

СТАРОБЪЛГАРСКОТО ИЗКУСТВО – ЩО Е ТО? Българското изкуствознание и балканските спорове за средновековното наследство на Македония

ЧАВДАР МАРИНОВ

Old Bulgarian Art – What Is It?

Bulgarian Art History and the Balkan Disputes over the Medieval
Heritage of Macedonia

Tchavdar Marinov

Резюме: Студията е посветена на националистически спорове в полето на изкуствознанието. Тя проследява историческото формиране на понятието за „старобългарско изкуство“ на фона на балканските полемки относно средновековното културно наследство на географската област Македония. Предмет на критичен анализ са начините, по които политически каузи са формирали основни тези и аргументи в българската и, в по-общ план, в балканската история на изкуството. Студията разкрива и прякото участие на български и балкански изкуствоведи и археолози в държавните политики, особено през военновременни периоди, когато научната експертиза бива мобилизирана за оправдаване на военни окупации и за обосноваване на териториални претенции.

Ключови думи: история на изкуството, старобългарско изкуство, средновековно наследство, войни, Македония.

Abstract: The study is dedicated to nationalist disputes in the field of art history. It traces the historical formation of the concept of “Old Bulgarian art” against the background of Balkan polemics regarding the medieval cultural heritage of the geographical region of Macedonia. The ways in which political causes have shaped basic theses and arguments in Bulgarian and, more generally, in Balkan art history are critically analyzed. The study also reveals the direct participation of Bulgarian and Balkan art historians and archaeologists in state policies, especially during wartime periods, when scientific expertise was mobilized to justify military occupations and to substantiate territorial claims.

Keywords: art history, old Bulgarian art, medieval heritage, wars, Macedonia

Старобългарското изкуство – Що е то?

Българското изкуствознание и балканските спорове за средновековното наследство на Македония¹

ЧАВДАР МАРИНОВ

Множеството черкви в Охрид и тяхната украса дават възможност да се проследи развоя на изкуството в този голям български културен център и неговата непрекъсната връзка с паметниците в останалите наши земи. Това, което е загубено в Плиска, Преслав и другите източни български крайща, може да се открие в Охрид. Паметниците в този голям център на българския народностен дух са органична част на културата, създавана тук и в Преславската школа, която, след разгрома на първите ни две столици от руси и византийци, продължава да живее в опазените западни предели на българското царство. Паметниците, сътворени тук след краха на Първата българска държава, са продължение на традицията на симеоновия Златен век и на културния подем във времето на Цар Самуил. Те са поръчвани за духовните нужди на българите обитаващи тези земи. Съграждани са според техните естетически видания и умения. Ползвани са и са опазени от тях до днешните дни. Те ярко засвидетелстват съществуващия ни принос в общата Балканска култура, правопреемника на античната цивилизация, спомогнала за раждането на онези процеси намерили своя завършен израз в западноевропейският Ренесанс. (Базайтова, б.д., запазен е оригиналният правопис)

¹ Настоящата студия представлява българска версия на изследване, проведено в рамките на проекта „Балкански историографски войни“, финансиран от ФНИ - МОН (КП-06-ДВ/7 от 15.12.2021 г. към програма „Вихрен-2021“). Посвещавам я на паметта на проф. Ивайло Дичев, чиято изследователска страст беше винаги отворена към теми като конструирането на културно наследство в България, на национални идентичности на Балканите, както и към визуалната култура и изкуството. Той беше и сред малкото български интелектуалци, смело критикуващи популизма в полето на историческата култура и по-специално националистическите нагласи, насърчавани от политическия и академичния връх в България по отношение на Македония. Нещо повече: Ивайло Дичев често беше първият, надигнал глас, като неговата реакция беше не само най-бързата, но и най-точната. Тъкмо този глас вечно ще липсва в българското публично пространство.

По този начин български православен уеб портал представя богатото културно наследство на град Охрид в Република Северна Македония. Разположен на брега на едноименното живописно езеро, Охрид и неговата околност отдавна предизвикват възхищение с природната си красота. Същото важи за неговото историческо минало и паметници: през 1979 г. градът е включен от ЮНЕСКО в Списъка на световното културно и природно наследство. Ала, въпреки универсалните ценности на мирното съжителство и креативността, насърчавани от организацията на ООН за образование, наука и култура, наследството често е източник на разделение и конфликти. С многобройните заявления за национална „собственост“ върху неговото наследство, Охрид е добър пример в това отношение: българи, сърби, македонци (поне от осемдесет години насам), гърци (по-отдавна), както и албанци са предявявали повече или по-малко претенции по отношение на античното и средновековното му минало, на неговите крепости и храмове от византийската и османската епоха, сред които и важния манастир „Св. Наум“ недалеч от града (Lory et Nathanaili, 2002; Todorov, 2021). Ожесточени полемки предизвиква и идентичността на свързания с града цар Самуил (управлявал между 997 и 1014 г.), за когото претендират както българският, така и македонският исторически разказ (Даскалов, 2024: по-специално 439–453).

Със своя тривиален маниер цитираният абзац всъщност представя редица популярни твърдения относно Охрид – и изобщо относно Македония – като „органична“ част на българската култура. Настоящата студия поставя под съмнение именно изложените твърдения. Нейната амбиция е да проследи историческото формиране на специфичен идеологически конструкт – „старобългарското изкуство“ – на фона на балканските полемки относно средновековното културно наследство на географска Македония. Така основното намерение на този текст е да разгледа по критичен начин конструирането на „национално“ средновековно минало, както и развитието на свързаните с него идеологически конфликти – в частност да разплете начините, по които съвременни

политически спорове за Македония са формирали основополагащи тези и аргументи в българското изкуствознание.

В студията се дискутират най-вече академични трудове, създадени през първата половина на XX век. Следователно, тя анализира най-вече, но не единствено, периода на формиране на канонични интерпретации, които са все още до голяма степен общоприети в научните среди, а понякога и сред по-широката общественост. Макар да се занимава основно с интерпретацията на архитектурното наследство, настоящото изследване хвърля светлина и върху понякога разгорещени спорове относно живописата, приложните изкуства и някои епиграфски паметници, датиращи от предосманската (византийска) епоха, а отчасти и от османския период. Същевременно то цели да надскочи рамките на анализа на идеологически аргументи и контрааргументи, представяйки прякото участие на историци (на изкуството) и археолози в държавни политики, особено през военновременни периоди, когато „историографските войни“ се обръщат в реални военни конфликти. Разглеждайки това директно политическо ангажиране, студията разкрива начините, по които научната експертиза бива мобилизирана за оправдаване на военни окупации и за обосноваване на следвоенни териториални претенции.

Каква ни е Византия? Конструирането на средновековно наследство на Балканите

Очаквано, основните действащи лица в изследваните дебати са български, както и сръбски, гръцки и други балкански изкуствоведи, историци и археолози. Покрай модата на „медиевализма“ през XIX в., европейските страни „произвеждат“ тяснонационални култове към средновековното минало и канони на неговите исторически паметници (Geary and Klaniczay, 2013). И все пак, културното наследство представлява от самото начало транснационално поле на академична експертиза: консервацията и реставрацията на старини е тема на европейски дебати, в които се противопоставят фигури като Виоле-льо-Дюк и Ръскин, а през XX в. тя е предмет на все по-интернационализирани понятия, стандарти и институции.

Първите балкански медиевисти получават академичната си подготовка в големи центрове по история на изкуството и византистика като Мюнхен, Париж или Виена, а понякога си сътрудничат за дълъг период от време със своите западно- и централноевропейски ментори².

Нещо повече, от втората половина на XIX в. античните и средновековни паметници на Балканите (на север от класическа Гърция) са изучавани първо от чужди пътешественици³, след това от представители на западноевропейски академични институции (като френската и другите чуждестранни археологически школи в Атина), които действат като агенти на „мека сила“ в интелектуалния контекст на Югоизточна Европа. Изключително важна е и дейността на Руския археологически институт в Константинопол (създаден през 1895 г.). Неговата мисия е да конкурира западната наука на терен, където Русия изглежда по-добре подготвена в културно отношение: историята на православното християнство – по-специално на балканските славяни, на които Русия се предлага като модел за подражание в науката (Mishkova, 2023: 82). Ето защо е неизбежно да се обсъди и формиращата роля, изиграна в балканските истории на изкуството от небалкански експерти: археолози и историци (на изкуството), особено учени в полето на византистиката – друга транснационална изследователска област, белязана въпреки това от академичен национализъм (Maufroy, 2010). „Чуждестранните специалисти“ до голяма степен структурират балканските национални канони и тези за средновековното наследство, и се оказват не по-малко войнствени участници в балканските историографски войни.

Както навсякъде другаде, грижата за културното наследство е и в балканските страни дълго време фокусирана върху опазването на единични „старини“ или „паметници“ (с различни епитети –

² Относно случая на Йозеф Стржиговски, водеща фигура на Виенската школа по история на изкуството, и контактите му със сръбски и български учени: вж. съответно Makuljević, 2013 и Gargova, 2017.

³ Тук не може да се пропусне австро-унгарецът Феликс Каниц с неговите описания на български старини и с работата му върху така наречените „византийски паметници на Сърбия“ (Kanitz, 1862).

„исторически“, „културни“ и т.н.) – т.е. върху недвижими или движими обекти, класирани по този начин поради тяхната изключителна историческа или естетическа стойност. С течение на времето, конструирането на наследство се развива в експанзивен процес, който е паралелен на самото изграждане на нациите (вж. Heinich, 2009: 15–29). В неговото начало е приемането на първите законодателни актове, определящи „старините“ като обществени блага, а грижата за тях – като прерогатив на държавната власт: нещо, направено доста рано в някои балкански страни (1834 г. в Гърция, десет години по-късно в Сърбия). На средновековните „старини“ постепенно се придава национална значимост през XIX и началото на XX в., макар и тяхното място в цялостния процес да варира според конкретния контекст.

В Гърция учредяването на Християнското археологическо дружество през 1884 г. бележи отклонение от първоначалния изключителен акцент върху опазването на паметници от класическата античност (Chlepa, 2022: 68–71). През 1910 г. е назначен първият ефор (куратор) на „византийски старини“, а четири години по-късно създаването на Византийския и християнски музей в гръцката столица увенчава усилията на дружеството за достойно представяне на „средновековния елинизъм“. Това понятие, както и изразът „елино-християнска цивилизация“, са въведени по-рано в гръцкия исторически разказ от националния историк Константинос Папаригопулос и от неговия колега в областта на историята и филологията Спиридон Замбелиос. Тяхната дейност е решаваща в процеса на реабилитиране и канонизиране на Византия като продължение на античната елинска цивилизация, но и като предходник на модерната гръцка нация, а също и като вдъхновяващ източник на имперски проект – на прословутата *Мегали идея* (Kitromilides, 1998; Mishkova, 2023: 45–54). Лансиран непосредствено след Балканските войни, през 1913 г., проектът за „Византийски музей“ в Солун се материализира осем десетилетия по-късно, потвърждавайки идентичността на града не само като „столица“ на географска Македония, но и като гръцкия „византийски град“ *par excellence*.

В Сърбия и България „национализирането“ на Античността и на класическата традиция е по-трудно, отколкото в Гърция или Румъния, въпреки че в никакъв случай не се оказва невъзможно – както впоследствие показва българската тракология⁴. Артефакти от Античността биват изложени в ключовите институции, натоварени с мисията да формулират идеята за национално наследство, адресирайки местната и чуждестранната публика: Народния музей в Белград (основан през 1844 г.) и този в София (1892 г.) (ил. 1). И все пак



Ил. 1. Народният музей в София, понастоящем Национален археологически музей, бивша джамия Коджа Махмуд паша (XV в.). Сградата е с характерния и за османската епоха клетъчен градеж (cloisonné), който се приема от първите български изкуствоведи за типично български. Снимка: Авторът.

и сръбският, и българският исторически канон са ясно доминирани от разказа за средновековната епоха, фокусиран върху историята на държави, владетели, християнски светци и просветители,

⁴ Относно случаите на България и на други страни в Югоизточна Европа, вж. Klaniczay et al., 2011.

идентифицирани като „сръбски“ или „български“ в исторически документи или със задна дата.

Във всеки случай академичното изучаване на средновековното културно наследство, в частност на архитектурата и изкуството, се развива неравномерно в балканските страни. В Сърбия то започва през XIX в. с Михайло Валтрович и Драгутин Милутинович, основоположниците на изкуствознанието в страната. Последният оглавява катедра „История на архитектурата и византийски стил“ в Техническия факултет в Белград още през 1897 г. (Ignjatović, 2016: 158). Първата катедра по византийско изкуство и археология в Атинския университет е открита едва през 1911 г. (Chlepa, 2022: 64). Въпреки че курсове по история на изкуството се преподават в Националната художествена академия в София (създадена като Държавно рисуwalно училище през 1896 г.), отделна специалност „Теория и история на изкуството“ бива създадена едва през 1970 г.⁵. Студенти по архитектура се обучават в Държавната политехника в София едва от 1943 г. насетне. Българската музеология на средновековното изкуство и култура също остава сравнително слаба: макар че църковно-историческа сбирка е обявена за музей през 1923 г., специализиран Музей на християнското изкуство е открит в София през 1965 г., излагайки безразборно икони с различен произход и от различни исторически периоди.

Всъщност, поне от академична гледна точка, конструирането на средновековно наследство на Балканите до голяма степен зависи от специфична идеологическа конюнктура. На фона на транснационалното развитие на византологията, то зависи от господстващата интерпретация на Византия и на нейното наследство, и от способността на кодификаторите на националните исторически канони символично да го „усвоят“ и да се конкурират с него. Докато в гръцкия национален разказ Византия постепенно се налага като „средновековна елинска“ империя, в други балкански идеологически контексти византийското наследство бива както

⁵ За преглед на историята на българското изкуство от нейното възникване до наши дни: Bakalova, 2012. По-специално относно изследванията на средновековното българско и византийско изкуство: Bakalova, 2017.

отхвърлено, така и присвоено по различни начини. Сръбският случай изглежда най-малко антагонистичен с доминиращия си „сръбско-византийски дискурс“ (Ignjatović, 2016: 110–122): средновековна Сърбия бива смятана както за алтер его, така и за легитимна наследничка и „подмладителка“ на византийското имперско достойнство. Както посочва изследователят Александър Игњатович относно сръбските академични нагласи към Византия (без по никакъв начин да се идентифицира с някоя от тях), те варират от пълно отъждествяване на „сръбско“ и „византийско“ до господстващата теза за културното превъзходство на Сърбия над Византия, като отхвърлянето на византийския отпечатък върху средновековната сръбска култура е твърде рядко срещано. Сърбия е представяна като символична дъщеря на Византия, която обаче превъзхожда своята майка по политическа мощ и културна креативност (Ignjatović, 2016: 603–745).

От тази гледна точка българският случай изглежда по-ясен: с характерните си антигръцки нотки българският национален разказ набляга на политическия антагонизъм между Византия и средновековните български държави, и за дълъг период от време остава враждебен към „вредното“ византийско влияние. Едва от 70-те години на XX в. насам в българската историография се появява паралелно течение, вдъхновено от медиевиста Иван Дуйчев, което се стреми да реабилитира византийското културно влияние върху средновековна България и по определен начин да го присвои под понятието „славянско-византийска синтеза“ (Даскалов, 2018: 475–490; Mishkova, 2023: 219–263). Както ще видим по-нататък, идеологическото отхвърляне на Византия води до девизантинизация на средновековното изкуство в България (в по-малка степен и в Сърбия) и до изобретяването на специфични средновековни „национални школи“ и „стилове“. По този начин средновековното минало в крайна сметка бива „национализирано“ и в областта на материалното наследство. И все пак този процес далеч не е очевиден, както би потвърдило едно по-внимателно вглеждане в българския случай.

Що е то българско културно наследство?

Конструирането на средновековно наследство на Балканите в никакъв случай не е чисто академично или интелектуално занимание: както навсякъде другаде в Европа, то има ясни политически задачи и води до прилагането на определени политики на наследството. По този начин съдбата на „старините“ на Балканите до голяма степен се решава в пресечната точка на различни културни и политически феномени – на национални разкази и транснационален академичен интерес, на повишаване на обществената осведоменост за наследството и еволюцията на практиките на опазването му⁶, на археологическата експертиза и изграждането на изкуствоведски канон. В този възел османското наследство най-често се свързва с чуждо деспотично управление и ориенталска изостаналост, и затова бива унищожавано в балканските страни с православно християнско мнозинство (Лори, 2015; Страхилов и Каракушева, 2015). Но и византийското/християнското наследство не остава непокътнато. Печално известен е случаят на Атина през XIX в.: в стремежа си да възстановят класическия елински блясък на гръцката столица, градските власти събарят десетки църкви и други паметници от византийската и „поствизантийската“ епоха⁷. Подобен е и случаят на София – от 1879 г. столица на новопровъзгласеното Българско княжество – където деосманизацията на градската тъкан и масовото разрушаване на сгради не подминават и средновековни църкви (Тодоров, 2001). По-късно възхвалявани като изключителни шедедьоври на българската средновековна живопис, стенописите от

⁶ Що се отнася до еволюцията на тези практики, характерен епизод е дейността на френския архитект Андре Льоконт дю Нуи (ученик на Виоле-ле-Дюк), който през 80-те години на XIX в. е поканен от румънския крал Карол I да реставрира редица средновековни влашки и молдовски църкви и манастири. Френският специалист не само значително променя архитектурата на тези паметници, но в някои случаи ги разрушава и изгражда от нулата, с цел да „възстанови“ техния „оригинален“ византийски вид (Minea, 2022: 51–52).

⁷ Виж Chlepa, 2022: 40. „Поствизантийско“ е и досега официалният гръцки термин, обозначаващ културното наследство от периоди на османско или венецианско господство. Идеологическата му мисия е ясна: той избягва споменаването на нежеланото чуждо владичество, мълчаливо претендирайки, че наследството му е просто продължение на византийското.

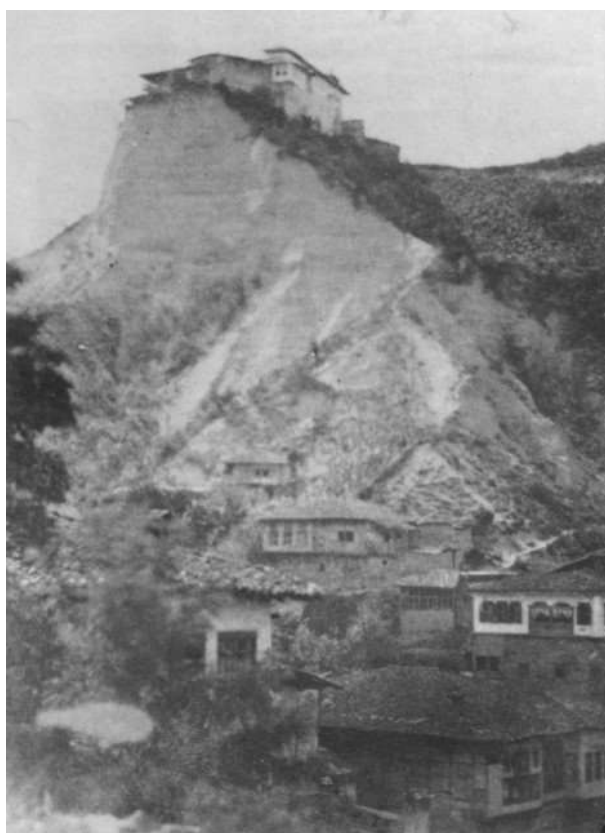
XIII в. в Боянската църква (днес обект от Световното културно наследство на ЮНЕСКО) са все още застрашени от разрушаване през 1912 г.

Докато първият Закон за старините в следосманска България е от 1889 г., за по-ясна дефиниция на недвижимото и движимото културно наследство се налага да се изчака до 1911 г. и приемането на втори закон. Първите „осезаеми действия“ за защита на културно-исторически ценности се предприемат едва през 1927 г. (Денчев и Василева, 2010: 216). За някои от тях вече е било твърде късно: най-важните средновековни изображения, оцелели в Търново – тези от църквата „Св. Св. Петър и Павел“ (XIII–XVI в.) – са до голяма степен унищожени, тъй като храмът рухва през 1913 г. при земетресение. При това става дума за град, който е столица на Втората българска средновековна държава: приеман и като последна столица преди османското завоевание, градът вече е имал важна символна стойност в българския контекст. Съдбата на исторически обекти в България, лишени от тази репутация, е по-лоша: предосманското материално наследство, оцеляло там под/въпреки османското владичество, е било унищожавано и в резултат на небрежност или чист вандализъм (Кил, 2002: 37–38).

Такъв е случаят с град Меленико/Мелник в Пиринския край, който е анексиран от България в резултат на Балканските войни. Към края на османския период в Македония френският археолог Пол Пердризе свидетелства за съществуването на десетки църкви, които все още се използвали в града (Perdrizet, 1907). Сред тях са редица византийски храмове, както и манастирите от XIII в. „Св. Харалампий“ и „Св. Богородица“ (Панагия Спилиотиса) (ил. 2). Много от тези паметници, включително двата манастира, са превърнати в руини след „освобождаването“ от страна на българската армия на предимно гръцкия и турски град: след като гръцкото население на Мелник го напуска през 1913 г., те са изоставени и използвани като строителен материал от българското население – местно от околността или от настанените там бежанци (Marinov, 2015). Както показва този случай, при анализа на съдбата на наследството трябва да се вземат предвид и политическите катаклизми на Балканите –

особено периодите на война, които насочват общественото внимание върху „нежелани“ паметници и символи. В това отношение е характерен случаят на църквата „Спасовица“ край Кюстендил. Тъй като била построена по поръчка на сръбския крал Стефан Урош III Дечански в чест на победата му над българския цар Михаил III Шишман в битката при Велбъжд (1330 г.), тя е взривена от българска военна част през 1913 г. (Кил, 2002: 21–22).

Това заличаване на следи от миналото със сигурност намалява българското средновековно недвижимо наследство, което така или иначе изглежда сравнително бедно за чуждестранни наблюдатели (Кил, 2002: 164) и дори за някои от първите му български изследователи, според един от които „изобщо трябва да се забележи, че в България са запазени много по-малко художествени паметници,



Ил. 2. Снимка на вече несъществуващ паметник: манастирът „Св. Богородица Стилиотиса“ (или „Св. Зона“) над Мелник. Източник: <https://meleniko.gr>.

отколкото в другите балкански страни, като напр. в Македония или Сърбия“ (Филов, 1930а: 58). Въпреки наличието на (останки от) редица монументални сгради от раннохристиянската и средновековната епоха, България не се е славела с ансамбли от оцелели църкви, манастири и други постройки като тези в Рашка или Моравската област в Сърбия, в Атина и Атика или Мистра и Метеора в Гърция. С многобройните си средновековни паметници в градовете Солун, Охрид, Прилеп, Костур или Верия, около Скопие и Куманово, в района на Преспанските езера и др. – да не говорим за Атон – географска Македония е в ярък контраст с България. Нещо повече, както показват горепосочените примери, някои старини от средновековния период в България първоначално са разглеждани като следи на чуждо присъствие. Такъв е случаят и с важната група византийски паметници в Месемврия (Месимврия, днес Несебър), град на българското Черноморие, който запазва гръцкия си етнически облик до междувоенния период. В първия очерк за българското архитектурно наследство, публикуван от архитект Янаки Шамарджиев през 1904 г., Месемврия е представена като византийска крепост, предназначена да защитава империята от българите. Нейните църкви са характеризирани като *perles d'architecture bysantine* (sic) (Chamardjiev, 1904: 5, 7).

На този фон не е изненадващо, че водещи български интелектуалци и администратори се изказват скептично относно значимостта и културната ценност на архитектурното наследство в страната – изказвания, намерили място по-рано и в съседни страни като Румъния относно тяхното средновековно наследство. През 1895 г. Константин Величков, писател и министър на народното просвещение, заявява направо: „Нашите деди от някогашните български царства, никакви художествени творения, никакви паметници не са ни оставили... жалки, сиромашки стърчат само някои стени на църкви и манастири, малки възпоменания на едно велико културно минало, нямащи никаква художествена ценност“ (цит. по Денчев и Василева, 2010: 115). Десетилетия по-късно архитектът и писател Чавдар Мутафов заявява, че в миналото на България нямало „голяма архитектура“: в средновековната българска

архитектура той открива „могъщо владичество“ и вярно копиране на византийски образци, които по-късно били заменени с османски (Мутафов, 1927). Освен общата липса на валоризация на средновековното наследство в България, подобни изказвания издават и особен вид недоверие, а именно – в националната самобитност на това наследство.

Подобно на Сърбия и Румъния (Minea, 2022), през първите десетилетия от съществуването на модерната българска държава не е изключение да се говори за идиома на средновековното архитектурно наследство в страната като „византийски стил“. Този „стил“ се препоръчва и за модерни проекти, претендиращи да представляват българската „национална архитектура“ (Хайду, 2019: 454–462). На фона на негативната оценка на Византия в българската историография и национален разказ, възприемането на българското средновековно наследство като „византийско“ е без съмнение проблематично от сходната тенденция в Сърбия⁸. Но не е мъгляво само понятието за българско средновековно културно наследство. Трябва да се припомни и до каква степен в края на XIX и първите десетилетия на XX в. изследванията върху византийското изкуство и култура са все още в процес на трудно еманципиране както от модата на класицизма, така и от клишетата на ориентализма. Както ще видим, еволюцията на това изследователско поле е един от контекстите, които правят възможно изграждането на теорията за специфично българско средновековно изкуство във или извън сферата на византийското изкуство. Другият е със сигурност развитието на средновековната археология в България с нейните важни открития, направени към началото на XX в.

През 1899–1900 г. чешкият учен Карел Шкорпил, основоположник на българската археология (макар и без университетско образование в тази област), осъществява разкопки на първата българска столица Плиска. Шкорпил правилно определя местоположението ѝ в близост

⁸ В междувоенния период това възприятие преориентира българските архитекти към донякъде парадоксално присвояване и „национализиране“ на жилищната архитектура от османската епоха (Маринов, 2019: 573–602).

до етническото турско село Абоба⁹. Финансирано от Руския археологически институт в Константинопол и ръководено съвместно от неговия директор Фьодор Успенски, откриването на Плиска променя съществено научната представа за Първата българска държава (основана в края на VII в.). Сред най-впечатляващите открития, направени в Плиска, както и в Преслав и други центрове на тази държава, са основите на монументални дворци и храмове (най-грандиозният от тях е „Голямата базилика“ в Плиска), оригинални сгради с интригуващи планове (като „Кръглата църква“ в Преслав), фина полихромна керамика, изненадващи водоснабдителни системи и отопляеми бани.

Още от самото начало откритата „Плисковско-Преславска култура“ предизвиква дебати, свързани с нейния произход – по-специално относно нейни аспекти, които са нетипични за съвременната византийска архитектура, като впечатляващия начин на строителство с помощта на големи внимателно издялани каменни блокове (*квадри*). И до ден днешен мненията варират от тезата, че езическите българи, издигнали тези постройки, са донесли ориенталски архитектурни традиции, до идеята, че те всъщност са използвали строителен материал от антични римски постройки. Макар че тези спорове остават ограничени предимно в рамките на изследването на средновековната българска история и наследство, те имат идеологически „отзвук“ в поне една съседна страна. Това е Румъния, където са открити обекти с подобен археологически материал, но биват концептуализирани като „Култура Дриду“ – чийто предполагаем (прото)румънски характер се внушава по този начин (Madgearu, 2007). По-важното е, че откритията в Плиска, Преслав и прилежащите им райони придават легитимност на българския исторически наратив, претендиращ за имперското величие на Първата българска държава, особено при цар Симеон в края на IX и началото на X в., когато България получава най-голямо

⁹ Относно Карел и брат му Херменегилд (Херман) Шкорпил, техния роднина Константин Иречек (един от основоположниците на съвременната българска историография с важен принос и за сръбската), както и за други чешки учени и интелектуалци, които в голяма степен формират българската култура в края на XIX и началото на XX в., вж. Curta, 2013.

териториално разширение, а културата ѝ преживява „Златен век“ (Даскалов, 2018: 454–468).

Ключова част от нейната предполагаема огромна територия и блестяща култура е Македония, по-специално Охрид: именно там българският княз Борис I и синът му Симеон изпращат учениците на Кирил и Методий след пристигането им в България, последвало провала на мисията им във Великоморавия¹⁰. През 70-те години на X в., след руското и византийско завоевание на Преслав, българският блясък до голяма степен потъмнява, а центровете на средновековна България предполагаемо се преместват на югозапад към Охрид и Преспа в Македония, където владетелят Самуил продължава героичната борба срещу византийското нашествие. По този начин в българското национално въображение Македония придобива ореола на свещено огнище на средновековната българска култура, а и на последен бастион на българската борба за независимост.

На фона на този разказ българската средновековна археология и изкуствознание се сблъскват със значителни проблеми както относно географския обхват, така и във връзка с историческата приемственост на средновековното българско културно наследство. Първо, материалната култура на Плиска–Преслав е ограничена в района на Долния Дунав – по-специално в Североизточна България – и се намира следователно далеч от Македония. Второ, след близо два века византийско господство дори възкръсналата българска държава около Търново демонстрира съвсем различни културни модели – например тя е далеч от монументалната архитектура, характерна за периода на първата държава¹¹. Тези и други обстоятелства поставят под съмнение идеята за самотно „национално“ изкуство, обхващащо всички „български земи“ и притежаващо по същество една и съща идентичност през вековете на съществуване на средновековна българска държава. Що се отнася

¹⁰ Относно националната сакрализация на Кирил, Методий и техните ученици в български и южнославянски контекст вж. Даскалов, 2018: 354–367, 468–475; Джевиецка, 2020; Rohdewald, 2022: 36–66, 246–401, 597–737.

¹¹ Както отбелязват някои водещи български специалисти, например Кръстю Миятев: вж. Кил, 2002: 162.

до материалното наследство на Македония, появяват се и други, при това мощни претенденти.

Македонският въпрос в историята на изкуството

Датиращо още от (пред)гръцката и римската античност, богатото материално наследство на Македония е най-напред изучавано, а в някои случаи и присвоявано от пътешественици и учени, идващи от Западна Европа, но също и от Руската империя, която проявява особен интерес към византийските и балканските славянски старини. Характерни са случаите на руско-украинския филолог Виктор Григорович, който по време на обиколката си в България и Македония (включително Св. Гора) през 40-те години на XIX в. събира и пренася в Русия десетки стари ръкописи, или на колекционера на старини Пьотр Севастьянов, който малко по-късно изнася от Атон в същата посока стотици оригинални икони и други артефакти, както и гръцки и славянски ръкописи (Pyatnitsky, 2011). Към края на XIX в. Руският археологически институт в Константинопол навигира между различни предизвикателства: да поддържа приятелско сътрудничество с османските власти и с Цариградската патриаршия, като същевременно осъществява изследователска дейност, опираща се на идеята за Русия като наследник на византийското имперско наследство и защитник на балканските православни християни (Üre, 2014). Именно съоснователят на института – Никодим Кондаков – изработва първото канонично описание и анализ на византийските и средновековните славянски паметници в Македония по време на своето „археологическо пътешествие“ в региона (Кондаков, 1909).

Що се отнася до местното християнско население, руската „защитна“ мисия е несъмнено трудна на фона на актуалните конфликти, противопоставящи различни национални амбиции на Балканите. Тя съвпада с напрегнатия период на „Македонския въпрос“: през последните десетилетия на османското владичество гръцки, сръбски и български иредентистки програми се оформят окончателно в западните балкански територии, при което географската област Македония се оказва „ябълка на раздора“,

желана от трите балкански държави. Атина, София и Белград обосновават териториалните си претенции пред чуждестранната и местна публика с етнолингвистични, етнографски и исторически данни. Историческите паметници са също мобилизирани като политически оръжия (Кил, 2002: 19–24). По различни начини руските учени вземат страна в тези спорове. Изготвените от тях исторически и археологически изследвания са често съчетани с „етнографски“ наблюдения, подкрепящи определени национални каузи – понякога съзнателно, като в случая на Павел Милюков¹², сътрудник на института в Цариград и привърженик на българската кауза. Кондаков (който се премества в София за известно време след Октомврийската революция) дори в наши дни е мобилизиран като авторитет в български националистически публикации, посветени на Македония. И все пак той изглежда по-полезен за българската кауза с данните си за населението на късноосманска Македония, отколкото с описанията си на средновековните паметници в областта. Всъщност руският учен открива много повече сръбско средновековно наследство в Македония: макар да признава българското политическо първенство на средновековните Балкани, той смята, че средновековното сръбско изкуство е „най-важният, след руското [изкуство], клон на византийското изкуство“ (Кондаков, 1909: 290).

Както се вижда от този случай, включването на Македония в канона на културното наследство на България далеч не е очевидно. Още през 1896 г. роденият в Охрид филолог и учител Маргаритис Димицас публикува изследване на древното наследство на Македония в 1046 страници (Δήμιτσας, 1896). Наред с разгледаните от него наративни извори той се спира на епиграфски материали и археологически открития в региона, направени от други учени. Представяйки Македония в говорещи камъни и оцелели паметници (както гласи заглавието на книгата му), Димицас си поставя за цел да докаже чисто елинския характер на областта от незапомнени времена. В заключение към своя монументален труд Димицас

¹² Вж. важното му описание на „християнските старини“ на Западна Македония (Милюков, 1899).

яростно атакува българските твърдения за историята на Македония, както и техните „панславянски“ застъпници в други страни. Всъщност той е имал преки впечатления от „панславянския“ активизъм в родния му Охрид, включително и от страна на негови роднини (Наксиду, 2019). Творчеството на Димицас достига до българската интелигенция както в България, така и в Македония, и очевидно представлява предизвикателство към нейните национални стремежи и разкази.

Българският отговор идва дванадесет години по-късно с една (не толкова монументална) публикация на филолога Йордан Иванов, също с потекло от Македония (Иванов, 1908). Изследването му е по подобен начин съсредоточено върху епиграфски паметници (надписи, ръкописни бележки), включвайки и средновековни грамоти, жития и други документи, публикувани от други (по-специално руски) учени или открити от самия Иванов по време на дипломатическата му служба в Солун. Заглавието на труда му – *Български старини из Македония* – е показателно за целите на автора: в публикацията са представени писмени следи на българско средновековно присъствие и управление в горещо оспорвания исторически регион. Случаите на Димицас и Иванов са представителни като ранни опити за „национализация“ на наследството на Македония. Въпреки това никой от тях не набляга конкретно на средновековните архитектурни и изобщо художествени паметници в региона. Същото наследство заема видно място в трудовете на небалкански специалисти по византология като Кондаков и френския изкуствовед Габриел Мийе.

Основоположник на византийската археология и изкуствознание като академична дисциплина във Франция, Мийе е и неуморен пътешественик, служещ си активно с фотографията като важно средство в своите изследвания. След редица теренни проучвания на византийски паметници от Пелопонес до Македония и Сърбия, и от Трабзон до Италия, първите му новаторски монографии се появяват по време на Първата световна война. В една от тях той концептуализира съществуването на специфична „гръцка школа“ (*école grecque*) във византийската архитектура, различна от

константинополските модели (Millet, 1916a). По този начин идеята за провинциални, но и национално детерминирани „школи“ във византийското изкуство е ясно легитимирана в международната наука.

Според Мийе „гръцката школа“ процъфтява в периода след унищожаването на Първата българска държава в началото на XI век. Нейните паметници се намират в цяла Гърция, от Монемвасия до Арта, като сред първите и най-характерни примери се открояват църквите в Костур (Касторя) в Западна Македония. Докато Солун остава под силно константинополско влияние, Охрид представлява крайната северозападна граница на „гръцката школа“. Описвайки



Ил. 3. Типичен пример за „гръцка школа“: църквата „Св. Василий на Агората“ в епирския град Арта (Гърция, XIII в.), източна фасада. Снимка: Авторът.

отличителните ѝ черти, Мийе се позовава на конкретни планове на храмове (базилики, кръстокуполни църкви и техните подтипове), методи на строителство, конструктивни елементи и форми (сводове, портици, аркатури, апсиди, куполи). Изследвайки плановете на църкви, Мийе стига до извода за значителната разлика между Гърция и Константинопол – несходство, което е още по-видимо в строителните техники и украсата. Така, докато архитектурата на Константинопол се характеризирала с постройки единствено от тухли или в *opus mixtum* с редуващи се слоеве тухли и камъни, „гръцката школа“ използвала клетъчната техника *cloisonné*: оброчване на камъни в тухли. За противопоставяне на Константинопол свидетелствала и богатата керамична украса на църквите в Гърция: гръцки и псевдокуфически знаци, розетки, ромбове, звезди и други елементи, изработени от тухли, глазирани панички и т.н., правят стените на църквите там да изглеждат като „истински килими, окачени по фасадите“ (Millet, 1916a: 258) (ил. 3).

Трябва да се отбележи, че Мийе приписва отличителните елементи на гръцката/еладската средновековна архитектура на ориенталски влияния. В духа на своя непряк събеседник Йозеф Стржиговски, той предлага многобройни сравнения на гръцките средновековни паметници с архитектурното наследство на Армения и Анадола, Грузия и дори Месопотамия: ще видим как подобни аналогии правят възможна *девиантинизацията* на наследството и в българския случай. Същевременно Мийе предполага, че архитектурата на византийската метрополия следвала елинистически традиции.

Считана от гръцки специалисти за „ненадмината творба“ дори в наши дни (Chlepa, 2022: 64), *L'école grecque* не е единственият принос на Мийе от този мащаб. Три години по-късно монографията му *L'ancien art serbe. Les églises* стандартизира канона на „старосръбската архитектура“ и нейната доминантна интерпретация и до днес. Нещо повече, в сръбския интелектуален контекст монографията на Мийе придобива „митичен статут“ (Ignjatović, 2016: 679) – тя „се сраства с материята, на която е посветена“ (Стевовић, 2021: 289). Мийе не просто произвежда важно академично изследване на църкви и манастири, свързани със средновековната сръбска държавност и

история: той оставя истински апотеоз на средновековното сръбско изкуство. От една страна, френският учен го поставя в контекста на византийското изкуство и на кръстопътя на влияния, идващи от различни центрове: от Константинопол и Гърция, (отново) от Ориента, но също така – и по-важно – от Запада. От друга страна, той категорично твърди, че сръбското изкуство/архитектура не е нито просто клон на византийското, нито единствено синтез на традиции, идващи от другаде. То е оригинално изкуство – дръзко, свободно, ясно надхвърлящо границите на византийските модели: сръбските архитекти винаги търсели „израз, който да е по-силен от този на техните византийски учители“ (Millet, 1919: 201).

Въпреки това самата дефиниция на „старосръбското изкуство/архитектура“ не е безпроблемна. Френският византолог се сблъсква с поразителното архитектурно разнообразие на



Ил. 4. Късен паметник на „Рашката школа“: манастирът Високи Дечани в Метохия (Косово, първата половина на XIV в.). Автор: Marcin Szala. Източник: https://sr.wikipedia.org/wiki/Манастир_Високи_Дечани.

средновековните църкви, квалифицирани като „сръбски“ заради владетелите, които или поръчали изграждането им, или пък реставрирали съществуващи (византийски) сгради (Pantelić, 2016: 442) – или просто въз основа на хронологичната им датировка и стилистични особености. Докато най-старата група паметници – тези от Рашка в Западна Сърбия – представляват каменни сгради с романски черти (ил. 4), църквите в Косово и Македония се характеризират ясно с византийски и „гръцки“ строителни техники като клетъчния градеж. Накрая, църквите от края на XIV и XV в. в Централна Сърбия (Моравско) са уникални с фините си слоеве от перфектно обработени камъни и тухли, и с впечатляващите си каменни резбовани декорации.

Въз основа на тези типологични и стилистични особености решението на Мийе е да класифицира сръбското средновековно наследство в три субнационални „школи“, съответстващи на конкретни исторически периоди и географски локализации. Най-ранна е „Рашката школа“ (XII–XIII в.), докато последната група паметници – тази в Централна Сърбия – принадлежи към „Моравската“. Междинната „школа“ е обозначена от Мийе като „сръбско-византийска“ (*école de la Serbie byzantine*). Тя спада към периода на най-голямо териториално разширение на средновековна Сърбия в края на XIII и през XIV в. и обхваща паметници, разположени предимно в „Стара Сърбия“ – Мийе използва стандартното сръбско обозначение на Косово и на северните части на географска Македония. „Византийската Сърбия“ на Мийе достига на юг до Св. Гора и до манастирите на Метеора в Тесалия.

Авторитетните монографии на френския академик категорично не оставят място за „български старини“ в Македония. Нещо повече, в тях за средновековните паметници на българска територия като църквите в Несебър, Стенимахос (по-късно Асеновград) и дори в столицата Търново се говори само като за производни на византийската архитектура. При всички положения трябва да се отчете и историческият момент на публикациите на Мийе. В предговора към *L'école grecque* Мийе споменава „епопеята“ на византийския император Василий II Българоубиец, който превърнал

в руини Първата българска държава. Той не пропуска да благодари за гостоприемството на Германос Каравангелис – гръцкия митрополит на Костур, един от основните организатори на гръцката антибългарска борба в Македония в началото на XX в. *L'ancien art serbe* има явна политическа програма: на началната страница Мийе оставя посвещение „на сръбския народ“ и цитат от поемата *Горски венец* на сръбския/черногорския национален поет Негош. Творбата на Мийе често звучи като възхвала на сръбския „гений“, на пламенността, храбростта и упоритостта на този „възхитителен народ“, който – не на последно място – бил верен приятел на родната му Франция по време на Голямата война (Millet, 1919: 10).

Война и културно наследство

Продължил по-дълго на Балканите, отколкото на Запад, разрушителният военновремеви период, с който завършва „дългият XIX век“, представлява също така формиращ момент в много отношения. Освен нови форми на водене на война, кристализиране на нови идентичности и идеологии, и създаване на нови държави, той бележи и появата на нови видове чувствителност: в сферата на правата на човека и филантропията чрез международни хуманитарни акции, но също и в областта на културното наследство. Голямата война е повод за изработване на нови модели на валоризация на „съкровищата“ на културата и цивилизацията. Изправени пред обвинения във варварство, немскоезичните Централни сили лансират т.нар. *Kunstschutz* – практики за опазване на „вражески“ паметници на изкуството и културата, чиито резултати са нееднозначни (Kott, 2006). Те са критикувани като пропаганда и дори като ограбване на културно наследство, а ангажираните с тях изкуствоведи са определяни и като „апологети на унищожението“ (Born und Störckuhl, 2017). Във всеки случай Първата световна война насърчава теренните археологически и изкуствоведски изследвания – включително на Балканите.

Както Централните сили, така и страните от Антантата изпращат в региона учени и цели академични мисии, като военната мобилизация на академичната експертиза слива в едно изучаването

на наследството с агитационни активности или направо с колониални практики. Под егидата на *Armée d'Orient* елинисти от Френската школа в Атина съчетават археологическата си работа в Македония с контраразузнавателни и пропагандни дейности (Baric, 2017). Между май и август 1916 г. австрийската *Balkanexpedition* в окупираните Черна гора и Албания събира заедно специалисти в областта на балканската *Volkskunde*, лингвистиката, археологията и историята на изкуството (Marchetti, 2013: 153–186). Германската академична общност е представена от друга интердисциплинарна *Mazedonische landeskundliche Kommission* (Malako), чиито членове предприемат по-специално разкопки в археологическото находище на древния град Стоби¹³. Всъщност този вид мисии не били непознати на балканските учени: български академични експедиции се провеждат още през 1912–1913 г. по време на Първата балканска война в окупираните Македония и Тракия.

Най-важната военновремева мисия на български учени е организирана между юли и септември 1916 г. от Щаба на действащата армия в реокупираните части на Македония, както и в тези на Косово и Сърбия под български контрол. Подобно на паралелната австрийска експедиция, българската инициатива мобилизира представители на различни научни области, които след приключването на мисията представят на армейските власти своите доклади. Наред с етнографски, лингвистични и географски изследвания академичният екип има за задача да проучи „новите земи“ от археологическа гледна точка, а събраните от участниците данни трябвало да послужат на „отечествените интереси в бъдещите международни преговори“ (Петров, 1993б: 17–18)¹⁴.

¹³ Създаването на тази комисия е консултирано с българските съюзници: вж. Langer, 2019: 117–127. В нея водеща позиция има лингвистът Густав Вайганд, специалист по балкански романски езици, а също и убеден поддръжник на българската кауза в Македония. В същото време българските власти ревниво отхвърлят искането на австрийската мисия да работи и в окупирани от България територии (Baric, 2017: 66–67).

¹⁴ Година по-късно се провежда експедиция и в Добруджа (предходно анексирана от Румъния) с участието на някои от учените от предишната експедиция. Изследователят, на когото е възложено археологическото проучване там, е Карел Шкорпил, откривателят на Плиска.

По този начин българският *Kunstschutz*, и академичен ангажимент във войната като цяло, е от особен вид: вместо да „защитава“ чуждо културно наследство и да разпространява политическо влияние сред други народи, той си поставя за цел откриването на доказателства за предполагаемата българска идентичност на завзетите земи. Макар че тяхното етнографско изследване е с първостепенна важност, участници като историка Васил Златарски посвещават специално внимание на културните паметници в Македония и Косово от очевидно патриотична гледна точка. В описанието си на манастира Трескавец край Прилеп (XIII–XIV в.) Златарски оспорва сръбското му основаване и изказва хипотеза за българския му произход; в Марковия манастир край Скопие от XIV в. историкът категорично отхвърля твърденията, че българи унищожили сръбски надписи и стенописи, представящи сръбски светци (Петров, 1993б: 51–52). Бидейки също член на екипа, Йордан Иванов, авторът на *Български старини из Македония*, проучва църквата „Св. Георги“ в Старо Нагоричане край Куманово – построена от сръбския крал Стефан Урош II Милутин – с убеждението, че в нея би трябвало да е погребан българският цар Михаил Шишман¹⁵. Въпреки това, що се отнася до археологията и изкуствознанието, най-важната фигура в тази и други експедиции в „новите земи“ е със сигурност Богдан Филев.

Археолог и класически филолог, получил професионалното си образование в Германия, основоположник на историята на изкуството в България, Филев е по това време директор на Народния археологически музей в София. От 1912 г. той вече е обиколил няколко пъти окупираните от България или новоприсъединени територии, за да изследва и документира археологически и исторически паметници¹⁶. Както твърди Фани Гаргова, въпреки че мисията на Филев е „ясно националистическа“, в неговите дневници

¹⁵ По-късно това убеждение на Иванов е поставено под въпрос и от български специалисти (Овчаров, 1994: 108–112). Иначе рапортът на Иванов е фокусиран върху „българското“ население в западните македонски предели и живеещите там албанци: чувствителен въпрос на фона на обтегнатите отношения с Австро-Унгария във връзка с демаркацията на общата граница в района. Вж. по въпроса Вълков, 2018.

¹⁶ Една от експедициите му, през 1914 г., е в рамките на българските земи от 1878 г., където е придружен от Йозеф Стржиговски и от американския византист Томас Уитмор (Gargova, 2017).

от тези мисии и в докладите, представени на Щаба на българската армия, тонът му е по-скоро неутрален и „контролиран от научна преценка“ (Gargova, 2017: 158–159). Нещо повече, ученият не се интересува изключително от старини, свързани с българската история, обръщайки специално внимание на антични гръко-римски и на раннохристиянски находища и паметници в Македония. По-късно, през 1918 г., той провежда заедно с Карел Шкорпил първите разкопки на некропола Требенища край Охридското езеро (от желязната епоха до IV в. пр. Хр.) – обект, открит по случайност от българска военна част¹⁷.

Подходът на Филов към културното наследство не е провинциален: той по-скоро се стреми да легитимира мястото на българите сред „цивилизованите“ европейски народи, валоризирайки останките от предишни цивилизации, включително тракийската древност. Именно по време на Голямата война той концептуализира съществуването на антично „тракийско изкуство“, различно от гръцкото (Filov, 1917). В трудовете и дейността му се забелязва искрено желание да опази застрашеното от войната наследство от различни исторически епохи – включително от османската, за което свидетелства застъпничеството му за запазване на прочутата одринска джамия от XVI в. Селимие (Петров, 1993а: 17). Въпреки това резултатите от мисиите му в Македония и други области под български контрол остават нееднозначни. Той изрично посочва като една от задачите си да „прибере“ старини от по-голям интерес под предлог, че са застрашени (Петров, 1993б: 70). Действително той и колегите му от академичния тим от 1916 г. описват редица артефакти, които са успели да опаковат и изпратят в Народния музей и библиотека в София: от римски епиграфски и скулптурни паметници до различни етнографски предмети и архиви от най-новата история

¹⁷ След 1918 г. некрополът е проучван от сръбския археолог Никола Вулич и от други югославски (след 1945 г. – македонски) изследователи.

на Македония, както и икони, църковни предмети, гръцки и славянски надписи, ръкописи и старопечатни книги¹⁸.

Военновременното сътрудничество на учени и армия води до масово преместване на движимо културно наследство от окупираните територии в София. Сред най-известните артефакти са надписът на емблематичния цар Самуил от село Герман, Преспанско (края на X в.), плащеницата, подарена на охридския архиепископ от византийския император Андроник II Палеолог (края на XIII – началото на XIV в.), както и митра (корона) на охридските архиепископи (венецианско творение от XVIII в.) (ил. 5). Като имащи отношение към управлението на цар Самуил и към по-късната



Ил. 5. Митра на охридските архиепископи, изложена в Националния исторически музей в София. Снимка: Авторът.

¹⁸ Вж. списъците на предмети, предоставени от етнографа Антон Попстоилов (Петров, 1993б: 293–326). Тази мисия е одобрена от Министерството на народното просвещение: ЦДА, ф. 177к, оп. 1, а.е. 475, л. 10–11, 21–22.

архиепископия, предметите от Охрид очевидно са били разглеждани като важни материални доказателства, легитимиращи българския прочит на историята на Македония. Въпреки това преместването им предизвиква протести на местното население (ЦДА, ф. 177к, оп. 1, а.е. 475, л. 43–44). Трябва да се отбележи, че представители на западните мисии, работещи на Балканите по време на Първата световна война, също присвояват археологически находки – въпреки волята на някои от тях да се спази Втората хагска конвенция от 1899 г., забраняваща военновременните грабежи (Baric, 2017: 65). Тази практика на германците в Македония и Добруджа предизвиква недоволството на Филов, който иначе е основен техен български посредник (Петров, 1993б: 72; Конева, 1998: 108). За българските военни и учени залогът е различен: вместо като присвояване на чуждо наследство, те възприемат дейността си като спасяване на „български“ старини в Македония от неприятели. И все пак през Първата световна война българската мотивация видимо се променя в посока на реваншизъм (Конева, 1998: 104–106). Така в редица случаи българските практики приличат по-скоро на безразборно разграбване: вместо в защита на културно наследство, българските военни и академични мисии се превръщат в опасност за него.

Два манастира в източната част на Гръцка Македония са характерни примери. Към началото на XX в. датиращите от византийската епоха манастири „Св. Йоан Предтеча“ (Тимиу Продрому) край град Серес и „Св. Богородица Косиница“ (Панагия Икосифиниса) в Драмската епархия остават твърдо лоялни на Цариградската патриаршия. Поради тази причина българските учени ги смятат за фанатични гръцки средища (Стрезов, 1891: 835; Кънчов, 1894: 516). През март 1917г. „Косиница“ е нападен и ограбен от македонска чета, начело с Тодор Паница, но под „експертното“ водителство на Владимир Сис – чешки журналист и адепт на българската кауза на Балканите. Със съдействието на българските военни власти Сис е изпратен от Българската академия на науките в манастирите в Драмско и Серско, за да проучи и заснеме стари ръкописи – мисия, която е скоро променена на „събиране“ на старини¹⁹. Няколко месеца по-късно,

¹⁹ Вж. НА – БАН, ф. 1к, оп. 2, а.е. 358, л. 10–16; ф. 1к, оп. 2, а.е. 377, л. 12–13.

след като Сис е изпратен отново от академията (НА – БАН, ф. 1к, оп. 2, а.е. 371, л. 22–28), подобен обир и щети са нанесени и на манастира „Св. Йоан Предтеча“. След войната, изправени пред обвиненията на Междусъюзническата комисия, разследваща военни престъпления в Източна Македония, българските армейски власти отричат да са замесени и се опитват да обвинят за инцидентите местни турци (ЦДА, ф. 176к, оп. 3, а.е. 646, л. 46)²⁰. Но грабежите, извършени от Паница и Сис, се потвърждават от български военен командир, който малко по-късно посещава „Косиница“ и отбелязва, че го намерил „напълно разграбен, а монасите му пръснати. Нямаше съмнение, че покрай книжното съкровище е било задигнато и паричното съкровище“ (Азманов, 1995: 176–177).

В резултат на грабежа стотици ръкописи и книги, както и икони и други произведения на църковното изкуство са отнесени в България, докато пергаментовата колекция на „Косиница“ е унищожена²¹. Част от изпратените в София старини са инвентаризирани от военните власти в Драма: четиридесет и шест икони „прости“, пет обковани и три емайлирани икони, сто и двадесет ръкописни книги, двеста и осемдесет печатни книги, осем евангелия обковани, две дарохранителници, деветдесет кандила, петнадесет свещника, единадесет резбовани кръста, единадесет метални кръста, тридесет и два реликвария със свети мощи, осем празни реликвария, всякакви одежди и атрибути (НА-БАН, ф. 1к, оп. 2, а.е. 377, л. 29). Макар че след войната, с Ньойския договор (ноември 1919 г.), България е задължена да върне старините на Гърция, Румъния и Сръбско-хърватско-словенското кралство, тя отхвърля многократните гръцки претенции по отношение на тези от драмския и серския манастири. Произведенията на изкуството са съхранявани в „спецфонд“ в продължение на десетилетия (заедно с тези от Охрид), преди част от тях най-накрая да бъдат изложени в Националния исторически музей в София, докато повечето от ръкописите са предадени на Центъра за славяно-византийски проучвания „Проф. Иван Дуйчев“

²⁰ Изказвам дълбока благодарност на д-р Мартин Вълков за това, че ми обърна внимание на документите, съхранявани в Централния държавен архив.

²¹ Вж. ЦДА, ф. 177к, оп. 1, а.е. 475, л. 25, 31.

(Русева, 2009 и 2011). Въпреки това някои от реликвите мистериозно достигат до западни колекции и библиотеки, включително тези на университетите Принстън и Дюк²².

По време на следващата българска окупация, през Втората световна война, двата манастира претърпяват нови щети (Κοτζαγεώργη-Zumáρη, 2002: 80–82). „Косиница“ е опожарен през юни 1944 г. като база на местното съпротивително движение, но вероятно и като символ на гърцизма в областта (Χατζηαναστασίου, 2016: 205). През по-голямата част на войната международно известният археолог и изкуствовед Богдан Филов е министър-председател на България, а впоследствие регент на малолетния монарх. Като премиер-министър той е до голяма степен отговорен за участието на България във войната на страната на нацистка Германия, както и в Холокоста. По такъв начин в една и съща фигура се сливат археологическата експертиза, изкуствознанието, политиката и военновременното опустошение.

Раждането на „старобългарското изкуство“

Междувременно, след военновременните си експедиции между 1912 и 1916 г., Филов изказва намерение да напише „едно специално съчинение върху археологическите паметници на Македония“ (Петров, 1993а: 198). Резултатът е всъщност първият академичен труд, посветен на „старобългарското изкуство“. Публикуван през 1919 г. на немски, френски и английски език, той видимо е насочен към чуждестранна публика в трудния за България следвоенен момент. Основното послание на труда е съгласено в цитат от руския византинист Фьодор Шмит: макар и повлияно от Константинопол, българското изкуство не е форма на византийското изкуство – то не

²² Независимо от всички тези обстоятелства, български експерти като историка Георги Николов и досега твърдят, че старините/ръкописите от „Косиница“ и пр. са „взети по законен начин“ и че Гърция няма права над тях, тъй като не била правопреемник на Византия (докато България била правопреемник на средновековните български държави – Тренчева, 2024). Бившият директор на Института за изследване на изкуствата при БАН Емануел Мутафов описва дейността на журналиста Владимир Сис по следния благовиден начин: „По време на Първата световна война българите като отговорни хора, навлизайки в гръцка територия, водят и един специалист чех византолог, който избира ръкописи, църковна утвар, икони от манастирите и църквите от Северна Гърция...“ (Нешкова, 2020).

е възникнало във Византия. То е оригинално културно явление, което е „толкова силно и енергично“, че продължава да процъфтява и да създава ценни произведения „дори под турско робство“ (Filov, 1919: VIII). Въпреки че Филов все пак полага „старобългарското изкуство“ в контекста на византийското (подобно на „немското“ или „френското изкуство“ в рамките на романското и готическото), акцентът му е при всички случаи върху неговата оригиналност.

Всъщност Филовата интерпретация става до голяма степен възможна благодарение на теории, лансирани от големите европейски авторитети в областта на историята на (византийското) изкуство. Не беше ли Габриел Мийе онзи, който откри локалните варианти и дори националните школи в рамките на византийското изкуство? *Девизантинизацията* на българското средновековно наследство от страна на Филов е осъществена особено чрез препратки към ориенталски корени – така скъпи на неговия колега и ментор Стржиговски, но подчертани и от Мийе. Филов стига дотам да търси произхода на българското приложно изкуство в прочутата каменна фасада на двореца Мшата, изложена в берлинския Пергамски музей (Filov, 1919: 79). Всъщност аргументите на Филов изглеждат убедителни в случая на изкуството на Плиска-Преслав: ученият открива ориенталски отпечатьци не само върху монументалната архитектура на Първата българска държава, но и върху други свързани с нея произведения, които стават емблематични в междувоенния български културен контекст. Такива са прочутият скален релеф на Мадарския конник недалеч от Плиска (VIII в.), в който Филов идентифицира персийски (сасанидски) архетипи, и златното съкровище от Наги (Нодь) Сент Миклош. Открита още през 1799 г. в хабсбургски Банат и изиграла важна роля в унгарския национализъм през XIX в. като „съкровището на Атила“, на ранносредновековната находка са приписвани различни идентичности (маджарска, аварска, византийска, персийска). Макар и да е сериозно оспорвана в чужбина (Bálint, 2010), след Филов българската идентичност на съкровището става почти непоклатима в българската наука. Тезата на Филов за сасанидските корени на българското изкуство също придобива авторитет в академичните

среди на страната, въпреки че предизвиква спорове още в междувоенния период. Във всеки случай, отстоявайки оригиналността на българското изкуство, Филов се опитва да спаси репутацията на българските предци: вместо некултурни номади с неясен азиатски произход, езическите българи се оказват „високоразвита цивилизация“ (Filov, 1919: 4) и посредници между престижни древни култури.

В същото време Богдан Филов си поставя за цел да докаже съвършения исторически континуитет от времето на тази „цивилизация“ до художественото производство под османска власт, преминавайки през периода на Втората българска държава. Задачата е трудна: в архитектурата на последната Филов забелязва „поразително скъсване с древната традиция“ (Filov, 1919: 16). „Великолепието“ на сградите от Първата българска държава „липсва“ в постройките от XIII–XIV в. Според Филов, вместо на монументалността, тогава се обръщало повече внимание на декоративната изтънченост и орнаментиката. Тук българският учен се позовава по-специално на керамопластичната украса на църковните екстериори от този период – същата, която Мийе приписва на „гръцката школа“ във византийската архитектура. Филов признава, че византийското влияние било толкова силно, че „накрая българското изкуство се сляло с изкуството на Византия“ (Filov, 1919: 17), но предупреждава, че византийското изкуство не бива да се разбира като „гръцко“ или като произхождащо от един-единствен център.

Всъщност интерпретациите на Филов се основават на селективно присвояване на наследство: под „ранна българска“ или „старобългарска архитектура“ ученият събира под едно название различни средновековни сгради от предосманската и османската епоха, съществуващи на територията на днешна България. Такъв е случаят на църквите в Несебър (XI–XIV в.), чийто византийски характер е омаловажен в полза на хипотетични връзки с архитектурата на българската столица Търново. И все пак Филов признава, че последната „не предлага много добър пример“ за декоративния идиом на строителната техника от XIII–XIV в., докато

„в църквите в Месемврия го намираме използван по забележителен художествен начин“ (Filov, 1919: 20).

Най-вече, Филов излиза извън съвременните политически граници на България, опитвайки се да включи Македония в канона на „старобългарското изкуство“. Воден от доминантния български историографски разказ (според който цар Самуил продължил българската държавност, премествайки нейните центрове в Македония), Филов изтъква базиликата „Св. Ахил“ в Преспа и катедралната църква „Св. София“ в Охрид (ил. 6) като примери за българско изкуство. Докато Габриел Мийе и други учени също смятат, че „Св. Ахил“ е построена от Самуил, Филов прибързано датира най-старата част на „Св. София“ в „началото“ на XI в., за да може да съвпадне с периода на същия владетел. Подобно на Мийе, Филов съпоставя „Св. Ахил“ с по-ранната голяма базилика в Несебър: но докато за френския изкуствовед приликата им ги прави „принадлежащи на византийското средновековие“ (Millet, 1916a: 18),



Ил. 6. Източна фасада на охридската „Св. София“. Източник: Vtenkov, [https://bg.wikipedia.org/wiki/Света_София_\(Охрид\)](https://bg.wikipedia.org/wiki/Света_София_(Охрид)).

за българския учен тя само потвърждава българската идентичност и на двете. Без особени дискусии Филов посочва и църквите от XIII и XIV в. в Охрид и на други места в Македония като произведения на българската архитектура – като очевидно премълчава факта, че те най-вероятно са построени през периоди на византийско и сръбско владичество. В този случай Филов смята за достатъчно да посочи важноста на Охрид в българската „духовна“ история.

Публикувана пет години по-късно, българската версия на монографията се характеризира с редица промени, които са показателни за националистическата тенденция в творчеството му. Сасанидският произход на „старобългарското изкуство“ е видимо подчертан за сметка на византийското му рамкиране: Филов добавя цяла глава „Старобългарското и византийското изкуство“, в която атакува отрицателите на самобитния характер на първото. Разглеждайки „упадъка“ на архитектурата при Втората българска държава в сравнение с времето на Първата, той обвинява за него християнството и „византинизма“: византийското влияние довело до загуба на „творческите дарби“ у „старото българско племе“ и навредило на неговото „самобитно културно състояние“²³. Нещо повече, Филов предлага базиликата „Св. Ахил“ в Преспа да се отнесе към IX век и управлението на княз Борис I, който покръства България. Той изтегля и датировката на „Св. София“ в Охрид към X–XI век, вероятно за да може тя да съвпадне с българско управление в Македония (Филов, 1924: 20).

Няколко години по-късно Филов приписва построяването на „Св. София“ на управлението на Борис I през IX век (Филов, 1930б: 30–31). Така той оспорва данните, сочещи, че катедралата е въздигната от охридския архиепископ Лъв в средата на XI век – т.е. след унищожаването на Самуиловата държава, под византийска власт. Като цяло случаят на охридската „Св. София“ е представителен за балканските „изкуствоведски войни“: подобно на повечето средновековни архитектурни паметници тя е имала редица фази на

²³ Филов, 1924: 28. Същият въпрос скоро бива теоретизиран по завладяващ начин от историка Петър Мутафчиев: вж. Mishkova, 2023: 133–139.

изграждане, чиято хронология лесно се превръща в политически въпрос. Така, докато българските учени се стремят да датират църквата в периодите на българско господство в Македония, техните гръцки и сръбски колеги предпочитат да я разглеждат като паметник, поръчан от архиепископ Лъв²⁴. Подобен е случаят и с църквите в град Костур в западна Гръцка Македония. Макар че най-ранните сред тях са вероятно строени по време на българско управление, както ще видим, гръцките учени се стремят да ги отнесат към периодите на византийско господство.

Позовавайки се именно на църквите в Костур с тяхната забележителна тухлена украса, Филов успява да обърне с главата надолу теорията на Мийе за „гръцката школа“: според българския учен, не Гърция е разпространила своя провинциален архитектурен идиом на Балканите, а „старобългарското изкуство“ в Македония е повлияло на Гърция. Докато в по-ранните си публикации Филов изразява съжаление за напълно византинизирания характер на архитектурата на Втората българска държава, през 1930 г. той я „ориентализира“ и нея чрез аналогии с месопотамски и арменски паметници. По този начин той постига двоен резултат: от една страна, я оценностява категорично в канона на базираното на ориенталски традиции „старобългарско изкуство“. От друга страна, той обръща аргумента на Мийе за ориенталските влияния в рамките на „гръцката школа“ срещу неговата теория: в крайна сметка „гръцката школа“ изглежда много повече българска, отколкото гръцка. На тези основания българският изследовател оспорва и сръбската принадлежност на църквите и манастирите от XIV в. в Македония: всъщност „сръбско-византийската школа“ на Мийе следвала български традиции и дори използвала български майстори (Филов, 1930б: 57–58).

По такъв начин именитият археолог създава както географски, така и исторически хомогенизиран образ на „старобългарското изкуство“.

²⁴ Вж. полемичния труд на базирания в Берлин български изкуствовед Асен Чилингиров (Чилингиров, 2013). В своите публикации Чилингиров следва един не само националистически, но и анахроничен автохтонистки подход, който определено хвърля сянка върху техния академизъм.

От пристигането на българите на Балканите през Ранното средновековие до XIX в. под османска власт и от Черноморското крайбрежие до Охридското и Преспанските езера в Македония съществува едно и също изкуство – следите от чужди политически, църковни и културни традиции са обезценени или напълно премахнати от картината. Вече могат да се разпознаят и повечето „трикове“, които ще бъдат усъвършенствани от други български учени в подхода им към „старобългарското изкуство“: произволно хронологическо датиране (така че съответните произведения на изкуството да съвпадат с периода на някой български владетел); пренебрегване на периодите на чуждо владичество или църковна юрисдикция в Македония – или пък в актуалните български територии (с аргумента, че при всички положения български майстори са създали тези произведения – или че въпросните места били винаги по същество български); пренебрегване на очевидни паралели с други, „небългарски“ балкански традиции и паметници; и обратно – заличаване на поразителни регионални и/или хронологични различия в рамките на това, което се разглежда като „българско“ изкуство по начин, който със сигурност напомня есенциализма на Мийе в работата му върху „сръбското“ изкуство.

Друго гледище, подкрепено от Филов, също ще се радва на дълготрайност в българската история на изкуството. Още по време на експедицията в Македония през 1916 г. (Петров, 1993б: 72) той подчертава, че църквите във Варош (средновековната част на Прилеп) са сходни по план и строителна технология с тези в Търново, както и в Арбанаси: старо село близо до столицата на Втората българска държава, основано от албански/епирски преселници в ранния османски период (Кил, 2002: 86). Филов използва неговите паметници от XVI–XVIII в. до голяма степен ретроактивно, за да изведе предосмански архитектурни особености, които били загубени в самото Търново. По-важното е, че пренебрегвайки възможността за други важни вектори на влияние, Филов представя Търново като могъща културна метрополия, облъчваща с влиянието си териториите на България и Македония. Както той отбелязва в публикация от 1930 г., посветена на живописата,

„[н]е ще съмнение, че центърът на българската живопис от XIII и XIV век трябва да се търси в тогавашната столица на българската държава, а именно в Търново“ (Филов, 1930а: 60).

Благодарение на руско-френския историк на изкуството Андре(й) Грабар (Grabar, 1928) вече е лансирана и теорията за специфична „Търновска художествена школа“. Все пак Филов остава предпазлив в някои отношения: той допуска възможна дейност на византийски майстори в Търново и предполага подобна, макар и минимална, възможност дори по отношение на стенописите от XIII в. в Боянската църква (Филов, 1930а: 74–75). Нещо повече, Филов заявява, че миниатюрите в Четвероевангелието на цар Иван Александър от XIV в. – произведение, което по-късно ще бъде превъзрасяно като пример за „ренесансови тежнения“ в българското изкуство – били несъмнено „копирани от някой гръцки оригинал“ (Филов, 1930а: 94)²⁵. По същото време някои от колегите му в София са по-малко предпазливи и демонстрират недвусмислено националистически подход.

Черти, траектории и територии на „българската школа“

Пример за този подход е изкуствоведът Андрей Протич, който през 20-те години на XX век наследява Богдан Филов като директор на Народния археологически музей в София. Творчеството му е изцяло доминирано от идеята за „национално изкуство“, като в много случаи той стига до доста съмнителни заключения. Това, което по-специално предизвиква гнева на сръбските му колеги, е тезата му за съществуването на специфична „Югозападна школа“ в българската стенопис през XIII и XIV в., редом с предполагаемата „Търновска школа“ (Протич, 1925). Докато за втората твърди, че е византинизирана, Протич смята, че първата представлява истинска „национална българска живопис“, характеризираща се с „реализъм“. Тук Протич лансира екзотичната теория, че живописците от „Югозападната школа“ вземали за модел реално лице и го мултиплицирали в образите на светци и други персонажи в

²⁵ Той посвещава и цяло изследване на евангелията и на тяхната византийска генеалогия (Филов, 1934).

църквите. Макар и да открива началото на тази „школа“ в паметници в Западна България (Беренде, Бояна, Земен), той разпростира ареала ѝ върху изкуството на Македония под византийско и сръбско владичество, и дори твърди, че тя повлияла на паметници в Сърбия, Константинопол и Влахия. Самият родом от Македония, Протич видимо се стреми да докаже българския етнически характер на областта и на нейните старини, създадени под „чуждо“ господство. Ученият също така вярва, че чрез „Югозападната школа“ българското изкуство подмладило византийското след латинското завладяване на Константинопол.

Малко по-късно Александър Рашенов, първопроходник на реставрацията на архитектурни паметници в България, формулира съществуването на „българска школа във византийския стил“. Всъщност той напълно българизира „гръцката школа“ на Мийе с тезата си, че декоративният стил във византийската архитектура, използващ тухлени и глазирани керамични елементи, бил роден в България – макар и да го датира в XI в., т.е. вероятно по време на византийското владичество (Рашенов, 1932). Рашенов е убеден, че керамопластичната украса на църквите имала славянски корени. Той твърди, че тя се разпространила в територии със славянско/българско население (включвайки в тях Епир и Пелопонес).

Всъщност повечето от тези моменти са систематизирани вече от Никола Мавродинов, главния идеолог на „старобългарското изкуство“ през този период. Следвал история на изкуството и археология в Лиеж, Белгия, на двадесет и седем годишна възраст Мавродинов се опитва да формулира отличителните черти на „българската архитектурна школа“ през средновековната епоха (Мавродинов, 1931: 151–158). Що се отнася до архитектурното наследство на Македония и на други балкански области, неговата аргументация почива на няколко интерпретативни стратегии: протохронично търсене на „първата“ поява на един или друг архитектурен елемент или форма; привилегирани аналогии между архитектурни паметници в Източна България и тези в доста отдалечени географски територии – за сметка на възможни

аналогии между паметниците в последните територии; съответно, реконструиране на силно хипотетични траектории на влияние от Източна България върху Македония; накрая, съзнателно свеждане на понятието „сръбско изкуство“ до наследство извън Македония.

Така Мавродинов смята, че открил първия случай на външна украса с глазирани керамични елементи, наричани на гръцки *φιαλότμοι* (четирилистници и кръгли панички, инкрустирани във фасадата), в църквата „Св. Димитър“ в Търново (датирана от Мавродинов към 1186 г.) (ил. 7). Нещо повече, позовавайки се на открития на Карел Шкорпил, той заявява, че въпросните елементи продължавали една по-древна декоративна традиция, започнала още в Първата българска държава, с преславската рисувана керамика. Тъй като този



Ил. 7. Църквата „Св. Димитър“ във Велико Търново (детайл). Източник: Kandi, [https://bg.wikipedia.org/wiki/Свети_Димитър_\(Велико_Търново\)](https://bg.wikipedia.org/wiki/Свети_Димитър_(Велико_Търново)). В днешния си вид църквата е резултат на мащабна реконструкция от късния социализъм въз основа на запазена апсидна част. Значително уголемена и „разкрасена“, сградата представя типичните характеристики на „българската школа“: керамопластична декорация с глазирани панички и четирилистници, псевдоконструктивни ниши, арки с тухлено-каменен градеж и др.

вид украса се появява по-късно в Македония (както и в Моравската област в Сърбия), Мавродинов заключава, че тя идва от България (Мавродинов, 1931: 123). Подобен е и подходът му в сравненията на плановете на църкви. Мавродинов вярва, че църквите в Македония, особено тези от периода на сръбското владичество през XIV в., следвали плана на един храм в Несебър („Св. Йоан Кръстител“, X–XI в.) (Мавродинов, 1931: 80, 83–93). Нещо повече, той обяснява наличието на камбанарии в архитектурата на Моравска Сърбия (по-специално в „Лазарица“ в Крушевац, края на XIV в.) с наличието на силни „източнобългарски влияния“ там. В тази връзка твърди, че архетипи били кулата на църквата „Св. Богородица Петричка“ (Панагия Петрициотиса) в Асеновград в Южна България, както и съществуващите в Несебър. Мавродинов си представя, че това влияние било опосредствано от българската Видинска държава от XIV в., макар да отбелязва, че в последната „за жалост, нямаме, до сега, ни един открит паметник“ (Мавродинов, 1931: 92).

Аргументите на учения са със сигурност противоречиви в някои отношения. Макар да е наясно, че зидарията *opus mixtum* е по-стара от българското изкуство, той си я представя като типично българска черта: така, във връзка с редуващите се пластове камъни и тухли в Марковия манастир от XIV в. край Скопие, той твърди, че градежът му е „чисто източнобългарски“ (Мавродинов, 1931: 126). На тази основа той отхвърля изцяло концепцията на Мийе за „Византийската Сърбия“. Според Мавродинов, църквите от XIV в. в Македония нямат „нищо общо“ със сръбската архитектура (която той отъждествява с Рашката и Моравската школи), тъй като били построени от „местни македонски майстори“ (Мавродинов, 1931: 83)²⁶. Нещо повече, както ще видим по-късно, той скандализира сръбските учени с твърдението си, че дори в Грачаница „не забелязваме ръката на сръбски архитект“ (Мавродинов, 1931: 88). Става въпрос за прочутия манастир от XIV в. край Прищина в Косово, основан от сръбския крал

²⁶ Вж. също теренните проучвания в районите на Скопие и Куманово, проведени от Мавродинов по време на българската окупация на Македония през Втората световна война (Мавродинов, 1942 и 1943а). Според заключенията му относно църквата „Св. Георги“ в Старо Нагоричане, тя е не само построена от български майстори, но и по-ранната църква на същото място не била византийска, а българска.

Стефан Урош II Милутин и възхваляван като връх на сръбската средновековна архитектура от учени като Джурдже Бошкович (Ignjatović, 2016: 247–248).

По този начин бива отворена вратата за масово присвояване на архитектурно наследство, дотогава приписвано на други страни. Мавродинов настоява, че дори средновековната архитектура на Рашка в Западна Сърбия, която е с романски черти (с далматински произход), „се корени в България“: църквата от XII в. на манастира „Студеница“ уж следвала плана на онази в Асеновград (Мавродинов, 1931: 141–142). По-късната архитектура на Моравско с нейната тухлена украса е още по-лесна за „българизиране“: тя „се корени в българската и македонската архитектура от XIII и първата половина на XIV в.“ (Мавродинов, 1931: 144–145)²⁷. Мавродинов установява българско влияние и върху най-старата средновековна архитектура на Румъния: тема, вече проучена от Богдан Филов (Филов, 1925). Но неговият протохроничен метод го довежда дори до заключението за съществуване на български влияния върху архитектурата на Константинопол – по-специално в двореца на Порфирогенета (Текфур сарай) от края на XIII–XIV в. (Мавродинов, 1931: 139). По този начин старата теза за византийския характер на българската средновековна архитектура е напълно преобърната: вместо модели, пренесени от византийската столица, именно последната получава архитектурни умения, които се появили за пръв път на българска територия.

Скоро Никола Мавродинов доразвива своята теория за „българската школа“. Той особено набляга на архитектурни форми като слепите аркади или „псевдоконструктивни ниши“ с декоративен характер, за които твърди, че се появили за пръв път в костницата на Бачковския манастир в Южна България (XI в.). От България елементът се

²⁷ Някои паметници от Моравската област на Сърбия влизат в инвентара *Стари църкви и манастири в българските земи*, публикуван от изкуствоведката Вера Иванова, съпруга на Никола Мавродинов и дъщеря на Йордан Иванов (Иванова-Мавродинова, 1926). Същата област е под българска окупация през Първата световна война, като по този повод българските учени са призовани да предоставят исторически и етнографски „доказателства“ за предполагаемия ѝ български характер.

разпространил в съседните страни, включително в Румъния (манастира Котмяна, XIV в.) (Мавродинов, 1935: 295). Мавродинов успява да открие „сигурен“ източнобългарски архетип дори в случая с клетъчната зидария, която иначе е типична за Македония: тя се появила най-напред в църквата „Св. Стефан“ в Несебър, редом със съответните църкви в Охрид, в преспанското село Герман и в Костур. Оттам тя се разпространила в Гърция и така влязла в речника на „гръцката школа“ на Мийе. Смесената каменно-тухлена зидария на арки: тя се появила също в Несебър през X в. и достигнала както до Македония, така и до Константинопол (Текфур сарай) едва през XIV в. (Мавродинов, 1935: 308–310). Декорацията с глазирани керамични елементи: тя се появила в Преслав през IX–X в., украсила Несебър на черноморското крайбрежие, пренесла се в столицата на Втората българска държава и достигнала до църквата в Долна Каменица през XIV в. – църква на днешна сръбска територия, но вероятно основана от българския владетел Михаил Шишман или от негов наследник. Оттук глазираните керамични панички и четирилистници навлезли в Македония: така Мавродинов успява да открие посредника на „източнобългарски“ влияния във Видинско, или най-малкото близо до него, който липсва в монографията му от 1931 г.

Изводите на Мавродинов са очевидни: извън България, съществуването на този тип украса на църковни фасади се дължало „единствено на българско влияние“; България създала тухлената декорация, която се разпространила навсякъде през XIV в. (Мавродинов, 1935: 312–313, 318). В случая Мавродинов си служи и със спекулации относно „особната любов на българския архитект към външна украса“ (Мавродинов, 1935: 320).

Колкото и „шовинистична“ да изглежда, теорията на Мавродинов не е оригинална. Част от заключенията му се основават на (хипо)тези, лансирани от руския учен Николай Брунов, когото Мавродинов с готовност цитира. До известна степен теорията му разкрива и някои слаби места в трудовете на големи авторитети в областта на византийското изкуство като например надценяването на Константинопол като източник на модели – или опита на Мийе да помести в своето „старосръбско изкуство“ архитектурни идиоми,

които са не само поразително различни, но и изолирани един от друг както географски, така и исторически. Нещо повече, възхищението на Мавродинов и Рашенов пред външната украса на средновековните църкви като „национална“ архитектурна черта има близки паралели в други национални контексти. По ирония на съдбата в същия момент техните сръбски колеги възхваляват богатата декорация и полихромията на фасадите като черта на сръбския национален гений (Ignjatović, 2016: 720–725). Така и в Сърбия, и в България декоративният идиом се приема за стил, близък до народните художествени традиции, а също и до живописата: той е наречен *сликарски* (на сръбски), *живописен стил* (на български). На този фон не е изненадващо, че доктрината за „българската школа“ предизвиква ответни реакции.

Сръбски реакции

След катастрофата през Първата световна война победното превъплъщение на Сърбия в център на голямо южнославянско кралство, крайъгълен камък на пост-версайското геополитическо статукво, очевидно не е в полза на България. Сръбските учени скоро установяват, че част от „тяхното“ национално наследство е увредено от българските военновременни действия. Новопридобитият от Белград Погановски манастир (XIV–XV в.), преди това български, се оказва загубил иконостаса си, една ценна двустранна икона от XIV в. и други реликви, които били пренесени в София. В църквата от XIV в. в Псача, недалеч от Крива Паланка в Македония, българите били унищожили надписи, споменаващи сръбски основатели (Поповић и др., 1933). Що се отнася до толкова оспорваната област Македония, сръбският академичен отговор на българските претенции не чака дълго. През 1919 г. – годината на излизането на книгата на Мийе L'*ancien art serbe* – сръбският езиковед Александър Белич публикува също в Париж авторитетен том за Македония, в който се пропагандира сръбската гледна точка. Белич е член на делегацията от сръбски учени, участващи във Версайската мирна конференция, и задачата му е да легитимира териториалните претенции на страната си на лингвистична, етнографска и историческа основа (Ignjatović,

2016: 686–687). В сборника е включена и глава „Паметници на старосръбското изкуство в Македония“, написана от изкуствоведа Владимир Петкович, близък сътрудник и спътник на Мийе по време на обиколките му из Сърбия и Македония.

Скоро Петкович се превръща в най-активния сръбски полемист, развенчаващ тезите на българските изкуствоведи. Както може да се очаква, той отрича българското културно присъствие в Македония – или в „Южна Сърбия“, според официалната терминология, която ученият използва в книга, публикувана няколко години по-късно. Петкович подчертава, че „единственият народ, който е държал Южна Сърбия завладяна за някакъв период от време, но който не е оставил абсолютно никаква следа в нея, и нито един паметник не е отбелязал епохата на владението му там, са българите“ (Петковић, 1924: III). За разлика от тях сръбските владетели построили в областта „безброй църкви“, а сръбското изкуство пуснало там дълбоки корени и преживяло своя разцвет. По такъв начин Петкович описва Македония като „класическа земя на сръбското изкуство“ и дори нещо повече: той смята, че „сръбската църква в Южна Сърбия“ била „център на православния свят“ и основен носител на православно християнство за съседните балкански народи (включително българите) и за земи като Атон, Пелопонес и дори Русия и християнския Ориент (Петковић, 1924: VIII, X–XI; Ignjatović, 2016: 484–485).

Очаквано, публикациите на български автори предизвикват остра критика от страна на Петкович. В две статии той атакува Андрей Протич за твърденията му за „Югозападна школа“ в българската живопис (Петковић, 1926а; 1926б). Той изтъква, че още преди постулираната от Протич „школа“ от XIII в. сърбите били построили великолепни църкви, и повтаря тезата си, че за разлика от многобройните „сръбски“ църкви в Македония през XIV в. там няма нито един български паметник. Петкович отхвърля възможността за влияние от страна на „низшето“ българско изкуство с неговите „незначителни църквички“ (безначајне црквице) върху „висшето“ сръбско изкуство (Петковић, 1926а: 155; Ignjatović, 2016: 474). Тук Петкович осмива по-специално фокусирането на Протич върху

селската църква в Беренде с нейните миниатюрни размери като една от люлките на „Югозападната школа“ и като модел на монументални сгради, построени под сръбско управление. Не на последно място, Петкович твърди, че самите църкви, посочени от Протич (Бояна, Кремиковци и др.), са изградени от владетели от сръбски произход: огледален аргумент, отразяващ акцента върху българския произход на сръбски владетели, използван от български учени²⁸.

По-трезва, но все пак силно критична е и рецензията на монографията на Никола Мавродинов от 1931 г., публикувана от Джурдже Бошковиц (Бошковић, 1933). Сръбският изкуствовед изтъква редица недостатъци в работата на българския си колега: произволно датирание на църкви, крайно хипотетични и дори неверни реконструкции на сгради, от които са останали основите, мъглява терминология и подозрителна или направо погрешна типология на плановете, неразбиране на плановете и структури. Бошковиц отхвърля етноцентричния подход на Мавродинов във връзка с „българския“ произход на керамичната украса на църквите. Но най-вече той атакува произволните аналогии, прокарани от Мавродинов между постройки в Източна България, от една страна, и в Македония и Сърбия, от друга. Твърденията на Мавродинов относно Грачаница (където, според българския учен, „не забелязваме ръката на сръбски архитект“) и предполагаемите „български корени“ на архитектурата на Рашка и Морава очаквано са представени като абсурдни. Присъдата, изказана от Бошковиц, е тежка:

Със сравненията, които прави тук, г-н Мавродинов показва, че далеч не е схванал основни понятия на архитектурата и археологията. Вместо да се решава да пише толкова амбициозна дискусия, която ще предизвика немалко объркване у онези, които биха я прочели с доверие, по-добре да беше взел няколко добри учебника по структурите и историята на византийската архитектура, и да ги овладее първо тях. Това щеше да бъде по-полезно както за него, така и за науката. (Бошковић, 1933: 226)

²⁸ Вж. например представянето от Мавродинов на църквата от XIV в. в Матейче, недалеч от Скопие (Мавродинов, 1943а), където той говори най-вече за Елена, българската съпруга на сръбския цар Стефан Душан.

По този начин сръбските изследователи отхвърлят теорията за „старобългарското изкуство“ и твърденията за неговото съществуване в Македония и Сърбия: както по-късно историкът Александър Йованович заключава по подобен начин относно южните сръбски територии, „[нито един] от тези паметници не бележи присъствието на българи“ (Ignjatović, 2016: 567). Нещо повече, сръбските учени от междувоенния период изграждат цяла доктрина относно националното превъзходство на средновековното сръбско изкуство – по-специално в сравнение с България. Най-известният географ на Балканите Йован Цвиич също противопоставя сръбската креативност на българското „сляпо подражание“ на византийската култура (Ignjatović, 2016: 642). Изследователи като Владимир Петкович се опитват и да пренесат „битката“ на българска територия, присвоявайки важни паметници на нея като сръбски творения: на първо място Рилския манастир (възприеман от българите като национална светиня), но също и църквата на Земенския манастир или онази на (вече сръбския) Погановски манастир. В резултат на това, наред с Македония, се оформя втори „фронт“ на сръбско-българската „художествена война“ по протежение на общата политическа граница. Сред паметниците, които предизвикват полемики, е и църквата в Долна Каменица в района на град Княжевац, спомената от Мавродинов: редица сръбски специалисти (сред които и Бошкович) не приемат вероятността за български владетел като основател и вместо това предлагат сръбски благородник (Фрфулановић, 2001).

Изненадващо или не, но се появява и трети „фронт“ – в Румъния. По начало, както сръбските, така и българските историци (на изкуството) са склонни да гледат на румънците като на късно дошли в балканската средновековна история – въпреки твърденията за дълга историческа приемственост, формулирани от учени като Николае Йорга с известната му сентенция *Byzance après Byzance*, отнасяща се до Влахия и Молдова като истински правоприемници на

византийското наследство²⁹. Както българските, така и сръбските учени настояват, че това наследство било опосредствано в румънския средновековен контекст от съответната им страна и култура. Що се отнася до архитектурата, тезата за сръбско влияние е приета от водещи румънски историци (на изкуството) като Георге Балш, който дори отнася манастира „Козия“ от XIV в. (основан от влашкия воевода Мирча Стари) към моравската група паметници (Balș, 1911: 41–42). Важността на „Моравската школа“ за появата на влашката църковна архитектура е потвърдена по-късно от големия авторитет на Габриел Мийе (Millet, 1933). Междувременно, на Втория международен конгрес по византинистика, проведен през 1927 г. в Белград, специално внимание е отделено на сръбските влияния в румънското изкуство. В сръбската наука последното бива до голяма степен сведено до подражание или копие на сръбски средновековни паметници (Ignjatović, 2016: 201, 481).

Ала, както вече споменахме, български учени като Мавродинов и Филов настояват на формирания характер на „старобългарските“ влияния в средновековната влашка и молдовска архитектура. Така българските и сръбските специалисти едновременно откриват чертите на „своето“ национално изкуство в едни и същи румънски паметници от XIV в. като например княжеската църква „Св. Николай“ в средновековната влашка столица Куртя де Арджеш. Нещо повече, българските твърдения до известна степен са подкрепени от румънския учен Орест Тафрали, който отхвърля тезата за сръбско влияние в Куртя де Арджеш в полза на български и византийски модели (Nastasă, 1997: 171). Неизненадващо, работата на Тафрали предизвиква гневна реакция от страна на сръбския му колега Милое Васич (Ignjatović, 2016: 203, 481).

Гръцки реакции

Въпреки че сръбските учени смятат българските си колеги за „заслепени от шовинизъм“, те следят научната им продукция

²⁹ Относно румънското символно присвояване на византийското наследство, вж. Mishkova, 2023: 109–122, 154–165, 264–285. Конкретно за българо-румънските „историографски войни“ – Даскалов, 2015.

(Ignjatović, 2016: 474). За разлика от тях, гръцките учени рядко коментират български публикации. Причината за това със сигурност надхвърля езиковата бариера, която не играе такава роля между българи и сърби. Гръцките учени вече успешно са „национализирани“ византийското изкуство – хилядолетен феномен, оставил безброй следи на три континента, бидейки също така предмет на престижно транснационално поле на академични изследвания. На този фон партикуларистките претенции за национална самобитност, отправяни от български или сръбски учени, със сигурност изглеждат нелепи.

Характерен пример за тази нагласа е кратка бележка от Андреас Ксингопулос, първия ефор на византийските старини в Солун, относно статия на Андрей Протич. Публикувана в сборник, посветен на Шарл Дил, основателя на византологията във Франция, работата на Протич разглежда сасанидското и византийско потекло на българското изкуство. Според Ксингопулос става дума за „неудачен и неметодичен опит“ да се приложат теориите на Стржиговски към български материал. В анализите на стенописи, предложени от Протич,

недоразумението се оказва пълно и пропагандната цел на статията става очевидна, достигайки границите на чистия абсурд, особено когато авторът твърди, че българската живопис повлияла не само на руснаците, сърбите и румънците, но и на изкуството на самия Константинопол от XIV в.! (Ξυνγόπουλος, 1931: 354)³⁰.

И все пак, в два случая българските претенции предизвикват отговор, макар и той да идва най-вече след Втората световна война в пореден контекст на обтегнати гръцко-български отношения. Гръцките реакции са свързани: първо, с „българизацията“ на византийско наследство в самата България (особено във връзка с Несебър, но също и с паметници в българска Тракия като тези в Асеновград или Бачково); второ, с българските претенции към културно наследство в Гръцка Македония – по-специално в Костур и Преспанско. В първия случай българските учени са видимо склонни да надценяват

³⁰ Дълга на доц. Маргарита Куюмджиева библиографските данни за цитираната бележка.

значението на периодите на българско средновековно управление и да маргинализират по-широкия византийски контекст на местните паметници. Нещо повече, те демонстрират двоен стандарт: докато редовно настояват, че именно български майстори били работили по църкви под византийско или сръбско управление, българските специалисти пренебрегват обратната възможност – византийски гръцки майстори да са работили при български владетели³¹. Във втория случай гръцките учени явно се стремят да отрекат всякаква следа от средновековно българско управление в днешна Северна Гърция и възможността за славянско/българско наследство в нея.

Георгиос Сотириу, директор на Византийския музей в Атина и председател на Християнското археологическо дружество, се намесва и по двата въпроса. Сотириу обвинява българските учени във „фалшифициране“ на „историческия произход на византийските паметници от Месимврия [Несебър], [които] са чисто гръцки, с гръцки надписи, с имена на гръцки дарители“ (Σωτηρίου, 1945: 73). Той не само отхвърля твърдението, че български майстори създали тези паметници, но и отрича въобще съществуването на такива майстори, поне до XIX в. По този начин той поставя под съмнение съществуването на „така нареченото българско национално изкуство“, а също така атакува включването на Македония в неговия канон (Σωτηρίου, 1942: 476, цит. в Hadjimihali, 1950: 21).

Това включване се основава по-специално на два емблематични паметника, намиращи се на гръцка територия, обсъждани вече от Йордан Иванов, първопроходника на изследването на „български старини“ в Македония. Това са базиликата „Св. Ахил“, разположена на едноименния малък остров в Малкото Преспанско езеро, и средновековната църква в близкото село Герман/Агиос Германос. Както вече беше споменато, изграждането на базиликата се приписва от българските учени било на цар Самуил, било на княз Борис I през IX в. Освен това те смятат, че същата е част от по-голямо градско средище – столицата на Самуил Преспа – която била и

³¹ Други изследователи признават значението на българското управление в случаи като Несебър и дори „строителния бум“ при него, но все пак изтъкват силния константинополски отпечатък върху неговото наследство (Čurčić, 1989: 63).

седалище на Българската патриаршия при Самуил (Иванов, 1910). Особено значима е и църквата в Герман, в която е открита мраморна плоча, пренесена в София по време на Първата световна война. Носеща епитафия, поръчана от цар Самуил, плочата е открита случайно през 1888 г. и е публикувана за пръв път от Фьодор Успенски, директора на Руския археологически институт в Константинопол. Това откритие подпечатва в българския разказ образа на Преспанско – и по-специално на гръцката му част – като важен средновековен български център. Сотириу се опитва да развенчае това твърдение: той оспорва идентичността на базиликата „Св. Ахил“ като патриаршеска катедрала на Самуил и изтъква липсата на следи от структури на островчето и на брега на езерото, които биха могли да потвърдят съществуването на град (Σωτηρίου, 1949) (ил. 8).

По-късно същите паметници са разгледани от археолога Стилианос Пелеканидис. Що се отнася до църквата в Герман/Агиос Германос, той я датира в периода след Самуил и разрушаването на държавата



Ил. 8. Базиликата „Св. Ахил“. Източник: Vassiliki Feidopoulou, https://el.wikipedia.org/wiki/Βασιλική_του_Αγίου_Αχιλλείου.

му от Василий II Българоубиец. Така той поставя под съмнение много по-късния гръцки надпис в храма, според който той бил основан от константинополския патриарх Германос през VIII в. и изписан наново в началото на XI в. (при Самуил). Макар и българските учени да са съгласни, че църквата не е от VIII в., те идентифицират Герман(ос) като българския патриарх Герман по време на управлението на Самуил. Пелеканидис отхвърля тази хипотеза и поставя под въпрос автентичността на „странното“ откриване на „още по-странната“ надгробна плоча (*περιέρχου ανακαλύψεως της έτι περιεργωτέρας επιτύμβιας πλακός*), поръчана от Самуил. Той напомня, че същата е открита „по време на добре познатото активно движение за българизация на Македония“, т.е. в периода на гръцко-българския конфликт към края на османското господство в областта (Πελεκανίδης, 1960: 52–53).

По отношение на базиликата „Св. Ахил“ Пелеканидис оспорва прочита на Иванов на византийските източници. Той атакува тезата, че храмът бил построен от българския княз Борис I, както и версията, според която Самуил основал църквата, за да приюти мощите на св. Ахилий, които той пренесъл от град Лариса (Πελεκανίδης, 1960: 62–69). Пелеканидис разобличава и „мита“ за Българската патриаршия в Преспа, лансиран от руснака Павел Милюков и от Йордан Иванов. По отношение на острова, за който се предполага, че е една от Самуиловите столици, той потвърждава липсата на следи от важни граждански постройки и изразява съмнение, че Иванов някога е посещавал описаното от него място. Накрая той датира базиликата в третото десетилетие на XI в., т.е. след края на Самуиловата държава. Ала по-късно гръцкият архитект и археолог Николаос Муцопулос твърди, че открил костите на цар Самуил в базиликата „Св. Ахил“, по този начин оказвайки безценна помощ на българската теза (Μυτσοπουλος, 2007).

В труда си върху византийското наследство на град Костур Пелеканидис демонстрира подобен подход. Той датира най-старите църкви там – „Св. Стефан“, „Св. Архангел“ (Таксиархис Митрополеос) и „Св. Богородица Кубелидики“ – в средата на IX в., за да ги отнесе към период на византийско владичество (Pelekanidis and Chatzidakis,

1985: 84). Първият им гръцки изследовател Анастасиос Орландос също ги датира към византийски период, но в този след Самуил (Ορλάνδος, 1938)³². Тонът на Пелеканидис става откровен националистически в заключението на монографията му за Преспа. Той заявява, че областта преживяла своя религиозен и културен разцвет след „освобождението“ си от „българско иго“ и че „местното елинско население“ никога не загубило своите традиции и „национално самосъзнание“ (Πελεκανίδης, 1960: 134).

Всъщност това изказване звучи по-скоро като политическо заклинание. В онзи момент Гърция е наскоро преживяла травматичен период на чужда окупация (включително българска) и на гражданска война. Преди последната селските райони на Преспанско и Костурско са предимно славяноезични и гръцката национална принадлежност на местните жители далеч не е очевидна. По време на Втората световна война България се опитва да разпространи влиянието си сред това население в окупираните от Италия и Германия части на Гръцка Македония, изпращайки офицери за свръзка и преводачи. В Костур, за известен период от време през 1941 г., това е мисията на историк от София на име Иван Дуйчев, изпратен там като преводач лично от министър-председателя Богдан Филов. Скоро патриотичната дейност на Дуйчев сред местните „българи“ предизвиква протестите на гърците и загрижеността на италианците, и той е принуден да напусне; в дневника си Дуйчев възкликва: „Ще се върна! С победа!“ (Ангелов, 2018: 115). И наистина, през 1942–1943 г., редом с други български учени, той обикаля Северна Гърция, включително светогорските манастири.

По-късно Дуйчев се утвърждава като водещ български византинист и до голяма степен преобразява българския академичен подход към византийското наследство. Отклонявайки се от традиционния партикуларизъм на българската медиевистика, с изследванията си върху „славяно-византийската“ общност той „поставя основите на

³² За разлика от тях, учени извън Гърция и България смятат, че трите църкви трябва да се отнесат към период на българско управление (Epstein, 1980). Тенденциозната датировка на Пелеканидис е отбелязана от Кил (2002: 20–21).

преоценка на характера на византийската култура и на нейното символно усвояване“ (Mishkova, 2023: 235). Именно това напрежение между универсалистки стремежи и национално присвояване е особено видимо в изследванията, посветени на един вид изкуство.

Ренесанс преди Джото: политически употреби на средновековната живопис

Както показва примерът с „Югозападната школа“ на Протич, изследванията на църковната живопис са мобилизирани не по-малко от онези на архитектурата в балканските „национализации“ на средновековното изкуство. В България това изследователско поле е до голяма степен развито през междувоенния период благодарение на бъдещ световен авторитет в областта на историята на византийското изкуство, който наследява катедрата на Габриел Мийе в Париж. Това е роденият в Киев Андрей Грабар, който подобно на своя учител Никодим Кондаков след Октомврийската революция се премества в София за няколко години. След назначаването си на работа в Народния археологически музей Грабар публикува фундаментално изследване върху стенописите от XIII в. в Боянската църква (Грабар, 1924). То е последвано от друга монография, посветена на „българската религиозна живопис“ – новаторска публикация, в която Боянската църква също заема централно място (Grabar, 1928).

С тези приноси руско-френският византинист не само трасира господстващата българска интерпретация на Бояна и на средновековната живопис като цяло, но и вдъхновява популярен исторически „мит“ в България (Антонова, 2012: 45). Грабар приписва паметника на специфична българска художествена школа, чийто предполагаем център е столицата Търново. Въпреки че бързо разпознава византийските образци на иконографията в Бояна, той я смята за най-важния паметник на „старобългарското изкуство“, предполагайки също така, че художниците били българи. Нещо повече: Грабар счита, че боянската живопис заема изключително място в историята на изкуството със своята „натуралистична“ и „хуманистична“ тенденция. Според него, „Бояна е може би

единственият пример, свидетелстващ за истинско усилие към натурализъм, който някога е бил опитван във Византия в рамките на византийското изкуство“ (Grabar, 1928: 155). При това, той подчертава, че не става въпрос за западни/готически влияния, които са минимални в Бояна: става дума за уникален паметник, който изпреварил наченките на италианския Ренесанс. Бояна е изписана седем години преди раждането на Джото, подчертава Грабар.

Това наблюдение се превръща в отправна точка на истински апотеоз на Бояна в българското изкуствознание. Никола Мавродинов открито заявява, че Бояна представлява Ренесанс, по-ранен от този на Дучо и Джото (Мавродинов, 1943б: 58). В монография на немски език Филев дори твърди, че художникът на Бояна надминал Джото по отношение на индивидуализацията на образите, а Мавродинов го сравнява с Леонардо и заявява, че боянската живопис превъзхожда западното изкуство от същия период (Мавродинов, 1966: 120, 141; Антонова, 2012: 48). В тези и подобни твърдения, на стенописите от XIII в. в Бояна редовно се приписват редица достойнства: изкуство с народна основа, близко до живота и реалността (следователно различно от „безжизнения“ и „повтарящ се“ канон на Константинопол) – дори „бунт срещу мистичното средновековно изкуство“ (Мавродинов, 1966: 143).

Тази линия на интерпретация се развива значително по време на социализма, особено след като през 1978 г. е публикувано ново издание на есето на Грабар от 1924 г. с подчертано етноцентричен предговор от Иван Дуйчев, който се фокусира върху предполагаемата българска идентичност на майсторите (Антонова, 2012: 47–48). Трябва да се отбележи, че Бояна не е единственият въображаем пример за „български Ренесанс“³³. Макар и археологът Кръстю Миятев да характеризира „простичките“ лица и тела в Земенската църква като проява на „наивитет, почти детински“, това не му пречи да приписва на същите стенописи ренесансов характер: заедно с тези в по-късния Погановски манастир те представлявали

³³ За по-нов прочит на боянската живопис с оглед нейния византийски контекст: Пенкова, 2011. Тезата за нейния „натурализъм“/„реализъм“ е оспорена от Yordanova, 2022.

„простонародна“ и „реалистична“ живопис, различна от византийските образци и близка до италианските и фламандските примитивисти (Миятев, 1927: 145–146; 1936). Подобен подход е приложен и към живописата в скалните църкви от XIII–XIV в. в Иваново, „истинския Ренесанс на античния художествен мироглед“ (Мавродинов, 1946: 160), а и към Четвероевангелието на цар Иван Александър – особено след луксозната монография по темата, публикувана от Людмила Живкова³⁴. В труда си върху църквата в Долна Каменица Лиляна Мавродинова открива в нея един „нов хуманизъм“, сроден с шедьоврите на Дучо и Джото (Мавродинова, 1969: 28). Междувременно баща ѝ Никола Мавродинов е открил първия български Ренесанс вече в края на IX и X в., в съответствие с популярния исторически разказ за „Златния век“ при цар Симеон (Мавродинов, 1959: 139–140). Ученият също така аргументира българския етнически характер на тези „ренесансови прояви“ с помощта на расови характеристики: главата на младия Христос в Бояна била типична за околните части на България, а в Иваново липсвал „гръцкият тип“ с характерен нос (Мавродинов, 1946: 161).

Колкото и да е странна, „ренесансовата“ теза в българската история на изкуството все пак не е уникална. Нейната основа е със сигурност международно приетата теория за последователните византийски „Ренесанси“ (Македонски, Комнинов, Палеологов), сама по себе си резултат от първоначалния класицистичен уклон на византологията. Както обяснява Анна Адашинская, „дълго време за основна заслуга на Византия се смята опазването на класическата традиция и предаването на античните художествени форми на италианския хуманизъм“ (Adashinskaya, 2022: 31). Габриел Мийе разглежда обстойно взаимодействието между Византия и Италия през XIII–XIV век, като в същия контекст се спира и на особеностите на една специфична „Македонска школа“ във византийската живопис (Millet, 1916b: 630–683).

³⁴ Вж. Живкова, 1980: 71–76. Неофициално авторството на тази творба се приписва на Иван Дуйчев.

На този фон сръбските учени оспорват българското национално присвояване на Ренесанса. Те също откриват в „своето“ средновековно изкуство „признаци на Ренесанс, предшестващ този в Италия“ – както се изразява историкът Перо Слиепчевич (Ignjatović, 2016: 738). Тези признаци са идентифицирани например в стенописите на манастирите Милешева и Сопочани от XIII в. (Adashinskaya, 2022: 39). В дългосрочен план фреската от Милешева, изобразяваща „Белия ангел“ (Бели анђео), се превръща в популярна емблема на националния художествен гений в сръбската визуална култура (Павићевић, 2005) (ил. 9) – подобно на образа на Десислава от Боянската църква в българската визуална култура.



Ил. 9. „Белият ангел“ от манастира Милешева край Приполе (Сърбия) – детайл от фреската „Мироносиците на Христовия гроб“ (XIII в.). Източник: Meister von Mileševa, https://sr.wikipedia.org/wiki/Бели_анђео.

Вдъхновени от труда на Мийе върху македонската живопис, сръбските специалисти се позовават и на паметниците от XIV в. в Македония. В приноса си за пропагандния сборник на Александър Белич, както и в монографията си за паметниците в „Южна Сърбия“, Владимир Петкович твърди, че италианското изкуство се развива под сръбско влияние и му е задължено. Според него италианското Треченто може да бъде разбрано „само във връзка със сръбското църковно изкуство в Южна Сърбия“ (Петковић, 1924: XI; Ignjatović, 2016: 739–740). Същевременно Петкович показателно отхвърля възможността за съществуването на специфична „Македонска школа“ в живописа: изглежда за по-сигурно, той накъсва живописа в Сърбия от XIV в. на няколко по-малки местни „школи“. Макар по този повод да отправя критична бележка към Мийе, Петкович предпочита да прехвърли цялата отговорност за „мистификацията“ относно „Македонската школа“ върху учените в България, по-конкретно върху Андрей Грабар (Petković, 1930: II). В крайна сметка Владимир Петкович с пренебрежение отхвърля българските претенции за оригиналност: той подчертава, че сръбски владетели са строили църкви и на българска територия, и заявява, че живописа в Милешева „отдалеч превъзхожда“ онази в Бояна. Порицавайки Андрей Протич, той подчертава, че „скромната живопис“ на Земенския манастир в България не би могла да вдъхнови големите стенописи в Дечани, Печ, Грачаница и Лесново (Петковић, 1926a: 155).

От българска страна се наблюдава подобна валоризация на македонските паметници. Никола Мавродинов изказва предположението, че изкуството в Охрид от Самуиловия период могло да роди „цялата модерна живопис пет века преди италианския Ренесанс“. За съжаление Василий II Българоубиец, „груб и некултурен владетел“, сложил край на тази тенденция (Мавродинов, 1946: 54). Мавродинов също така настоява, че македонски (български) художник от Охрид ще да е работил в базиликата „Св. Франциск“ в Асизи, повлиявайки художествения идиом на Джото (Мавродинов, 1946: 139–140). Пзовавайки се на Мийе, Мавродинов почти повтаря Петкович, заявявайки, че „италианското Треченто почива всецяло на македонската живопис“ (Мавродинов, 1946: 192; Adashinskaya, 2022:

39). Освен „Св. София“ в Охрид и Боянската църква, сред българските предшественици на Ренесанса Мавродинов изтъква и църквата „Св. Пантелеймон“ в Нерези край Скопие – паметник, който иначе в международната литература се причислява към византийския „Комнинов ренесанс“.

В крайна сметка Мавродинов напълно маргинализира всякаква небългарска византийска художествена традиция в Македония: доколкото е съществувала, тя била адаптация на българската македонска традиция. Според него последната „завладяла“ византийския Солун: той изтъква като пример Мануил Панселинос, вероятно най-известния художник от Палеологовия период, за когото твърди, че бил вдъхновен от български македонски модели. Друг голям художник от Солун, Евтихий, също „си е приобщил старата местна македонска традиция“, която била „по-човечна“ от византийската (Мавродинов, 1946: 129, 133). Все пак Мавродинов настоява, че майсторите от Охрид „схващали по-другояче от гърците проблема за ренесанса на античното“ и в този контекст изтъква местната църква „Св. Климент“ (Панагия Перивлептос) от XIII в. Според оценката на учения нейната живопис не само представлява македонски (български) Ренесанс, но и продължава една по-дълга художествена тенденция, датираща от периода на Първата българска държава (Мавродинов, 1946: 135, 138).

Етнонационалистическите спекулации на Мавродинов скоро се оказват фатално погрешни. Няколко години след публикацията му югославски специалисти откриват в „Св. Климент/Панагия Перивлептос“ подписи на художниците, които са я изписали: това се оказват Михаил Астрапас и Евтихий, известни византийски художници, вече познати на изследователите с работата си в Старо Нагоричане и други важни църкви, въздигнати от сръбски владетели.

Що се отнася до гръцките учени, те до голяма степен приемат за даденост, че византийското изкуство е хранилище на класическото елинско наследство. Следователно гръцките изследователи не изпитват особена нужда да си представят някакви по-специални връзки с европейския Ренесанс от онези, които се обсъждат в

международната наука. В свое произведение-възхвала на Мануил Панселинос, Андреас Ксингопулос демонстрира доста трезв подход спрямо по-ранни ерудирани сравнения на художника от Солун с Джото и Рафаел (Xyngoroulos, 1956: 17, 27). И все пак той проявява и по-националистически подход – сблъсквайки се с отричане на гръцката художествена дейност при сръбски средновековни владетели.

Отново благодарение на Владимир Петкович се заформя полемика заради твърденията му, че наличието на гръцки надписи в средновековните сръбски църкви не можело да се смята за доказателство за дейността на византийски майстори (Petković, 1930: III). С аргумент, подобен на този при български учени като Филов, Петкович обяснява, че майсторите просто искали да демонстрират владееене на един престижен език, който в православната християнска традиция дори се смятал за свещен – подобно на латинския на Запад. Ксингопулос се съгласява, че надписите в църкви са невинаги надежден показател за „националността“ на майсторите, но си служи с обратния аргумент: той изтъква, че гръцкоговорящи живописци могли да изпълнят надписи на сръбски език в зависимост от желанието на дарителя. Петкович подчертава, че в Старо Нагоричане, където почти всички надписи са на гръцки език, тези край „сръбските национални светци“ са на сръбски: заключението му е, че това разграничение е могло да бъде направено само от сръбски художник. Ксингопулос му отвърща, че именно този факт – че надписите са в случая на сръбски език – доказвал, че художниците са гърци. По неговата логика, докато майсторите обичайно пишели на родния си език, те били длъжни да посочат сръбските светци на сръбски, за да могат местното духовенство и паство да ги разпознаят (Xyngoroulos, 1955: 64).

Докато Петкович поставя под въпрос гръцката идентичност и на живописци, подписали творбите си на гръцки език, Ксингопулос му възразява, твърдейки, че подписите на художници са автентичен епиграфски източник относно тяхната етническа принадлежност. Коментирайки случая на Йоан – митрополит на Прилеп и живописец на църквата „Св. Андрей“ от XIV в. в каньона Матка край Скопие

(който се подписва на славянски, но изпълнява всички други надписи на гръцки език) – гръцкият изкуствовед приема, че Йоан може да е бил „сърбин“. Все пак изследователят добавя, че митрополитът е можел да пише на гръцки, тъй като тогавашният Прилеп бил „гръцки“ град. Нещо повече, той заявява, че надписите от Матка са на гръцки език, защото местните монаси, както и по-голямата част от населението на средновековно Скопие, също били „гърци“ (Xyngoropoulos, 1955: 66–67).

Андреас Ксингопулос също се опитва окончателно да „национализира“ и „Македонската школа“ на Габриел Мийе, активна в Македония и Сърбия в края на XIII и през XIV век. Той провъзгласява Солун за единствен важен творчески център на тази „школа“, която в продължение на няколко века разпростирила влиянието си върху цяла Македония и Балканите. Начинът, по който Ксингопулос описва характерния стил на македонската византийска живопис, до голяма степен напомня възхвалата, която тя получава в България (като същностно българска) и в Сърбия (като сръбска живопис): тя се характеризирала с „реализъм“ и „любов към движението и живота“, които се коренели в изкуството на Античността (Xyngoropoulos, 1955: 7–8). Подобно на другите (балкански) изследователи, той разграничава на тази основа македонската живопис от академичното изкуство на Константинопол. Ксингопулос открива зачатъците на македонския византийски стил в паметници като тези в Нерези и Бачково – считани от българските специалисти за представителни за българското изкуство. Гръцкият учен подчертава влиянието на Солун в Сърбия и приписва разцвета на средновековната живопис при крал Милутин на дейността на майстори от византийския град. Не е изненадващо, че този изключителен акцент върху Солун бива критикуван от югославските учени – по-специално от македонския изкуствовед Цветан Грозданов, който, подобно на сръбския си колега Гойко Суботич, подчертава значението на друг художествен център на средновековните Балкани: „Охридската школа“³⁵.

³⁵ Вж. Грозданов, 1980: 180–181. Трябва да се отбележи, че югославските автори подчертават значението и на други художествени центрове като Костур. Техните

Македонското наследство – на македонците

Академик с висок международен авторитет, Цветан Грозданов е и представителен за македонското изкуствознание, създадено след Втората световна война, и по-специално за неговия модел на „национализация“ на местното средновековно наследство. От една страна, като академична дисциплина, македонската история на изкуството се формира в югославски контекст и до голяма степен като рожба на сръбската наука. Този аспект предопределя някои нейни особености като например относително по-голямата инклузивност по отношение на византийските културни влияния и наследство, за разлика от партикуларистичния акцент в България върху „старобългарското изкуство“. И все пак, макар и македонското средновековно изкуство да е изследвано от Грозданов в контекста на византийското, той представя Македония по-скоро като основен културен посредник между Византия и славянския свят (Грозданов, 1983: 9). Подобно на доминантния македонски исторически разказ, македонското изкуствознание възприема, но и преосмисля редица основни моменти от българския исторически наратив: акцента върху фигурите на славянските първоучители Кирил и Методий и техните ученици (всички те смятани за национални светци), върху Самуиловата държава, върху нейната столица Охрид като духовен център и др. Въпреки това, „националният“ двигател зад всички тези културни и политически явления е не друг, а „македонските славяни“.

Така, макар Грозданов да се съгласява с българските учени, че Самуил е основал базиликата „Св. Ахил“ в Преспа като катедрална църква, той я вижда не като център на българска патриаршия, а на Охридската архиепископия, чиито основи били положени още от Кирил и Методий, много преди византийския император Василий II, и която функционирала като Македонска автокефална църква при Самуил (Грозданов, 2006: 58–59; 2007). Грозданов подчертава, че Самуиловото царство представлявало държава на македонските

констатации засягат и паметници, традиционно изследвани от българските учени (Бакалова, 2007: 497–503).

славяни, независимо от „официалната титулатура“, която носело, и протестира против присвояването на македонското наследство – по-специално срещу именуването на „нашия творчески подвиг“ с наименования на „ефимерните, чужди държавни творения“ (Грозданов, 2006: 61). Макар че Грозданов очевидно не включва сред последните Самуиловата държава (просъществувала за период от двадесет години – или до малко под петдесет, според най-оптимистичната датировка), липсата на македонски държавен континуитет през Средновековието е със сигурност една от причините, които подтикваат изследователя към проучването на една приоритетна тема: иконографията на светците, чийто култ процъфтявал в македонските територии. Следователно той изоставя един от любимите подходи на балканските изследователи – фокусиране върху периодите на управление на владетели-поръчители на църкви и манастири – в полза на иконографски анализи.

В трудовете си, посветени на портретите на Кирил и Методий, Климент и Наум Охридски, както и на други светители от Македония (или свързани с нея), Грозданов утвърждава наличието на дълга историческа приемственост на специфично македонска памет и идентичност както в предосманското средновековие, така и през османския период. Но, макар и да подчертава местния им македонски характер, академикът проследява многобройни траектории и присвоявания на въпросните култове на Балканите. Наред с Охрид и Преспанско, основни актьори от тази гледна точка са не големите византийски центрове Константинопол и Солун, а Костур и Св. Гора, сръбските манастири в Рашка и Косово или пък хабсбургският сръбски център Сремски Карловци и арумънският/гръцки/албански град Москополе (Воскопоя) през османския период.

По индиректен начин този подход поставя под въпрос българската наука и нейните претенции: всъщност, с изключение на западните райони, по-голямата част от България изглежда периферна в разпространението на образите на славянски просветители и на други християнски светци, възхвалявани иначе като „български национални светци“ в българския исторически разказ³⁶. Докато фигурите на славянските просветители изглежда да са били популярни и в земите на днешна Албания (ил. 10), портретите на някои от тях почти или напълно отсъстват в днешните български територии до появата на българско национално движение през



Ил. 10. Изображение на Св. Седмочисленици с успението на Горазд и Ангеларий, Музей „Онуфри“, Берат (Албания). Източник: <https://muzeumet-berat.al/en/onufri-iconographic-museum>.

³⁶ Това се отнася дори за най-значимия „български национален светец“ – Иван Рилски (Кил, 2002: 237–246).

ХІХ^ов.³⁷ По този начин, противно на великобългарското картографиране на „старобългарското изкуство“, Цветан Грозданов, а и като цяло македонските изкуствоведи, предлагат карта на културни взаимодействия, която до голям степен заобикаля България. В крайна сметка обаче, в българския академичен контекст значимостта на култа към Климент, Наум и други „национални“ светци в Македония и Албания само потвърждава българската идентичност на първата и вековното присъствие на предполагаемо българско културно и държавническо наследство във втората: на същото основание вече Йордан Иванов подчертава българските „исторически права“ над Албания (Петров, 1993б: 136–139).

Признаването на македонски национален разказ и неговото окончателно изграждане в рамките на социалистическа Югославия принуждава сръбските учени да преразгледат използваните от тях критерии за идентичност. В публикациите си от края на 40-те и 50-те години на ХХ в. дори бивши сътрудници на Габриел Мийе се чувстват задължени да третират средновековното наследство в Македония отделно от това в Сърбия. Така Джурдже Бошковиц доста тенденциозно преформулира триадата на Мийе (Рашка школа, Сръбско-византийска школа, Моравска школа), при което преименува вторият елемент на „Косовско-метохийска школа“. Така паметниците от ХІV в. в Косово биват по поразителен начин отделени от онези в Македония – факт, поради който по-късно той ще бъде обвиняван, че се поддал на „титоистката митология“ и сервира част от сръбското средновековно наследство на „македонските славяни“ (Stevović, 2018: 5; Стевовић, 2021: 305–307).

В първите издания на своя влиятелен труд върху „монументалната и декоративната архитектура“ в средновековна Сърбия архитектът Александър Дероко също предпочита да бъде предпазлив. Той обосновава включването на Македония в книгата си, заявявайки, че

³⁷ Това показват и трудовете на българската изследователка Ралица Русева (напр. Русева, 2023). Нейният колега от социалистическия период Атанас Божков предпочита да размие този въпрос, изследвайки образите на Кирил и Методий (по-малко популярни на Балканите в сравнение с Климент и Наум) в един по-дълъг исторически и „общоевропейски“ контекст, включващ Италия, Чехия, Русия и т.н. (Божков, 1989).

ще разглежда само онези паметници, които са построени под сръбско управление, тъй като те не могат да бъдат изолирани като отделна единица. Иначе Дероко великодушно поверява изучаването на развитието на архитектурата в Македония като цяло на „скопския научен център“ (Дероко, 1962: 12–13, 19). Въпреки това книгата му съдържа забележителна карта на архитектурното наследство на средновековна Сърбия, която включва териториите на Македония и Черна гора, както и части от Босна и Херцеговина, Дубровник в Хърватия, Шкодра в Албания и Кюстендил в България (Дероко, 1962: 20). Тръгвайки от това картографиране на една архитектурна Велика Сърбия, впоследствие неговият подход се връща към традиционните сръбски академични тези (Ignjatović, 2019). Независимо от това, бидейки част от по-широкия югославски контекст, сръбските историци на средновековното изкуство и архитектура се оказват относително сговорчиви по отношение на съществуването на отделно македонско изкуствознание, докато постепенното им отваряне към транснационалния академичен контекст на византологията прави до голяма степен неуместни старите националистически тежнения.

Положението в България е сходно, но само до известна степен. По време на социализма публикациите върху средновековното българското изкуство смекчават иредентисткия фокус върху Македония от междувоенния период. „Старите буржоазни“ изследвания са декларативно отхвърлени и поне в един случай иначе привлекателното им възкресяване остава проблематично. През февруари 1945 г. Богдан Филев, основоположник на професионалната археология и изкуствознание в България, и на теорията за „старобългарското изкуство“, е екзекутиран като бивш министър-председател, отговорен за военновременния съюз на България с нацистка Германия. Този факт има ясни последици по отношение на интелектуалното му наследство: то трябва да се използва предпазливо. Първоначално, управляваната от комунистите България признава македонската национална идентичност. Така в предговора към изданието на *Старобългарската живопис* от 1946 г. Никола Мавродинов се опитва

да се дистанцира от „великобългарския шовинизъм“ – в момента на самоопределение на „македонския народ“ в рамките на Титова Югославия (Мавродинов, 1946: 6–7).

Епилог

И все пак, макар и да отбелязва специфичния характер на „Македонската школа“ в архитектурата и живописа, Мавродинов подчертава нейната „тясна връзка“ с България, а и така или иначе основният текст на книгата му е далеч от утвърждаване на каквато и да е македонска национална специфика. Двата тома на посмъртно издадената му монография *Старобългарското изкуство* до голяма степен преповтарят предвоенните му тези, макар и в марксистко-ленинска тоналност и с по-подробни археологически данни. В средата на 60-те години на XX в. в същата книга може да се прочете, че Охрид и Св. Гора са част от „нашите земи“ (Мавродинов, 1966: 56). По същото време старият исторически разказ за Македония е вече реабилитиран в Живкова България. Изследванията на средновековното културно наследство със сигурност продължават да изпълняват своята национална мисия, но тя е насърчена от властите на друго ниво: вместо иредентистки съображения, те по-скоро обслужват официалните стратегии на национална хомогенизация и патриотична индоктринация в страната.

През социалистическия период, по-специално от 70-те години насетне, обхватът на понятието „старобългарско изкуство/култура“ се стеснява до наследството на Първата българска държава (вж. Ваклинов, 1977) и дори самият термин се заменя със „средновековно българско изкуство“ – но това не води до промяна на господстващата парадигма. Напротив, апотеозът на средновековното наследство в България не оставя особено място за византийски модели или влияния в него. Същото е до голяма степен инструментализирано и за пропагандни цели в чужбина, особено около грандиозните чествания на 1300-годишнината на българската държава през 1981 г.: изложби като 1000 години българска икона, Средновековната българска цивилизация и Съкровищата на Рилския манастир обикалят световните музеи (Dragostinova, 2021). Със същата цел,

водещият изкуствовед Атанас Божков изковава есенциалистки образ на „българската икона“: събирателна категория, обхващаща изображения от IX до XIX в. с разнообразен произход, включително такива, попаднали в България в резултат на Първата световна война³⁸. „Ренесансовите тежнения“ в старобългарската култура и „българските приноси“ в европейската цивилизация се превръщат в привилегирани теми, предназначени за по-широка аудитория.

Фокусирайки се върху големите центрове на българските средновековни държави – Плиска, Преслав, Мадара, Търново – официалната културна политика има и важно материално въздействие върху културните паметници. В Търново специалистите от късния социализъм вдигат наново средновековни укрепления и църкви в рамките на един изпълнен с въображение тип „реставрация“ от XIX век. Тя започва още през 30-те години на XX в. с усилията на Александър Рашенов, който реконструира така наречената „Балдуинова кула“ по модела на друга, запазена в средновековния обект Червен (отдалечен на около 70 км). Новите реконструкции са по-скоро хипотетични и в някои случаи граничат с фалшификация (Кил, 2002: 170, бел. 40). През 1965 г. самият град е преименуван на Велико Търново. Така старото усещане за липсата на монументалност в архитектурното наследство на Втората българска държава бива напълно заличено. Поставена под въпрос от чуждестранни учени (Кил, 2002: 187–188), теорията за „Търновската художествена школа“ триумфира по време на социализма (Божков, 1985) въпреки очевидните си дефекти: в живописата тя се опира на слабо доказани връзки между ограничен брой паметници (предимно

³⁸ Вместо ясни дефиниции на използваните понятия, Божков предлага патос в изобилие: „И тъкмо затова в същите тези икони се разкриват чувства, кристализирали дълго, и то невинаги под контрола на светото писание, които ще си останат завинаги живи и значими. Те представляват едни от най-ярките пластични преводи на жаждата за мощни преживявания – на копнежа по необичайното, което българският народ си представя не по чужди образци, а по своя воля; на усета за хубавото, извличано от него не само от конвенционалния естетически опит, но и от ритъма на родните планини, стърнища и поляни. Това са най-бързите коне, които той е искал да има, най-хубавите кожуси, които е искал да носи, най-хубавите каруци, които е искал да направи. И може би един от най-добрите приятели, които е искал да има, защото от него зависи животът – влагата, нужна на измъчената българска земя.“ (Божков, 1984: 453).

Бояна) и следи от почти унищожени стенописи в самото Търново. В архитектурата, както напомня Кръстю Миятев, дори църкви, построени от основатели, свързани с Търново (пак Бояна), ясно се различават от търновската „архитектурна школа“ (Миятев, 1965: 232).

В някои случаи социалистическата политика в областта на културното наследство променя радикално по-старите схващания: например в случая на Мелник, който е удостоен с изключително слабо внимание в българската наука преди социализма, докато важното му средновековно наследство бива почти заличено. Подобно на Несебър и Асеновград, превръщането на Мелник в културно наследство върви успоредно с неговото девизантинизирание. Бившият предимно гръцки град, първоначално описван като „чуждо тяло в народната снага“ (Александров, 1948: 45), вече се възхвалява като „крепост на българщината“, по-конкретно – на българския деспот от XIII в. Алексей Слав. Намиращата се в центъра му „Византийска къща“ – един от редките примери на запазена средновековна жилищна архитектура на Балканите заедно с Мистра на Пелопонес – е преименувана на „Болярската къща“, с внушението, че е принадлежала на същия или на друг български владетел (Marinov, 2015).

Идеологическото конструиране на „старобългарското изкуство“ има и друга политическа мисия, чието разглеждане надхвърля рамките на настоящата студия: това е идеята да се демонстрира непрекъснат континуитет на българите и на тяхната културна идентичност през дългата османска епоха. Традиционно българската история на изкуството се придържа към „теорията на катастрофата“, която е разпространена и в сръбската и гръцката наука: според нея, османското нашествие на Балканите унищожило великолепните паметници на една блестяща цивилизация, довело до застой местните изкуства и дори пресякло първите опити за Ренесанс преди този в Италия. Характерен пример е Андрей Протич, който посвещава най-важната си монография на онова, което вижда като „денационализация“ на българското изкуство под „турско робство“ (Протич, 1930). През 1985 г. тази теория е подложена на остра критика от османиста Махиял Кил, чиято монография *Изкуство и общество*

в България през турския период е посрещната агресивно от българските учени – включително от младата историчка Мария Тодорова (Тодорова, 1986) – като брутална политическа атака. Макар и трудът на Кил да е вероятно проблематичен в редица отношения, той разкрива една приемственост в художествената продукция преди и след османското завоевание, която се подчертава и от българските специалисти, по този начин парадоксално съжителствайки в българската наука с „теорията на катастрофата“.

Всъщност значителна част от канона на „старобългарската архитектура“, „старобългарската живопис“ и – още повече – от инвентара на „българската икона“ или „българските“ приложни изкуства (металопластика, дърворезба) обхваща старини от османския период, а не от времето на предосманската българска държавност. Наред с предполагаемото или реално османско унищожение, още Филов подчертава и жизнеността на православното християнско изкуство под турско робство, и дори ретроактивно го използва за доказване на националната специфика на българското изкуство. Както твърди той, след като вече я няма Византия, самото съществуване на българска художествена продукция през османския период доказва, че тя не била просто разклонение на византийското изкуство (Филов, 1924: 117).

С тази идея за национална приемственост Филов публикува история на българското изкуство под турско владичество (Filov, 1933), пренебрегвайки възможността за други, небългарски контексти на същата продукция. Неизненадващо, гръцката етнографка Ангелики Хадзимихали критикува Филов относно дърворезбата от османския период: според нея, гръцки майстори създали шедьоврите на този вид изкуство в България и въобще на Балканите (Hadjimihali, 1950). Гръцкият историк Козмас Миртилос Апостолидис (роден във Филипуполи/Пловдив) също отхвърля българското „присвояване“ на художествената дърворезба (Πελεκάνιδης, 1960: 22). Във всеки случай, за разлика от Кил, в българския академичен контекст акцентът върху художествения континуитет преди и по време на османската епоха служи за отстраняване на османския културен

контекст като ирелевантен за анализа на християнски художествени творения от същата епоха.

Не на последно място трябва да се отбележи, че произведенията на изкуството и архитектурата по време на османското владичество – включително през така нареченото Българско възраждане през XIX в. – са друг важен канал за национално присвояване на Македония в българския канон на културното наследство. Някои от най-значимите балкански „школи“ и майстори на църковни занаяти произхождат именно от османска Македония. Иконописците, резбарите и строителите от нея заемат важно място в големия труд за българските „възрожденски майстори“, публикуван от Асен Василиев – един от учените, които по време на Втората световна война провеждат теренни проучвания в Македония и на Атон (Василиев, 1965). Като цяло, българското понятие за „възрожденско изкуство“ остава противоречиво: един и същи период се разбира едновременно като продължение на средновековното изкуство и като новаторско скъсване със Средновековието. Оттук и редица съмнителни аналогии в академични публикации между православното християнско изкуство в България през XVIII–XIX в. и (няколко века по-ранния) европейски Ренесанс³⁹.

Падането на комунистическия режим през 1989 г. е последвано от нови публикации, посветени на „българските старини в Македония“, чиито автори са предимно медийни историци и археолози (Овчаров, 1994; Димитров, 2000). Теориите на Никола Мавродинов биват възкресени в най-националистическите версии, които все още търсят „първата“ клетъчна зидария, „първата“ тухлена украса на църкви и „първите“ глазирани керамични декорации – разбира се, в български паметници (Тулешков, 2001). Но докато нови поколения изкуствоведи се посвещават на въпроси от професионален интерес, лишени от националистически емоции, „старобългарското изкуство“ е вече напуснало сферата на изкуствознанието,

³⁹ Аналогията между Българското възраждане и Ренесанса са дискутирани у Даскалов, 2013: 47–49. Относно българското и въобще балканските историографски понятия за „Национално възраждане“ – вж. Везенков и Маринов, 2015.

превръщайки се в клише на едно индоктринирано популярно въображение – в пример за банален национализъм.

Библиография

Архивни материали:

НА-БАН (Научен архив на Българската академия на науките), ф. 1к, оп. 2, а.е. 358; ф. 1к, оп. 2, а.е. 371; ф. 1к, оп. 2, а.е. 377.

ЦДА (Централен държавен архив), ф. 176к, оп. 3, а.е. 646; ф. 177к, оп. 1, а.е. 475.

Цитирана литература:

Азманов, Димитър. 1995. *Моята епоха 1878–1919*. София: Св. Георги Победоносец.

Александров, Любомир. 1948. „Причини за упадъка на гр. Мелник“. *Географски преглед*, 4–5: 43–46.

Ангелов, Светозар. 2018. „Проф. Иван Дуйчев и мисията му в Костур през 1941 г.“. В: *Университетски четения по архивистика*, VI. София: Давид, 109–126.

Антонова, Клемена. 2012. „Стенописите от Боянската църква в българската научна литература (Още един поглед върху проблема за Ренесанса)“. *Християнство и култура*, 8 (75): 43–58.

Базайтова, Ралица. б.д. „Охрид и неговите храмове“. *Православие*, https://www.pravoslaviето.com/poklonnichestvo/starite_bg_stolici/Ohrid/hramove.htm (последно посетен на 11.10.2024 г.)

Бакалова, Елка. 2007. „Сръбските учени за монументалната църковна живопис от XV век в България“. *Зборник радова Византолошког института*, XLIV: 493–518.

Божков, Атанас. 1984. *Българската икона*. София: Български художник.

Божков, Атанас. 1985. *Търновска средновековна художествена школа*. София: Наука и изкуство.

Божков, Атанас. 1989. *Изображенията на Кирил и Методий през вековете*. София: Наука и изкуство.

Бошковић, Ђурђе. 1933. „Н. Мавродинов: Еднокорабната и кръстовидната църква по българските земи до края на XIV в.“. *Прилози за книжевност, језик, историју и фолклор*, 13 (1–2): 216–228.

Ваклинов, Станчо. 1977. *Формиране на старобългарската култура VI–XI век*. София: Наука и изкуство.

Василиев, Асен. 1965. *Български възрожденски майстори. Живописци, резбари, строители*. София: Наука и изкуство.

Везенков, Александър и Маринов, Чавдар. 2015. „Концепцията за национално Възраждане в балканските историографии“. В: Даскалов, Румен и Везенков, Александър (съст.) *Преплетените истории на Балканите*, т. 3. София: Издателство на НБУ, 420–478.

Вълков, Мартин. 2018. „Между национално обединение и завоевателна война: военнополитическите цели на България през Първата световна война като историографски проблем“. *Анамнеза*, 1: 1–47, <http://anamnesis.info/node/1381> (последно посетен на 11.10.2024 г.)

Грабар, Андрей. 1924. *Боянската църква*. София: Български археологически институт.

Грозданов, Цветан. 1980. *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*. Охрид: Народен музеј.

Грозданов, Цветан. 1983. *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*. Скопје: РЗЗСК.

Грозданов, Цветан. 2006. *Курбиново, и други студии за фрескоживописот во Преспа*. Скопје: МАНУ.

Грозданов, Цветан. 2007. *Живописот на Охридската архиепископија*. Скопје: МАНУ.

Даскалов, Румен. 2013. *Как се мисли Българското възраждане. 10 години по-късно*. София: Просвета.

Даскалов, Румен. 2015. „Враждата за Средновековието: българо-румънските историографски междуособици“. В: Даскалов, Румен и Везенков, Александър (съст.) *Преплетените истории на Балканите*, т. 3. София: Издателство на НБУ, 286–366.

Даскалов, Румен. 2018. *Големите разкази за Българското средновековие*. София: Рива.

Даскалов, Румен. 2024. *Историографски спорове за Средновековието: българо-сръбски, българо-македонски*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Денчев, Стоян, и Василева, София. 2010. *Държавна политика за културно-историческото наследство на България 1878–2009*. София: За буквите.

Дероко, Александар. 1962. *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*. Београд: Научна књига.

Джевиецка, Евелина. 2020. *Юбилейно и модерно. Кирило-Методиевският разказ през социализма в България*. София: Кирило-Методиевски научен център.

Димитров, Божидар. 2000. *Български старини в Македония*. София: Анико.

Живкова, Людмила. 1980. *Четвероевангелието на цар Иван Александър*. София: Наука и изкуство.

Иванов, Йордан. 1908. *Български старини из Македония*. София: БКД.

Иванов, Йордан. 1910. „Цар Самуиловата столица в Преспа. Историко-археологически бележки“. ИБАД, I: 55–80.

Иванова-Мавродинова, Вера. 1926. „Стари църкви и манастири в българските земи (IV–XII в.)“. ГНМ, 4 (1922–1925): 429–582.

Кил, Махиел. 2002. *Изкуство и общество в България през турския период*. София: Любомъдрие-Хроника.

Кондаков, Никодим. 1909. *Македония. Археологическое путешествие*. Санкт-Петербург: ИАН.

Конева, Румяна. 1998. „Кражбата на ценности и съкровища между балканските държави по време на войните на полуострова (1912-1918) – израз на балканска взаимност?“ В: Воденичаров, Петър (съст.) *Дарове и съкровища: духовна приемственост на Балканите*. Благоевград: ЮЗУ, 103–111.

Кънчов, Васил. 1894. „Пътуване по долините на Струма, Места и Брегалница“. СбНУНК, X: 469–535.

Лори, Бернар. 2015. „Османското наследство на Балканите“. В: Даскалов, Румен и Везенков, Александър (съст.) *Преплетените истории на Балканите*, т. 3. София: Издателство на НБУ, 367–419.

Мавродинов, Никола. 1931. *Еднокорабната и кръстовидната църква в българските земи до края на XIV в.* София: НАМ.

Мавродинов, Никола. 1935. „Външната украса на старобългарските църкви“. ИБАИ, 8: 262–330.

Мавродинов, Никола. 1942. „Археологични и художествено-исторични изследвания на Македония“, I. *Македонски преглед*, 2: 1–25.

Мавродинов, Никола. 1943а. „Археологични и художествено-исторични изследвания на Македония“, II. *Македонски преглед*, 4: 88–129.

Мавродинов, Никола. 1943б. *Боянската църква и нейните стенописи*. София: Българска книга.

Мавродинов, Никола. 1946. *Старобългарската живопис*. София: БИД.

Мавродинов, Никола. 1959. *Старобългарското изкуство. Изкуството на Първото българско царство*. София: Наука и изкуство.

Мавродинов, Никола. 1966. *Старобългарското изкуство. XI–XIII в.* София: Български художник.

Мавродинова, Лиляна. 1969. *Църквата в Долна Каменица*. София: Български художник.

Маринов, Чавдар. 2019. „Балканската къща“: интерпретации и символни апроприации на народната архитектура от османската

епоха на Балканите“. В: Даскалов, Румен и др. (съст.) *Преплетените истории на Балканите*, т. 4. София: Издателство на НБУ, 467–624.

Милуков, Павел. 1899. „Християнския древности Западной Македонии“. ИРАИК, IV: 21–151.

Миятев, Кръстю. 1927. „Монументалната живопис в древна България“. В: ГСУ, VI, Богословски факултет. София: Художник, 131–146.

Миятев, Кръстю. 1936. *Погановският манастир*. София: ЦБД.

Миятев, Кръстю. 1965. *Архитектурата в средновековна България*. София: БАН.

Мутафов, Чавдар. 1927. „Родна архитектура“. *Архитект*, 1: 19–23.

Муцопулос, Николаос. 2007. *Базиликата „Свети Ахилий“ в Преспа. Един исторически паметник-свения*. Пловдив: Вион.

Наксиду, Елеонора. 2019. „От Охрид до Солун: Маргаритис Димицас и неговото „македонско пътуване“. В: Константинова, Юра (съст.) *Солун и българите: история, памет, съвремие*. София: БАН, 88–109.

Нешкова, Рени. 2020. „Емануел Мутафов: Дразни ме пролетарското отношение към интелектуалния труд“. *Гласове*, 10.09.2020 г., <https://glasove.com/kino/emanuel-mutafov-drazni-me-proletarskoto-otnoshenie-kym-intelektualniya-trud> (последно посетен на 11.10.2024 г.).

Овчаров, Николай. 1994. *Проучвания върху средновековието и новата история на Вардарска Македония*. Ново след Йордан Иванов. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Павићевић, Александра. 2005. „Шта ради и где седи „Бели анђео“?“. *Гласник ЕИ САНУ*, LIII: 185–193.

Пенкова, Бисерка. 2011. „Към източниците на стила на стенописите от 1259 г. в Боянската църква“. В: Пенкова, Бисерка (съст.) *Боянската църква между Изтока и Запада в изкуството на християнска Европа*. София: НИМ, 248–258.

Петковић, Владимир. 1924. *Стари српски споменици у Јужној Србији*. Београд-Земун: Макарије.

Петковић, Владимир. 1926а. „А. Протич. Югозападната школа в българската стенопис през XIII и XIV в.“. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 6 (1): 153–156.

Петковић, Владимир. 1926б. „A. Protitch. Un modèle des maîtres bulgares du XV et XVI siècle“. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 6 (1): 150–153.

Петров, Петър. 1993а. Богдан Филов. Пътувания из Тракия, Родопите и Македония 1912-1916. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Петров, Петър. 1993б. Научна експедиция в Македония и Поморавието 1916. София: Св. Георги Победоносец.

Поповић, Пера и др. 1933. *Старо Нагоричино*. Псача. Каленић. Београд: СКА.

Протич, Андрей. 1925. „Югозападната школа в българската стенопис през XIII и XIV в.“. В: *Сборник в чест на Васил Н. Златарски*. София, 291–342.

Протич, Андрей. 1930. *Денационализиране и възраждане на българското изкуство през турското робство от 1393 до 1879 год*. София.

Рашенов, Александър. 1932. „Българска школа във византийски стил“. ИБАИ, 6: 206–220.

Русева, Ралица. 2009. „Бележки върху атрибуцията, авторството и ктиторите на някои от произведенията на църковното изкуство от манастира „Св. Богородица Косиница“, съхранявани в НИМ“. ИНИМ, XX: 165–187.

Русева, Ралица. 2011. „История, атрибуция и анализ на произведения на църковното изкуство от така наречения „спец-фонд“, съхранявани в Националния исторически музей, София. (II)“. ИНИМ, XXIII: 253–286.

Русева, Ралица. 2023. „Развитие и разпространение на иконографията на Св. Наум Охридски Чудотворец (XIV–XIX в.)“. В: Христова-Шомова, Искра (съст.) *Твърдина на православието. Прослава на Свети Наум Охридски*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 29–67.

Стевовић, Иван. 2021. „L'ancien art serbe. Les églises један век касније“. У: Прерадовић, Дубравка и Марковић, Миодраг (уред.) *Габриел Мије и истраживања старе српске архитектуре*. Београд: САНУ, 289–312.

Страхилов, Иво и Каракушева, Славка. 2015. „Османското минало – между наследеното и наследството“. *Семинар_BG*, 12, https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy12/631-osmanskoto_minalo.html (последно посетен на 11.10.2024 г.)

Стрезов, Георги. 1891. „Два санджака от Източна Македония“. *Периодическо списание на БКД*, XXXVI: 809–860.

Тодоров, Георги. 2001. „Разбитото сърце на град Св. София, унищожаването на софийските светини при кмета Димитър Петков (1888–1893)“. *Култура*, 1 март 2001 г., <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/5142> (последно посетен на 11.10.2024 г.)

Тодорова, Мария. 1986. „Machiel Kiel, Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period. Van Gorcum, Assen / Maastricht, 1985, 400 p.“. *Векове*, 4: 81–85.

Тренчева, Кети. 2024. „Костите на цар Самуил – между 'гробоманията' и политическата употреба“. *Българско национално радио*, 10.10.2024 г., <https://bnr.bg/horizont/post/102057447> (последно посетен на 11.10.2024 г.).

Тулешков, Николай. 2001. *Архитектурното изкуство на старите българи*, т. 1. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, Арх & Арт.

Филов, Богдан. 1924. *Старобългарското изкуство*. София: Народен музей.

Филов, Богдан. 1925. „Старорумънско и старобългарско изкуство“. *Златороз*, VI (4): 191–200.

Филов, Богдан. 1930а. „Старобългарската живопис през XIII и XIV век“. Българска историческа библиотека, 3 (1): 52–96.

Филов, Богдан. 1930б. „Старобългарската църковна архитектура“. Списание на БАН, XLIII: 1–59.

Филов, Богдан. 1934. *Миниатюрите на Лондонското евангелие на цар Иван Александра*. София.

Фрфулановић, Драгана. 2001. „Чија је црква у Доњој Каменици“. У: *Зборник радова Филозофског факултета*, XXVIII–XXIX. Приштина-Блаце, 299–343.

Хайду, Ада. 2019. „В търсене на национални архитектурни стилове в Сърбия, Румъния и България от средата на XIX век до Първата световна война“. В: Даскалов, Румен и др. (съст.) *Преплетените истории на Балканите*, т. 4. София: Издателство на НБУ, 420–466.

Чилингиров, Асен. 2013. *Охридската „Св. София“ и нейната датировка*. София: Херон Прес.

Adashinskaya, Anna. 2022. „Renaissances in Byzantium and Byzantium in the Renaissance. The International Development of Ideas and Terminology in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Europe“. In: Kallestrup, Shona et al. (eds.) *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*. New York, London: Routledge, 31–47.

Bakalova, Elka. 2012. „Art History in Bulgaria: Institutional Frameworks, Research Directions and Individual Scholars“. In: Rampley, Matthew et al. (eds.) *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden, Boston: Brill, 287–304.

Bakalova, Elka. 2017. „Studies in Byzantine and Medieval Bulgarian Art: A Historiographical Survey“. In: Bakalova, Elka et al. (eds.) *Medieval Bulgarian Art and Letters in a Byzantine Context*. Sofia: American Research Center, 3–25.

Bálint, Csanád. 2010. *Der Schatz von Nagyszentmiklós. Archäologische Studien*. Budapest: Balassi.

Balș, Gheorghe. 1911. *Une visite à quelques églises de Serbie*. Bucharest: Charles Göbl.

Baric, Daniel. 2017. « De la tranchée où l'on fouille à celle où l'on se bat ». Français et Autrichiens sur le front de la science entre Balkans et Dardanelles ». *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2 (46): 61–76.

Born, Robert und Störckuhl, Beate (Hg.). 2017. *Apologeten der Vernichtung oder »Kunstschützer«? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*. Köln: Böhlau.

Chamardjiev, Janaki. 1904. *L'architecture en Bulgarie*. Sofia.

Chlepa, Eleni-Anna. 2022. *The Byzantine Monuments in Modern Greece. Ideology and Practice of Restorations, 1833–1939*. Athens: Kapon.

Ćurčić, Slobodan. 1989. "Architecture in the Byzantine Sphere of Influence Around the Middle of the Fourteenth Century". У: Ђурић, Војислав (уред.) *Дечани и византијска уметност средином XIV века*. Београд: САНУ, 55–68.

Curta, Florin. 2013. "With Brotherly Love: The Czech Beginnings of Medieval Archaeology in Bulgaria and Ukraine". In: Geary, Patrick and Klaniczay, Gábor (eds.) *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*. Leiden, Boston: Brill, 377–396.

Dragostinova, Theodora. 2021. *The Cold War from the Margins. A Small Socialist State on the Global Cultural Scene*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Epstein, Ann Wharton. 1980. "Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications". *The Art Bulletin*, 2 (62): 190–207.

Filov, Bogdan. 1917. "Denkmäler der thrakischen Kunst". *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 32: 21–73.

Filov, Bogdan. 1919. *Early Bulgarian Art*. Bern: Paul Haupt.

Filov, Bogdan. 1933. *Geschichte der bulgarischen Kunst unter der türkischen Herrschaft und in der neueren Zeit*. Berlin, Leipzig: De Gruyter.

Gargova, Fani. 2017. "Medievalism, Byzantinism, and Bulgarian Politics through the Archival Lens". In: Bildhauer, Bettina and Jones, Chris (eds.) *The Middle Ages in the Modern World*. Oxford: Oxford University Press, 152–167.

- Geary, Patrick, and Klaniczay, Gábor. 2013. "Introduction". In: Eidem (eds.) *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*. Leiden, Boston: Brill, 1–9.
- Grabar, André. 1928. *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris: Paul Geuthner.
- Hadjimihali, Anghéliki. 1950. *La sculpture sur bois*. Athènes.
- Heinich, Nathalie. 2009. *La fabrique du patrimoine*. « De la cathédrale à la petite cuillère ». Paris: MSH.
- Ignjatović, Aleksandar. 2016. *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu, Arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941*. Beograd: Orion Art.
- Ignjatović, Aleksandar. 2019. "Legacy of the Triad: Architecture in Medieval Serbia between Style and Ideology in the Work of Aleksandar Deroko". *Serbian Architectural Journal*, 11 (1): 115–140.
- Kanitz, Felix. 1862. *Serbiens byzantinische Monumente*. Wien.
- Kitromilides, Paschalis. 1998. "On the Intellectual Content of Greek Nationalism: Paparrigopoulos, Byzantium and the Great Idea". In: Ricks, David and Magdalino, Paul (eds.) *Byzantium and the Modern Greek Identity*. Aldershot: Ashgate, 25–33.
- Klaniczay, Gábor et al. (eds.). 2011. *Multiple Antiquities – Multiple Modernities: Ancient Histories in Nineteenth Century European Cultures*. Frankfurt, New York: Campus.
- Kott, Christina. 2006. *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914–1918*. Brussels: Peter Lang.
- Langer, Benjamin. 2019. »Fremde, ferne Welt«. *Mazedonienimaginationen in der deutschsprachigen Literatur seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript.
- Lory, Bernard et Nathanaili, Petrit. 2002. « Le monastère de Saint-Naum (Sveti Naum/Shën Naum) ». *Balkanologie*, VI (1–2): 35–40.
- Madgearu, Alexandru. 2007. "The Dridu Culture and the Changing Position of Romania among the Communist States". *Archaeologia Bulgarica*, 11 (2): 51–59.

- Makuljević, Nenad. 2013. "The Political Reception of the Vienna School: Josef Strzygowski and Serbian Art History". *Journal of Art Historiography*, 8: 1–13.
- Marchetti, Christian. 2013. *Balkanexpedition. Die Kriegserfahrung der österreichischen Volkskunde – eine historisch-ethnographische Erkundung*. Tübingen: TVV.
- Marinov, Tchavdar. 2015. "Constructing Bulgarian Heritage: the Nationalisation of the Byzantine and Ottoman Architectures of Melnik". In: Couroucli, Maria and Marinov, Tchavdar (eds.) *Balkan Heritages: Negotiating History and Culture*. Farnham: Ashgate, 77–109.
- Maufroy, Sandrine. 2010. « Les premiers congrès internationaux des études byzantines : entre nationalisme scientifique et construction internationale d'une discipline ». *Revue germanique internationale*, 12: 229–240.
- Millet, Gabriel. 1916a. *L'école grecque dans l'architecture byzantine*. Paris: Ernest Leroux.
- Millet, Gabriel. 1916b. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*. Paris: Fontemoing et Cie.
- Millet, Gabriel. 1919. *L'ancien art serbe. Les églises*. Paris: De Boccard.
- Millet, Gabriel. 1933. « Cozia et les églises serbes de la Morava ». In Iorga, Nicolae (dir.) *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga par ses amis de France et des pays de langue française*. Paris: J. Gamber, 827–856.
- Minea, Cosmin. 2022. "From Byzantine to Brâncovenesc. The Periodization of Romanian Art in the Second Half of the Nineteenth Century". In: Kallestrup, Shona et al. (eds.) *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*. New York, London: Routledge, 48–67.
- Mishkova, Diana. 2023. *Rival Byzantiums. Empire and Identity in Southeastern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nastasă, Lucian. 1997. "Orest Tafrali și studiile de bizantinologie". *Cercetări istorice*, XVI: 157–172.
- Pantelić, Bratislav. 2016. "The Last Byzantines: Perceptions of Identity, Culture, and Heritage in Serbia". *Nationalities Papers*, 44 (3): 430–455.
- Pelekanidis, Stylianos and Chatzidakis, Manolis. 1985. *Kastoria*. Athens: Melissa.

- Perdrizet, Paul. 1907. « Melnic et Rossno ». *Bulletin de correspondance hellénique*, 31 (1): 20–37.
- Petković, Vladimir. 1930. *La peinture serbe du Moyen Âge*. Belgrade: Musée d'histoire de l'art.
- Pyatnitsky, Yuri. 2011. "An Imperial Eye to the Past: Byzantine Exhibitions in the State Hermitage Museum, 1861–2006". *Tyragetia*, V (2): 71–98.
- Rohdewald, Stefan. 2022. *Sacralizing the Nation through Remembrance of Medieval Religious Figures in Serbia, Bulgaria and Macedonia*, vols. 1–2. Leiden, Boston: Brill.
- Stevović, Ivan. 2018. "Medieval Art and Architecture as an Ideological Weapon: the Case of Yugoslavia". *Проблеми на изкуството*, 2: 3–8.
- Todorov, Petar. 2021. "Production of Territoriality in the Balkans: The Border and the Monastery St. Naum". In: Stefanov, Nenad and Radović, Srdjan (eds.) *Boundaries and Borders in the Post-Yugoslav Space: A European Experience*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 167–188.
- Üre, Pinar. 2014. "Byzantine Heritage, Archaeology, and Politics Between Russia and the Ottoman Empire: Russian Archaeological Institute in Constantinople (1894–1914)". PhD diss., LSE.
- Xyngopoulos, Andreas. 1955. *Thessalonique et la peinture macédonienne*. Athènes: Myrtidis.
- Xyngopoulos, Andreas. 1956. *Manuel Panselinos*. Athens' Editions.
- Yordanova, Lilyana. 2022. "Between Concepts and Realities: The Boyana Church as a "Mirror" of Its Patrons?" In: Boyanov, Ilian (ed.) *The Boyana Church Between the East and the West in the Cultural and Historical Context of the 13th Century*. Sofia: National Museum of History, 27–57.
- Δήμιτσας, Μαργαρίτης. 1896. *Η Μακεδονία εν λίθοις φθεγγομένοις και μνημείοις σωζομένοις*. Αθήναι: Αφοί Περρή.
- Κοτσαγεώργη-Ζυμάρη, Ξανθίπη (επιμ.). 2002. *Η Βουλγαρική κατοχή στην Ανατολική Μακεδονία και τη Θράκη, 1941–1944*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Ξυγγόπουλος, Ανδρέας. 1931. "A Protic. Les origines sassanides et byzantines de l'art bulgare". *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, 8: 354–354.
- Ορλάνδος, Αναστάσιος. 1938. "Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς". *ΑΒΜΕ*, Δ': 2–216.

Πελεκανίδης, Στυλιανός. 1960. *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*. Θεσσαλονίκη: ΙΜΧΑ.

Σωτηρίου, Γεώργιος. 1942. *Χριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία*, Α'. Αθήναι.

Σωτηρίου, Γεώργιος. 1945. «Η τέχνη των βυζαντινών μνημείων της Μεσημβρίας». Στο: Μέγας, Γεώργιος (επιμ.) *Η Μεσημβρία του Ευξείνου*, Α'. Αθήναι: Εστία, 161–173.

Σωτηρίου, Γεώργιος. 1949. «Ο βυζαντινός ναός του Αγ. Αχιλλείου της Πρέσπας και αι βουλγαρικά περί της ιδρύσεως τούτου απόψεις». ΠΑΑ, 20: 8–14.

Χατζηαναστασίου, Τάσος. 2016. *Αντάρτες και Καπετάνιοι. Η Εθνική Αντίσταση κατά της βουλγαρικής κατοχής της Ανατολικής Μακεδονίας και της Θράκης 1942–1944*. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.

Биографична справка: Чавдар Маринов е гл. асистент в Института по философия и социология при Българската академия на науките. Изследователското му поле е фокусирано върху процесите на конструиране на национални идеологии, идентичности и историографски разкази, както и върху политиките на културното наследство на Балканите.

Short bio: Tchavdar Marinov is a senior assistant professor at the Institute of Philosophy and Sociology at the Bulgarian Academy of Sciences. His research focuses on the processes of constructing national ideologies, identities and historiographical narratives, as well as on the politics of cultural heritage in the Balkans.

E-mail: tchmarinov@ips.bas.bg

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0314-5224>