АСЕН ЧИЛИНГИРОВ

ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ И ТЕХНИЯТ ДАРИТЕЛ

СОФИЯ 2011

www.otizvora.com

КОЙ Е ДАРИТЕЛЯТ НА ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ?

Стенописите в пещерните църкви и параклиси по долината на река Русенски Лом между Червен и село Иваново, в това число и в пещерата, известна под името „Църквата“, се споменават за първи път в научната литература от Карел Шкорпил.[1] Това описание служи за основа при разглеждането им в обобщаващия труд на Андрей Грабар за българската средновековна църковна живопис,[2] където той ги съпоставя с някои известни на него по това време иконографски паралели, като ги датира в началото на XIV век.[3] Редица несъобразности при описанието на стенописите, както и при определянето местоположението на въпросните пещерни църкви, слагат под съмнение твърдението му в една негова статия от 1957 година, че той ги бил изследвал на място.[4] През 1935 година проф. Габриел Мийе (1867-1953), по това време завеждащ катедра при Парижката Сорбона, придружен от тогавашния уредник в Средновековния отдел на Народния музей в София Никола Мавродинов и фотографа Димитър Кацев, посещава пещерните църкви при Иваново, при което споменатият фотограф прави по негова поръчка серия от фотоснимки. Един пълен комплект от негативите на тези снимки (фотоплаки 13x18) проф. Мийе взима със себе си, а дубликатите от тях фотографът впоследствие продава на Института за изобразително изкуство при БАН, София. За резултатите от проучванията си в пещерните църкви при Иваново проф. Мийе не споменава в никакъв свой труд, като единствено сведение за тях е запазено в неговото интервю за вестник ЛИТЕРАТУРЕН ГЛАС.[5] Макар и публикувано в едно от най-разпространените периодични издания у нас между двете войни, достъпно за читателите дори и сега в много от българските публични библиотеки, текстът на това интервю не се предава в нито една от излезлите след това многобройни публикации за Ивановските стенописи, а в най-добър случай само се споменава за него, като за резултатите от изследванията се цитират сведенията, които Мавродинов дава в своята книга и тук се предават в пълен текст малко по-долу.

Тъй като интервюто на проф. Габриел Мийе съдържа някои важни данни, останали неизвестни както за широката публика, така и за останалите изследователи, тук се дава изцяло оценката му за Ивановските стенописи – с нея ще се занимаем и по-долу:

– Какво ще ни кажете за нашата черковна живопись и за нейнитѣ художници ?

«Паметницитѣ, които сѫществуватъ, частно за живописьта, не сѫ може би толкова много, колкото бихме се надѣвали, защото турцитѣ сѫ разрушили голѣма часть отъ тѣхъ. Обаче, паметници, като Бояна, сѫ достатъчни да докажатъ, че въ тая страна презъ 13 вѣкъ е имало художници отъ първа величина. Тѣ сѫ работили въ епохата, въ която византийските художници сѫ се откѫснали отъ строгата традиция, но уважавайки изцѣло сѫществениятъ религиозенъ характеръ на черковната живопись, тѣ сѫ търсили да вкаратъ и животъ въ традиционните модели.»

– Какъ намирате фрескитѣ въ Боянската черква?

«Композициите въ Бояна сѫ твърде опростени, можемъ да кажемъ архаични, но фигуритѣ сѫ извънредно изразителни, особено милосърдниятъ Христосъ е преизпълненъ съ нежность и човѣчность, всички фигури иматъ свой характеръ, защото сѫ наблюдавани отъ натура, рисувани сѫ много нежно и финно, което дава на голѣма часть отъ тѣхъ видъ на модерна живопись.»

– Какво ще ни кажете за иконитѣ въ пещерата до село Иваново?

«Ние заедно съ г. Н. Мавродиновъ, проучихме иконитѣ въ пещерата по брѣга на рѣката Ломъ, близо до селото Иваново-Русенско. Иконитѣ представляватъ история отъ евангелието, но художницитѣ, които сѫ третирали тоя набоженъ сюжетъ, сѫ били овладяни отъ чувството на античното изкуство. Аз не познавамъ нито една черква отъ византийски стилъ, кѫдето това чувство да е изразено с такава голѣма свобода. Тукъ се виждатъ подпорни статуи, голи или полуголи фигури, които сѫ твърде елегантни и твърде одушевени. Тия художници по нѣкога сѫ извънредно смѣли. Въ сцената, кѫдето Исусъ е коронясанъ съ трънененъ вѣнецъ, се вижда единъ голъ акробатъ, който се изправя върху дветѣ си ржце и съ крака въ въздуха. На тия живописни работи датата е неизвестна, но ние с г. Н. Мавродиновъ имахме щастието да проучимъ портрета на основателя. Този портретъ се намира върху една стена, кѫдето живописта е изличена. Нашето внимание бѣ привлѣчено от една малка скала, пробита с две отверстия и това е картината на тѣзи грамадни скали, които



Габриел Мийе и Коста Георгиев в редакцията на «Литературен глас»
Рисунка от Васил Стоилов

доминиратъ рѣката съ единъ доста мекъ варовитъ камъкъ, въ който е издълбана черквата. Тая скала е между ржцетѣ на основателя, който я предлага на Св. Богородица. Като се вгледахме добре въ заличената фигура, ние познахме императорскиятъ костюмъ и намѣрихме въ страни отъ нимбата, надписътъ Иоанъ, а отъ долу ХА. Така ние познахме известнитѣ знаци на българскиятъ суверенъ.»

– Бѣше ли това Иванъ Асенъ или Иванъ Александъръ?

– «Иванъ Асенъ е по-раншенъ от фрескитѣ въ Бояна. И така иконитѣ отъ Иваново на Ломъ сѫ много по-свободни и принадлежатъ на една по-напредничава епоха. Затова ние трѣбва да ги припишемъ на Иванъ Александъръ. Тоя владетель е покровителствувалъ науката и изкуствата и е накаралъ да се копира, споредъ единъ византийски ръкопис, една извънредно хубава евангелска илюстрация, която вашиятъ професоръ г. Филовъ публикува. Съвсемъ естествено е да мислимъ, че тоя владетель в своя дворецъ е ималъ ателие за художници, които сѫ познавали античното изкуство и старото християнско.

За да подмладятъ византийското изкуство, което сѫ намирали много строго, тѣ сѫ постѫпвали, като артиститѣ отъ ренесанса, тѣ сѫ се възвърнали къмъ античностьта.»

– *Имали ли сте случай да посетите и другитѣ балкански народи и да проучите между тѣхъ изкуството отъ старитѣ времена ?*

– «Преди години, азъ бѣхъ членъ на френското археологическо училище въ Атина. И още тогава азъ проучихъ два паметника отъ грамадно значение. Първо, мозайкитѣ на Дафнисъ, които представляватъ подъ извънредно елегантна форма, традиционното изкуство, което е ясно и упростено и ние бихме могли да го сравнимъ въ известна степень съ гръцкото изкуство отъ 5 или 4 вѣкъ. Следъ това живописьта отъ Мистра (въ Лакония), която принадлежи къмъ 14 вѣкъ и ни открива едно съвсемъ ново изкуство, по-сложно и по-изразително, обърнато къмъ живота.

Така освѣтенъ отъ това значително откритие, азъ търсихъ новото изкуство въ другитѣ владения на християнското изкуство: въ Цариградъ, въ Света Гора, въ Македония, частно въ областьта на Скопие. А сега въ България азъ продължавамъ моята анкета и намѣрихъ тия две великолепни ценности: Бояна и Иваново.»

Преди да си взема сбогомъ съ симпатичниятъ старецъ, азъ го изненадахъ приятно. Поднесохъ му единъ малъкъ споменъ – изящното издание на книгата „Знамена" отъ нашия редакторъ Д. Б. Митовъ. Мийе се зарадва извънредно много, разгърна книгата и бавно все да чете изъ нея на български и да превежда на френски. Това ме удиви и азъ радостенъ се раздѣлихъ съ моя голѣмъ французинъ, който знае и нашия езикъ.

* * *

За това пътуване по-късно споменава и Н. Мавродинов в книгата си за старата българска живопис, като прилага четири фоторепродукции от стенописите и допълва бележките на Мийе за

ктитора и за стенописите със свои наблюдения.[6] Мавродинов пише в тези свои бележки:

«Тая пещерна църква [...] е била църква на един пещерен манастир разположен много високо в скалите на един нос, край който реката прави силен завой. Ние виждаме моя манастир изобразен в ръцете на цар Иван Александра в източната част на църквата. Царят държи в ръка скалата, от двете страни на която са изобразени две дървени постройки. Неговият образ, който ние открихме в 1936 година заедно с Габриел Мийе, когато проучвахме църквата, е извънредно много повреден от злодейска ръка на инородник, който е оставил и подписа си. Виждат се ясно двата върха на типичната двойна бяла брада на царя, бяла защото той е бил вече старец, когато е дал парите за изписването на църквата, а може би и за постройката на манастира. Вижда се и короната му, царските му дрехи също така личат. От надписа са запазени няколко от буквите на името и титлата му, по които със сигурност може да се реставрира цялото име. Ние имаме няколко портрета на моя цар – един в горния етаж на костницата в Бачково и три други в Кърцоновото [sic] евангелие и Манасиевата хроника и познаваме добре образа му. Стенописите на църквата могат да се датуват значи от края на неговото царуване. Те ще са правени между 1360-1371 год., т. е. около 15-25 години след Манасиевата хроника, която е датувана с голяма вероятност от към 1344-45 г. и в която цар Иван Александър е предствен с кестенява брада и 5-15 години след Кърцоновото евангелие, което е от 1356 година и в което брадата му е вече прошарена. В ляво от него е била изобразена царицата, в дясно има остатъци от голям образ на седнала Богородица, която подава ръка към него, за да приеме неговия дар»[7].

По поръчка на Окръжния музей в Русе и с негови средства през 1951-1952 година започва реставрация и почистване на стенописите, извършено от сътрудничката при Народния музей в София, художничката Вера Недкова, а в околността на пещерата се провеждат строителни и укрепителни работи, при които за дотогава трудно достъпната църква се отваря и нов вход от към платото над скалите. Същевременно от русенския музей се възлага на Асен Василиев да направи фотозаснимане и проучване на стенописите, което една година по-късно е отпечатано като отделна книга[8]. Заедно с обстойно описание на стенописите, към което се прилагат фотоснимки, чертежи и рисунки, в

изследването си Василиев прави преглед на излязлата дотогава литература по въпросите, свързани с художествения паметник и средата, в която той възниква, като се придържа към неговата характеристика, дадена от Грабар и Мавродинов.

Василиев е първият изследовател, който има възможност да разгледа внимателно стенописите – и то продължително време, както и да направи пълно заснимане на тях[9]. И именно той пръв се сблъсква с всички противоречия, свързани с тези стенописи, с които след това – съзнателно или несъзнателно – ще се сблъска всеки, който се изправи срещу тях. В него тези противоречия се изявяват двояко: от една страна той е професионален художник с академично образование и е възпитан в духа на принципите на академичното образование, установени през XIX век, които нямат нищо общо с естетиката на средновековното и дори на българското възрожденско изкуство. От друга страна, със своята интуиция на художник и творец той не може да бъде безразличен спрямо едно произведение на голямото изкуство, независимо какви естетически принципи то следва и дали той сам е в състояние да ги разбере. На него, също както и на почти всички изследователи на средновековното изкуство, му липсват познания за еталоните, според които това изкуство се е развивало. От неговите най-забележителни паметници почти нищо не е стигнало до нас – но и това, което се е запазило до сега, става едва постепенно, малко по малко достъпно за науката. От епохата на най-големия политически, стопански и културен разцвет на Второто българско царство през XIII век ние не познаваме нито едно произведение на нашата монументална столична живопис – освен един единствен стенописен фрагмент, изображението на пророк Илия, което беше разкрито в преддверието на църквата „Св. 40 мъченици“ преди по-малко от половин век и което повечето историци на средновековното изкуство дори не познават, а и онези, които го познават, не могат да намерят мястото му сред останалите познати съвременни на него художествени паметници в цяла Югоизточна Европа.

Василиев отдава особено внимание на въпроса за идентифицирането на дарителя, при което следва Мийе и Мавродинов, като



Иваново, „Църквата“
Ктиторски портрет
Чертеж А. Василиев

се опитва да даде ново разчитане на част от надписа, прилагайки и свой неточен чертеж, в който някои важни подробности от изображението не са отбелязани и чиито пропорции не отговарят на действителните. За ктиторското изображение той пише:

«Изображенията на северната стена на притвора започват с ктиторския портрет на Иван Александър. Днес той е в печално състояние (обр. 18, табл. 17). Ето какво личи от него. На черния фон се четат буквите wanь (буквите **а** и **н** са в лигатура), под тях буквите **д** и **х**, част от нимба и върху него слаби следи от короната му, висулките, които се спускат от нея и части от прошарената му брада. Лицето е напълно унищожено. Надолу личат остатъци от облеклото му, в светли тонове, с нагръдник, следи от червено обагрени ръкави, В дясната ръка той държи висока сивозеленикава скала, на която са нарисувани схематично църквата и параклисът – като къщи с обикновен покрив. Явно е, че художникът не е могъл да предаде издълбаните скални помещения по друг

начин, освен символично. От дясно на Иван Александър е останала малка част от нимба на друга фигура, напълно унищожена. Би могло да се допусне, че това ще да е бил портретът на неговата жена. Отляво пък се вижда трета фигура, която изглежда да е Богородица Оранта. От нея са останали части от нимба, от дрехата, и дясната ръка, вдигната за молитва. Нататък по стената са били изобразени фигури на прави светци, подобно на тези от срещуположната южна стена. Те също са в окаяно състояние. При един от тях личи част от надписа ѳ҃ewдѡ ... »

Почти същото описание на ктиторското изображение дава Василиев и в книгата си за ктиторските портрети,[10] като го допълва с пояснението, че «портретът на Иван Александър е обезобразен до неузнаваемост било от келовете на иманярите, било от малкокултурни посетители, надраскали имената си върху стенописите» и че «той твърде много се различава от стенописния му портрет в Костницата при Бачковския манастир. Докато портретът в Костницата представя Иван Александър с величествена осанка, парадна поза и съответно облекло, такъв, какъвто го виждаме в миниатюрите, то портретът в Църквата при Иваново представя царя също в официално облекло, но вече в поза на ктитор, вероятно за да се изтъкне неговото всевластие».

Новото описание на стенописите и публикуваните от А. Василиев снимки дават повод на А. Грабар за споменатата по-горе статия,[11] в която прилага и 14 репродукции от снимките, направени при посещението на Мийе: общ изглед на скалите с пещерната църква, две цели композиции и детайли от различни сцени. За изображението на групата с дарителя той пише:

«Следите от портрета на българския цар Иван Александър (1331-1371), който не идентифицирах в 1928 година, но който е описан и заснет от А. Василиев, отнасят творбата към средата на XIV век. Най-малко тридесетина години отделят фигурите от тези в Карийе джамия и това е значителен факт, защото показва, че чертите на ранното изкуство на Палеолозите са се запазили в отделни случаи до средата на XIV век. Би могло да се помисли, че това закъснение се дължи на местоположението на стенописите в Иваново, тъй като до скалните параклиси при Лом [sic!] по начало стигали само закъснели или местни отражения на самобитните произведения на византийската столица. Чудното съвършенство на стенописите обаче, високото майсторство на художника и свежестта на творбата му се противопоставят на това предварително съставено мнение и обратното: обяснението на качествата на фреските е улеснено от присъствието на изображението на царя и на неговите атрибути. Иван Александър държи „модела“ на една скала, върху която се вижда контурът на черква. Това означава, че царят е представен като основател на тази скална църква и в този смисъл художествените качества на творбата и даже нейните връзки с паметниците на цариградската школа са обясними. Иван Александър, който – и това се знае – е покровителствувал основаването на много манастири, разполагал с достатъчно средства, за да изпрати в Иваново първокласен живописец. От друга страна, не е безизвестно, че неговите живописци следват цариградски образци. Това се отнася за двата съхранили се ръкописа, илюстрирани специално за него: едно четвероевангелие в Британския музей и Хрониката на Константин Манасий във Ватикана. Като оставим добавките настрана, тези миниатюри са копия на цариградски творби.» [12]

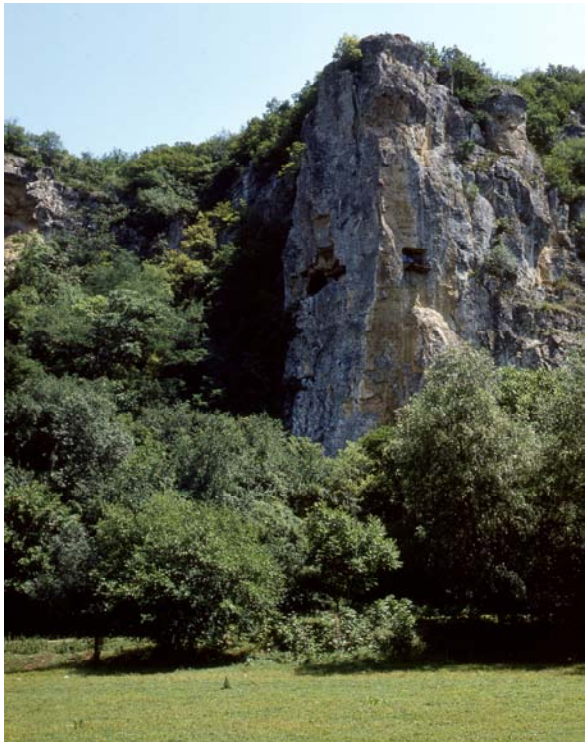
Три години преди статията на Грабар, през 1954 година, Иван Снегаров публикува за първи път текста на дотогава неизвестното на българската наука житие на патриарх Йоаким I (1235-1246?), съдържащо се в ръкописа на празничен миней за септември-февруари от XIV век, съхраняван в Архивния институт при БАН със сигнатура III 421[13]. В това житие се казва:

«Тъѣ прѣпоⷭ҃ныѩ ѿ҃ць нⷭ҃ь нѡ҃вакѵмь вы родомь блъгаринъ ѿ҃ бл҃говѣрноу родителю рожⷭ҃ь се · [...] и доⷭ҃ь до доуна҃ва · [...] и оусекь пещероу надь красномь · [...] и сьсѣкь цр҃квицоу҃ малоу҃ ст҃го прѣѡбражениꙗ · и вь томь мⷭ҃ѣ многыѩ троу҃дыѩ показа҃ волиⷭ҃ прьвнⷭ҃. Слышавже ѯ҃елоювнѣи асань ц҃рь · вь начеть ц҃рства его · снь стараго асана ц҃ра и ѿ҃ доброд҃ѣтели его · и ѿ҃ троу҃дⷭ҃ его · и ⷭ҃ь кь немоу҃ дань немоу҃ много зл҃а. [...] Стар҃ць же наѣмъ наѣмникы҃ на злато · и с҃сѣкь пещероу҃ и сътвори великь монаст҃ирь вь ниⷣ великаго архистратига мыханла · иже ѯ҃ и до дьнѣшнего дне.»[14]

Тази публикация дава възможност на Иван Дуйчев да идентифицира в една своя статия споменатия там манастир „Свети Архангел Михаил“ «надь красномь» с пещерния манастирски комплекс в долината на река Русенски Лом при Иваново.[15] За самото село Иваново Дуйчев твърди в своето изследване, че е ново, «Иванов чифлик», като отбелязва, че името Красен се е запазило и досега за селото на левия бряг на реката в началото

на комплекса, завършващ близо до днешното село Иваново. За този манастирски комплекс Дуйчев пише малко по-рано друга статия[16], повод за която му дават книгата на Василиев и публикуваните там надписи[17]. За ктиторските изображения Дуйчев споменава в тази си статия само, че са «за съжаление твърде жестоко повредени» и че «представят образа на цар Иван Александър и на неговата жена Теодора».

В 1962 година сътрудникът на Окръжния музей в Русе Никола Ангелов[18] свързва за първи път ктиторските изображения с Иван Асен II, съобразявайки се с данните на историческите извори, главно от житието на патриарх Йоаким I, за чието преселване от Атон на новото му местожителство в началото на царуването на Иван Асен II (1218-1242) изхожда от думите вь начетъ цр҃ствѣ его . За посещението на царя при игумена на манастира „Свети Архангел Михаил“ предполага, че е станало известно време преди оттеглянето на архиепископ Василий от поста му в 1232 година. Ангелов също пръв обръща внимание на историческото значение на посещението на Иван Асен II и на възможността именно той да е дарителят на стенописите в църквата и неговото изображение да е представено там, като обръща внимание на някои грешки и несъобразности при разчитането на надписа от А. Василиев, отхвърляйки възможността там да е била написана буквата Х, а прочита буквите СА в лигатура. За изображението отляво на Иван Асен (гледано от нас) той допуска също, че това е жената на ктитора, а за другото изображение, че е Богородица Оранта. Въз основа на личните си наблюдения на място той решително отхвърля твърдението на Мавродинов, че брадата на ктитора била раздвоена, чаталеста, а я определя като лопатеста. Ангелов също пръв обръща внимание на старинното име на село Иваново, отбелязано в турски документи още през 1430 година като Свети Йован. Въз основа на всички тези белези, независимо от някои неясноти в надписа към ктиторското изображение, той счита за наложително проучването на историческите извори за датирането на стенописите, от които именно житието на патриарх Йоаким е от решаващо значение за приписването на ктиторското изображение на Иван Асен II.

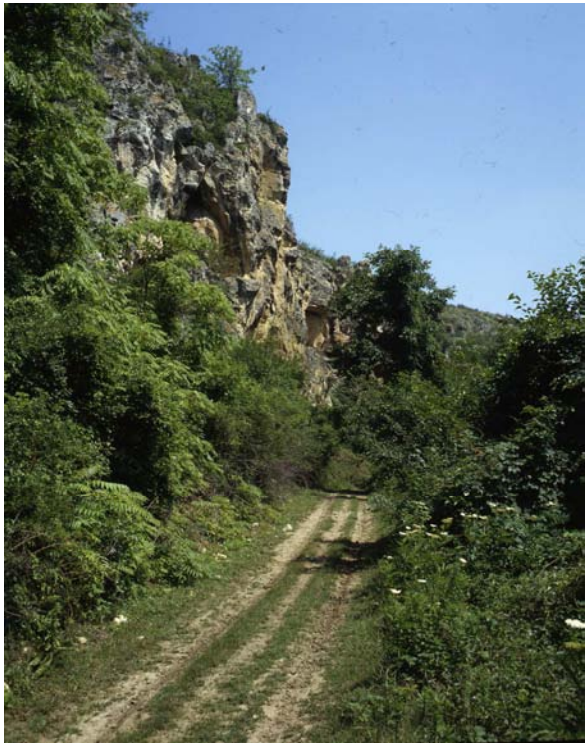


Национален резерват „Иваново-Красен“
Пещерна църква „Св. Иван Кръстител“
Фотоснимка юли 1985 година

Между историците на изкуството статията на Н. Ангелов не прави никакво впечатление. От болшинството автори тя бива игнорирана, като само малцина между тях взимат отношение към неговите бележки, отхвърляйки ги безусловно поради «несъобразяването на автора със стила на стенописите», които те всички считат за къснопалеологовски. Също и историците не обръщат внимание на тази статия и дори не я споменават в своите изследвания върху Иван Асен II и Иван Александър.

В началото на 1960-те години интересът към Ивановските стенописи нараства. В подготвения и издаден от ЮНЕСКО албум, посветен на българската средновековна монументална живопис с текст от А. Грабар и Кр. Миятев, са приложени две цветни репродукции на стенописи от Иваново[19]. Репродукции от някои стенописи и кратки бележки към тях започват да се появяват и в други обобщаващи издания[20]. Във Франция излиза подробна монографична статия на проф. Таня Велманс[21], последвани и от нейния реферат на курса по византийско изкуство в Равена[22]. В статията си тя развива още по-широко тезата на Грабар и продължава неговите изследвания върху иконографията на стенописите, като за разлика от него вече прави и известни обобщения за техния стил, свързвайки ги с късната палеологовска живопис. Без да се спира върху ктиторското изображение и повтаряйки писаното от Грабар и Василиев, включително и за видяната само от Василиев буква ⷭ в надписа, тя само отбелязва традиционализма на това изображение.[23]

През юни 1965 година комисия при Комитета за култура под председателството на проф. арх. Милко Бичев посещава комплекса от скални църкви между Иваново и Червен във връзка с обявяването му за национален резерват, непосредствено след което излиза монографията на Бичев, посветена на стенописите в тези скални параклиси и църкви[24] – част от текста излиза една година по-рано в негова статия,[25] а по-късно и в съответния раздел от първия том на издадената от БАН История на Българското изобразително изкуство[26]. Всички тези публикации следват характеристиката на стенописите и тяхната датировка, дадени от Грабар. Освен репродукции, представящи съвременното състояние на стенописите, междувременно чувствително



Национален резерват „Иваново-Красен“
Пещерна църква „Господев дол“ (горе ляво)
Фотоснимка юли 1985 година

засегнати от неумелата им консервация, извършена в началото на 1950-те години от реставраторката при Народния археологически музей в София Вера Недкова, в монографията на Бичев са приложени и няколко от снимките на Кацев от 1935 година, чиито негативи се намират по това време в Института за изобразително изкуство при БАН. Между тези снимки е и една дотогава – а и след това – непубликувана снимка от групата с дарителя на църквата, представяща състоянието на живописта от 1935 година, т. е. преди значителна част от нея да бъде унищожена при „консервацията“ на стенописа.

През последвалите години интересът на изследователите към Ивановските стенописи нараства още повече, макар и техните изследвания да не донасят нищо ново, освен свързването на живописта с идеите на исихазъма, като нейната характеристика и класификация, поставена от Грабар и допълнена от Мавродинов и Велманс се запазват.[27] Без да се използват за задълбочени изследвания на стенописите благоприятните условия, възникнали във връзка с големия международен симпозиум «ИВАНОВО 65» както и подготовката за включването им в списъка на ЮНЕСКО, в българската научна литература продължават да се повтарят едни и същи, често най-абсурдни фрази, нямащи нищо общо нито със стенописите, нито с епохата, в която те са създадени.[28]

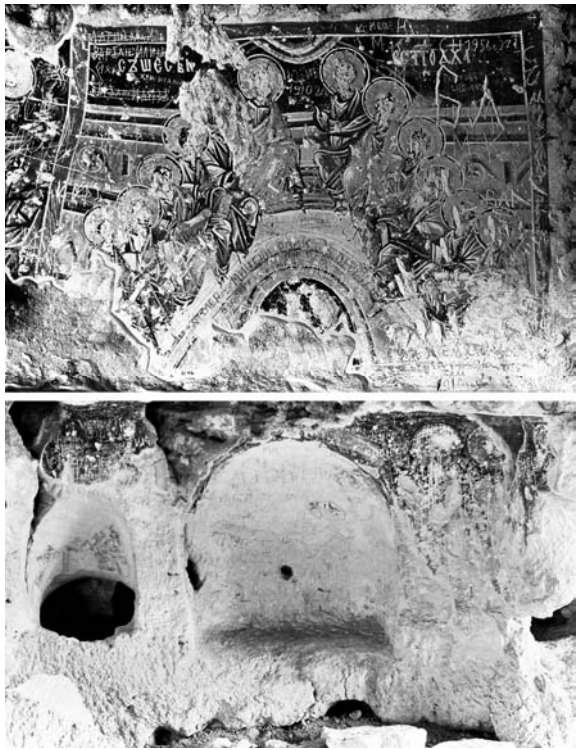
* * *

През 1965 година ми беше възложено от Националния институт за паметниците на културата в София изготвянето на научна документация за стенописите от целия комплекс пещерни църкви и параклиси при с. Иваново. Тази документация трябваше да бъде част от един амбициозен проект, замислен от малко преди това встъпилите в длъжност директор и главен реставратор на института с моето участие и имащ за цел поставяне реставрирането и консервирането на най-забележителните български художествени паметници на нови начала, съобразно с изискванията на съвременната техника. Конкретно за този комплекс научната документация трябваше да включва и пълно чернобяло фото-

заснимане на всички стенописи и стенописни фрагменти, независимо от тяхното състояние, но също така и изкуствоведческото им проучване. Предвид съществуващата по това време вече нова литература за тях, тежестта не падаше върху тази страна на документацията и изследването трябваше да има само обобщаващ характер, за да послужи заедно с фотодокументацията за графичното заснимане на целия обект, възложено на една група художници-реставратори под ръководството на Александър Израилов, която щеше след това да извърши и консервацията на стенописите.

Заснимането и проучването на стенописите започнах през лятото на 1965 година, когато посетих тези места на няколко пъти – за първи път като член на комисията за обявяване на комплекса за национален резерват – и го завърших през април 1966 година, когато представените от мене материали бяха одобрени и приети с протокол от комисия при института[29]. Тези мои проучвания, както и фотозаснимането на стенописите, от което притежавах освен дубликат също така цветни и голямоформатни негативи, невлизащи в предадените на НИПК материали, послужиха за бъдещите ми публикации. Някои от моите снимки влязоха също и в издадената от издателство „Български художник“ монография на М. Бичев, а други бяха публикувани от мене многократно като илюстративен материал в издадените извън България мои книги и статии. Същевременно това мое изследване на стенописите, както и заснимането им, допълнено при моето следващо посещение в Иваново през 1985 година, ми позволи да направя значителни корекции на утвърдените мнения и представи за тях в научната литература. Резултатите от тези изследвания предадох в съкратена форма в издадената през 1979 година в Мюнхен и Берлин моя голяма монография за българското средновековно изкуство,[30] както и в редица други публикации, излезли през следващите десетилетия[31]. Тъй като тези публикации бяха посветени на общи въпроси от историята на българското изкуство, в никоя от тях не се занимавах с подробностите, които ми дадоха основания да изляза с друга характеристика и датировка на тези стенописи, различаваща се значително от възприетата. Само





„Петдесетница“ — стенопис (горе)
Олтар на църквана (долу)

Съборна църква (kuriakuon) на манастира „Свети Архангели“

←„Христос ветхим деньми“, стенопис в параклиса

веднаж посветих една моя научна работа на тема, засягаща непосредствено Ивановските стенописи, а именно палеографията на техните надписи – това беше моят доклад пред Колоквиума на Комисията по византинистика при Академията на науките на ГДР на тема „PALÄOGRAPHIE, KODIKOLOGIE UND INKUNABELKUNDE IN IHRER BEDEUTUNG FÜR DIE BYZANTINISCHE FORSCHUNG (Значението на палеографията, кодикологията и науката за първопечатните издания за византоложките изследвания), състоял се в Германската държавна библиотека, Източен Берлин, на 11 януари 1989 година. Този доклад обаче не беше публикуван поради последвалото малко след даването му за печат разпадане на Академията на науките на ГДР.

Ивановските стенописи са един от най-характерните примери за това по какъв начин са оценявани и датирани паметниците на българското средновековно изкуство от всепризнатите световноизвестни капацитети. Характеристиката на тези стенописи, както и идентифицирането на техния дарител, водят началото си само от съобщението на Мавродинов за съвместното му с Мийе посещение в Иваново и за открития от тях ктиторски надпис и портрет – а това съобщение се отличава съществено от сведенията на Мийе в цитираното по-горе негово интервю, за софийския вестник[32]. Сам Мийе не споменава никъде в по-късните си трудове нито за това пътешествие, нито за открития съвместно с Мавродинов ктиторски надпис до края на живота си, макар и да е имал достатъчно поводи и основания да стори това. Но и в специалната научна литература Ивановските стенописи повече не се споменават след бележките за тях в книгата на Грабар за българската църковна живопис от 1928 година и чак статията му от 1957 година ще събуди интереса към тях, като стане предмет на други по-обширни изследвания, последвали в 1960-те и 1970-те години. Всички тези изследвания се основават на съобщението на Мавродинов, предадено след това от Асен Василиев и Грабар, без нито един от авторите им да провери доколко основателно е идентифицирането на ктитора с българския цар Иван Александър. А именно това идентифициране се предава от Мийе и Мавродинов по различен начин, без да бъде подкрепено нито с

фотографска снимка, нито дори със скица или чертеж, както е прието при научните изследвания. Както може да се види от цитираните по-горе съобщения на двамата учени, те се отличават твърде съществено помежду си. Мийе казва, че заедно с Мавродинов открили портрета на основателя сред стенописите «върху една стена, където живописта е излющена. [...] Като се вгледахме добре във залющената фигура, ние познахме императорските костюми и намѣрихме въ страни отъ нимбата, надписътъ Иоанъ, а отъ долу ХА. Така ние познахме известнитѣ знаци на българскиятъ суверенъ». А на уместния въпрос на журналиста дали този български суверен е Йоан Асен или Йоан Александър, Мийе отговаря уклончиво с предположение: «Иванъ Асенъ е по-раншенъ от фрескитѣ въ Бояна. И така иконитѣ отъ Иваново на Ломъ сѫ много по-свободни и принадлежатъ на една по-напредничава епоха. Затова ние трѣбва да ги припишемъ на Иванъ Александъръ».

Тук няма да се занимаваме с проблема доколко свободата в изображенията е функция на времето, т.е. дали по-голямата свобода в изображенията характеризира по-късната епоха. Мийе, като един от главните изследователи и на поствизантийското изкуство, е знаел по-добре от всички негови съвременници, че това не е вярно, защото прогресивни, напредничави течения в църковната живопис е имало през всички епохи, също както и консервативни, които обаче винаги надделяват – и това е най-характерно за късната, поствизантийската епоха. Още по-малко основания има да се твърди, че именно епохата на цар Иван Александър е могла да създаде предпоставки за такава свобода – при това в идейния център на исихастите, където са били изписани Ивановските стенописи. Същевременно в своето интервю Мийе отбелязва някои от най-характерните стилови особености при тях, каквито той не познава при «нито една църква от византийски стилъ». А по това време, преди 75 години, не е имало «нито една църква във византийски стилъ», която той да не е проучил и познавал до най-големите подробности – но и в следващите 75 години не е открита такава църква, макар и в това време да са разкрити и разчистени много стенописни ансамбли не само в художествените центрове на византийското изкуство, но и по периферията на византийския художествен кръг.

Ако съпоставим думите на Мийе с твърдението на Мавродинов за идентифицирания от двамата ктитор, не може да не забележим, че Мийе подкрепя своето предположение за личността на ктитора само с мнението си за художествения маниер, като посочва буквите: «надписътъ Иоанъ, а отъ долу ХА». За тези две букви той не дава никакво обяснение, нито пък твърди, че са част от името Александърь, което се пише с буквата ѯ (кси) в средата, отляво на която трябва да има още три, а отдясно пет други букви – но нито една от липсващите букви не е буквата χ, за която явно няма място в това име. За остатъци от други букви Мийе не казва нищо.

За разлика от това точно определение и посочване на разчетените, макар и необяснени букви, Мавродинов ни дава своето категорично твърдение, че името е Йоан Александър и неопределено твърдение, че «от надписа му са запазени няколко от буквите на името и титлата ... по които със сигурност може да се реставрира цялото име». Не пише нито каква титла е прочел при името, нито кои букви са запазени на надписа «повреден от злодейска ръка на инородник, който е оставил и подписа си». Също както не пише кои букви и къде е добавил, «по които със сигурност може да се реставрира цялото име». Освен това, Мавродинов съобщава, че посещението му заедно с Мийе в Иваново е станало през 1936 година, което не отговаря на истината, понеже интервюто на Мийе се е състояло през 1935 година и не е възможно то да бъде отпечатано една година преди посещението на двамата изследователи в Иваново. Дали погрешната дата се дължи на печатна грешка в книгата на Мавродинов, или тази погрешна година е предадена съзнателно, или пък той не може да си спомни девет години по-късно кога е бил в Иваново? Този въпрос, както и още много други, свързани с Ивановските стенописи, ще остане без отговор, защото и Мавродинов, както Мийе, в останалите си книги и статии до края на своя живот не споменава повече нищо за това свое пътуване и за срещата си с бележития френски учен.

Но пътуването на двамата учени до Иваново, както и техните различаващи се по между си сведения за това пътуване, поставят цяла поредица от въпроси, на някои от които днес може да се даде определен отговор едва след сложни и трудоемки изследвания и с

привличането на свидетелства и материали с документална стойност, които биха могли да ни помогнат да се ориентираме сред противоречията, възникнали с тези въпроси.

В средата на 1930-те години Габриел Мийе (1867-1953) се ползва с репутацията на най-големия световен специалист по всички въпроси относно историята на византийското и постбизантийското изкуство – архитектура, монументална живопис, иконопис и книжна миниатюра. Неговата научна дейност започва още в началото на 1890-те години, когато като преподавател по история и история на изкуството във Френския колеж в Атина започва проучването и заснимането на паметниците на византийското изкуство в Гърция, което през следващите пет десетилетия ще се разпростре и върху голяма част от съседните на Византия райони, влизали в досег с византийското изкуство през средните векове. От 1901 година центърът на неговата дейност се премества в Париж, където той завежда в течение на три десетилетия катедра по история на византийското изкуство в най-прочутия европейски университет, Сорбоната, като основава същевременно Центъра за документация на християнските и византийските паметници на изкуството (La Collection chrétienne et byzantine) – първия по рода си и досега ненадминат архив на византийската култура и изкуство. През своята полувековна дейност в тази област Мийе изследва и публикува почти всички известни по това време византийски художествени паметници, а неговите публикации и особено техният илюстративен материал, отпечатани в цяла поредица фолианти, представляват и до днес главните стандартни справочници в тази област – макар и по-голямата част от неговите датировки и характеристики за произведенията на византийското и постбизантийското изкуство междувременно да са отхвърлени от съвременната научна критика[33]. След Първата световна война той насочва дейността си към съседните на Византия области, главно Сърбия, и започва публикацията също и на техните паметници[34].

Дали Мийе е замислял и включването на българските средновековни паметници в подготвената и реализирана отчасти след смъртта му поредица, обхващаща средновековните художествени паметници в Сърбия, Черна гора и Македония, не е известно. В

сбирката на негативи при Центъра за документация в Париж по това време се намират направените още за монографията на Грабар от 1924 година[35] снимки на Боянските стенописи, а освен стенописите в Земен, Беренде и „Св. 40 мъченици“ в Търново, у нас тогава има твърде малко други паметници, включително и Ивановските стенописи, които биха могли да се представят в тази поредица. Снимките от Иваново обаче не са предадени в Парижкия документален център, не се споменават в последното издание на неговия каталог от 1955 година[36] и до края на живота на Мийе остават в личния му архив, за да бъдат публикувани от Грабар едва през 1957 година.

Ако и въпросът за целта на посещението на Мийе в Иваново да остава все още открит, той е свързан с два други въпроса, на които също е трудно да се даде отговор. Мийе предприема едно пътуване, за чиято трудност той не може да не е бил наясно, а по това време вече е и на възраст, при която много от неговите колеги се оттеглят от служебните задължения. Въпреки това, той успява да се добере до паметника – за разлика от болшинството негови колеги, които никога в живота си не са посетили Иваново, без това да им пречи да пишат за този паметник и дори да изказват всевъзможни мнения за него. Мийе има дори на разположение добър професионален фотограф, който е в състояние да направи – и прави – цяла поредица от снимки на стенописите, чието качество с нищо не е по-ниско от възприетите по това време норми. Ако и да не е в състояние да заснеме всички стенописи за краткото време на посещението, този фотограф успява да заснеме и двете най-важни поради своите особености композиции от Празничния цикъл, както и голям брой детайли от тях – също отличаващи се по своя сюжет и по своето особено художествено изпълнение. И тези снимки илюстрират много ясно и точно главните споменати от Мийе в неговото интервю особености на стенописите, отличаващи ги от всички познати на него стенописи в църквите «**във византийски стил**». Той признава тази тяхна специфика, която прави за него невъзможна както тяхната датировка, така и тяхната атрибуция. Тогава обаче открива с Мавродинов изображението на дарителя и част от надписа с неговото име, което смята, че може да идентифицира с името на българския цар Иван Александър. Независимо от това дали неговото предположение е вярно или не, тук всеки специалист и неспециалист ще си зададе въпроса: с какво могат да докажат Мийе и Мавродинов, че са открили такъв надпис при изображението на дарителя? Фотографът е заснел две цели композиции от стенописите и детайли от тях, което тогава е било свързано с още повече затруднения отколкото сега. А не е заснел изображението на дарителя с надписа до него, чието заснимане не представлява никаква трудност, понеже се намира почти на височината на очите и при слънчева светлина е могло да се фотографира без помощта на искуствено осветление, респективно на запален магнезиев прах, който се е използвал тогава при слабо осветление.

До идването си в Иваново Мийе е заснел стотици стенописни ансамбли – повече отколкото който и да е друг изследовател преди и след него. И след публикуването на тези стотици стенописни ансамбли той знае също по-добре от всеки друг изследовател колко важни са за проучванията на тези стенописни ансамбли всякакви надписи, които могат да бъдат във връзка с възникването на стенописите, с тяхната датировка и атрибуция. При заснимането на стенописи – независимо от техните художествени качества – най-голямо внимание винаги се отдава на техните дарителски надписи, чието документиране е много по-важно от заснимането на един или друг детайл, защото всички въпроси относно стенописите обикновено се решават въз основа на техните дарителски надписи. А в Иваново, където тъй сложният въпрос за датировката и атрибуцията на стенописите не може да се реши при съпоставянето на тяхната живопис с живописта на други паметници, а само въз основа на името при изображението на дарителя, фотоснимка и дори скица-чертеж от този надпис липсва. И дори не се споменава нищо за липсата на такава снимка, като не се дава никакво обяснение за такъв важен пропуск.

А наистина ли липсва такава снимка?

В последвалите посещението на Мийе и Мавродинов 75 години се водят продължителни спорове за брадата на ктитора, за „жена му“, изобразена от неговата дясна страна (гледано от нас) и за Богородица от лявата страна. Спори се за буквите под името Иоанъ, сред които всички искат да прочетат буквата ѯ, която трябва да се намира между тях и която някои дори твърдят, че са открили там, без да се замислят къде могат да се напишат останалите 9 букви – един „учен палеограф“ дори предлага как да се разположат липсващите букви, макар че от двете страни на тъй разчетената буква има място най-много за три букви. В действителност това е буквата ѯ, която и при най-добро желание не влиза в името Александър. При всички тези спорове, които се водят до последните години, никой от спорещите не отива в Иваново да види на място как стоят нещата. Но дори и не поглежда внимателно публикуваните в монографията на Бичев снимки – защото две от тези снимки решават тъй спорния въпрос. А това са снимката на Кацев, която показва част от северната стена на притвора[37] и снимката на арх. Николай Попов от 1965 година[38], макар при нея да се вижда ясно как част от надписа, намиращ се на първата снимка, след това е заличена, но следи от заличените букви се виждат. Аз също направих през 1965 година няколко снимки на това изображение с надписа, една от които е цветна. И тези снимки показват името на кой български цар е написано там, но и какво означават останалите букви под името Иоанъ.

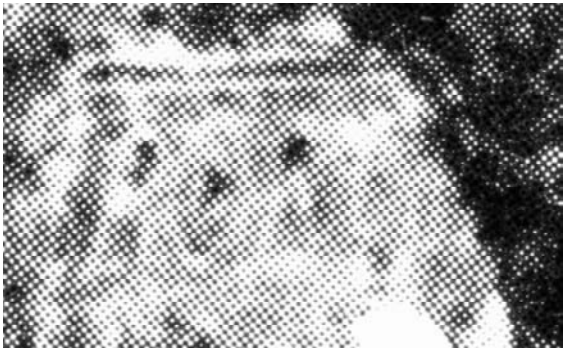
Този български цар е Йоан Асен II.

Както може да се види на направената от Кацев фотоснимка, втората част от името, ѦСЂNЬ, не се е намирала под първото име IѠѦNЪ, защото **царското име не може да се напише на два реда – а още по-малко може да се напише съкратено**.

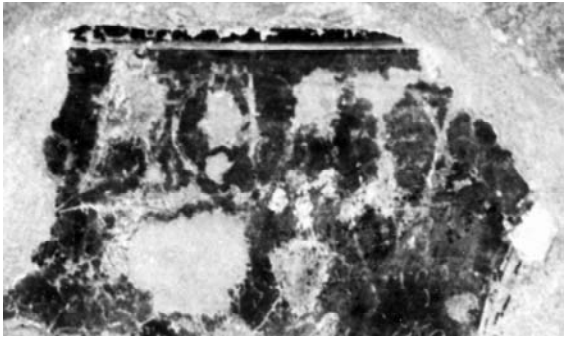
И буквите под първата част от името, за които се търсят какви ли не обяснения, имат най-обикновеното обяснение, защото ги срещаме винаги при титлата на царя: **[вѣ] хр̃а бр̃а (в Христа Бога)** –



Иваново, „Църквата“
Изображения на светци заедно с групата на дарителя
Фотоснимка Димитър Кацев, 1935 година



Част от дарителския надпис с името АСѢН[Ь]
Фотоснимка Д. Кацев, 1935 година
По репродукция на снимката в книгата на М. Бичев



Част от дарителския надпис с името АСѢН[Ь]
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 година



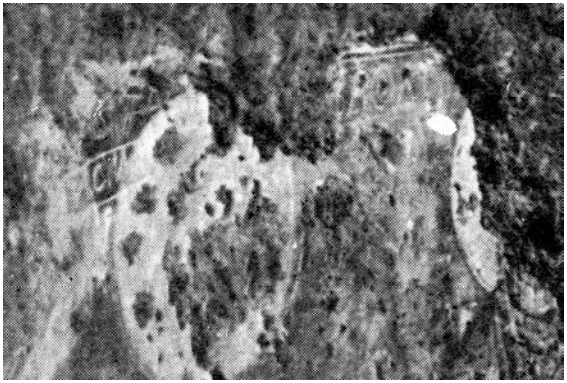
Част от дарителското изображение
Отдясно на нимба се вижда заличеният надпис с името АСѢН[Ь]
Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 година

втората част от тази формула, ⁘, трябва да се е намирала от дясната страна на нимба, преди надписът да бъде заличен. Както се вижда на моята снимка, под името АСѢН[Ь] е имало преди да бъде изкъртена мазилката достатъчно място, за да бъде изписана цялата титла на царя така, както я срещаме на документи от царската канцелария, а и на колоната от църквата „Св. 40 мъченици“ в Търново[39]: ꙗѡаннъ асѣн[ь] [вѣ] хⷭ̀а [бⷭ̀а вѣрєнъ цр̀ь и самодрьжєцъ всѣмъ бъlгаромъ и грькомъ] – или на съвременен език: **Йоан Асен в Христа Бога цар и самодържец на всички българи и гърци.**

Ако разгледаме внимателно двете снимки – снимката на Кацев от 1935 година и моята от 1985-та – ще видим, че двете части от името на царя се намират на разстояние по-малко от 20 см и че в 1935 година са се виждали еднакво добре – не е било възможно да се види лявата, без да се забележи дясната. Ктиторското изображение е първото, което вижда посетителят, влязъл в църквата от запад – а до отварянето на входа от изток, което се извършва в началото на 1950-те години от Окръжния музей в Русе, в пещерната църква е можело да се влезе само от запад. И не е било възможно да не се забележи това изображение и надписа върху него. **А туй показва също още веднаж, че твърдението на Грабар за негово посещение в църквата не отговаря на истината, защото той е бил достатъчно грамотен, за да може да прочете надписа**.

Също при внимателно разглеждане на моята снимка от 1985 година се вижда, че изстъргването на буквите е направено много внимателно и явно напълно съзнателно и целенасочено, като са били заличени части от отделните букви, за да се създаде впечатлението, че живописният слой е паднал от само себе си. А че въпреки това се е запазила голямата част от буквата А и буквата Є, е трудно обяснимо. Може би се дължи на това, че този, който е извършил заличаването, е бързал и е бил сигурен, че никой няма да забележи неговите манипулации.

Всичко това показва кой и кога е могъл да заличи надписа. И това явно не е бил някакъв си „инородник, който е оставил подписа си“, както твърди Мавродинов. Подписи и изобщо надписи на каквито и да е чужденци, за каквито съобщава Василиев[40], не открих никъде нито в тази църква, нито в нейната околност. Има надписи и подписи само на български език – което принуждава и Василиев да ретушира голяма част от тях на своите документални снимки – „за да не се излагаме пред чужденците“, както бил казал на Св. Босилков. Останалите драсканици и подписи по стенописите биват ретуширани при реставрацията и консервацията на стенописите през 1970-те и 1980-те години – когато се заличават и следите от надписа с името на царя от дясната страна на нимба.



Надписът с името на дарителя
Фотоснимка Д. Кацев, 1935 година

Всички изследователи след Мавродинов повтарят без изключение неговите думи и по-специално атрибуцията му за ктиторското изображение, както и произлизащата от там датировка на стенописите, без да си дадат и най-малък труд да разгледат по-внимателно въпросното изображение и самия надпис – или поне фотоснимките от тях. Но това се отнася не само за огромното болшинство от авторите, написали съчиненията си без да са виждали тези стенописи[41], а и за неколцината, успели да хвърлят по един поглед върху тях. Защото при малко по-внимателното разглеждане на стенописите (или по-скоро на жалките останки от тях, стигнали до нас), а дори и на фотоснимките от тях, ще се забележат няколко груби грешки в описанието им от Мийе и Мавродинов, каквито не би трябвало да допусне и един студент от началния курс. А тези грешки са от най-съществено значение за определянето на датата на създаването им, но и за общата им характеристика и за мястото им в

историята на изкуството. Така всеки непредубеден зрител, без да притежава някаква специална подготовка, още при пръв поглед на групата от трите изображения върху североизточната стена на бившия екзонартекс на църквата, в миналото разделен посредством дървена преграда от езонартекса (литията), ще забележи, че и трите изображения са строго фронтални и че не може да става дори и дума за „предлагане модела на църквата на св. Богородица“, както твърди Мийе, а след него Мавродинов и всички останали.

Само това негово съвсем неоснователно твърдение беше достатъчно на Л. Мавродинова да обяви Богородица за патрон на църквата[42], водещо пък от своя страна до редица други по-нататъшни недоразумения. Несъобразността в определението на Мийе ще ни стане още по-ясна, ако вземем за сравнение която и да е дарителска композиция от византийското изкуство или от възникналото под негово влияние изкуство през цялото средновековие. Защото при всички тези дарителски (ктиторски) композиции Богородица неотменно е тяхен формален и психологически център, като доминира над останалите фигури по своето положение, а често и по своите значително по-големи размери, или пък е поставена по-високо от тях – най-характерните и най-известните примери за такава композиция ни дават двете мозайки в цариградската „Света София“, където Богородица с Детето-Исус е в средата на композицията, заобиколена при едната от тях от дарителите Йоан II Комнин и Ирина, а при втората – от основателите на църквата, Константин Велики и Юстиниан. Независимо, че при първата и трите изображения са фронтални, жестовете на дарителите са определено насочени към Богородица, която е застанала по-високо от тях[43]. Съвсем различно е положението на средната фигура и фигурата отдясно на нея при Ивановските стенописи. Дясната фигура е чувствително по-малка от фигурата на дарителя – не само, че нейният нимб е значително по-малък от нимба на другите две фигури, но тя е и поставена по-ниско от средната фигура, сбутана в самия ъгъл на малкия екзонартекс до преградата, разделяща в миналото двете помещения. Че тук имаме изображение на Богородица Никопея, макар и при него да



Богородица Никопея с император Йоан II Комнин и императрица Ирина
Мозайка в „Св. София“, Цариград, около 1118 година



Богородица Никопея с Константин Велики и Юстиниан
Мозайка в „Св. София“, Цариград, между 986 и 994 година

липсват задължителните монограми, показват следите от нейното традиционно облекло – синия химатий и пурпурно-червения мафорий, както и съвсем слабо запазените следи от изображението на Детето-Исус, благославящо с десницата си. Но тя не подава ръка към дарителя, за да приеме неговия дар, а е вдигнала дясната си ръка в молитва за него като негова застъпница. Че тук не може да става и дума за някаква грешка на художника, доказват останалите негови композиции, свидетелствуващи за пълно владеене както на принципите на източноправославната иконография, така и на формалните изисквания на композицията, и то в такава висока степен на съвършенство, каквато рядко срещаме и при най-забележителните произведения на изкуството. На него не е липсвало и достатъчно място, на което да разположи който и да е от известните иконографски варианти на конвенционална дарителска композиция. Значи трябва да е имало други причини, налагащи му да прибегне до една композиция, за която ние днес, дори при нарастналия през последния половин век репертоар от паметници не познаваме друг парален. А какви са били тези причини, ще ни стане ясно едва след като разгледаме внимателно и третото изображение – гледано от нас отляво на дарителя, но стоящо по отношение на него от дясната му страна.

Това изображение болшинството автори считат за изображение на царицата, без да са в състояние да определят коя именно царица имат предвид: дали изпратената от Иван Александър в манастир Теодора (I) или еврейката Теодора (II). Въпреки че според проф. Бичев «*жалкото състояние на тази група прави несигурно всякакво описание и анализ*»[44], при по-внимателно наблюдение на остатъците от това изображение може обаче и то да бъде точно идентифицирано. А тук ще ни помогне и моята цветна снимка от 1966 година[45]. Главният негов белег е, че то не е на жена – формата и цвета на слабо запазената част от лицето му точно до нимба издават без всякакво съмнение мъжка черна брада, а непосредствено под нимба и малко по-долу откриваме следи от твърде характерната светлокафява дреха на св. Йоан Кръстител, тъй като тя се предава по традиция на всички негови



Дарителско изображение, детайл
Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“
Северна стена на външния нартекс
Фотоснимка 1966 година

изображения – това е наметалото му от камилска кожа. Точно туй изображение, което е представено тук и в качеството му на патрон на църквата, ни обяснява необикновената композиция – това вече не е дарителска композиция от конвенционален тип, а изображение на дарителя на църквата, в този случай цар Иван Асен II, заобиколен от неговия светец-покровител и Богородица Никопея, която тук не се явява като приемаща неговия дар, а като негова застъпница и покровителка, какъвто е и покровителят му св. Иван Кръстител. Ако Богородица беше патрон на църквата, както повтарят след Л. Мавродинова всички автори, щеше да има за това още някои други указания в декоративната система на стенописите. Напротив, всички указания при тази декоративна система говорят, че патрон на църквата е бил св. Иван Кръстител: не съществува никакво друго обяснение за наличието на две сцени от живота на светеца – единствените сцени, изобразени на тавана на малкия екзонартекс на тази църква, непосредствено над неговото изображение до дарителя, цар Иван Асен II.

Още при първото си изследване на стенописите през 1966 година[46] и след това на много други места аз отбелязах, че именно **Иван Кръстител е патрон на църквата**: това име се предава и на най-близкото до тази църква селище, отбелязано в първите известни на нас списъци в турските регистри от 1430 година като Свети Йован[47] което име по-късно се променя в Иваново[48]. А за св. Иван Кръстител ние знаем с положителност, че е бил светецът-закрилник на Иван Асен II – в едно съобщение от съвременен източник се казва, че цар Иван Асен II починал около деня на своя светец[49], т. е. летния св. Иван или Еньовден, 24 юни 1241 година. Но също така с положителност знаем и че светецът-закрилник на Иван Александър е бил св. Иван Богослов, чието изображение той нарежда да се изпише до неговото в преддверието на горния етаж в Бачковската костница[50]. Всички тези данни съвпадат и със сведенията от житието на българския патриарх Йоаким I[51], където подробно се съобщава за посещението на цар Иван Асен II при бъдещия български патриарх, по това време монах в манастира „Свети Архангел Михаил“. Това тъй важно съобщение на историческия извор бива обаче игнорирано от всички изследователи на стенописите[52], макар и в него да се казва дословно че Йоаким наел работници, които да изсекат в скалите църквата[53].

Още при първата си работа върху Ивановските стенописи аз отбелязах, че така наречената „Затрупана църква“ може да се идентифицира с главната църква на този манастир[54] – изображението на композицията „Събор на архангелите“ на централно място в нея е свързано с нейния патрон. Също там обаче аз отбелязах изрично и че тази църква не може по никакъв начин да се свърже с дарението на Иван Асен II, тъй като тя се намира в естествена пещера, пригодена без големи усилия да изпълнява функциите на църква и украсена с твърде конвенционални стенописи, които се свързват стилово със стенописите от първото изписване на църквата „Св. Петър и Павел“ в Търново от първото десетилетие на XIII век и не дават ни най-малка представа за най-големия разцвет на българската средновековна култура през втората трета на XIII век[55]. В целия комплекс от пещерни килии, параклиси и църкви в долината на река Русенски Лом между с. Иваново и Москов дол при Червен, църквата при с. Иваново, чийто патрон е св. Иван Кръстител, единствена е изсечена с големи усилия и украсена с цената на много средства, като по такъв начин отговаря на описанието в житието на патриарх Йоаким I. За разлика от описаното в това житие посещение на българския цар Иван Асен II и неговото дарение, оставили дълбоки следи в народната памет, в историческите извори не се споменава за никакво посещение и дарение на цар Иван Александър в Иваново и ние не можем да приемем само по аналогия, че е имало такова.

Що се отнася до времето на това посещение обаче, за него житието на светеца може да ни даде твърде малко надеждни указания. Наистина там е написано изрично, че туй посещение станало още в началото на царуването на Иван Асен: «Слы҃шавѣже ѯ҆колюбнѣи асань ц҃рь · вь начеть ц҃рⷭтва его · снь стараго асана ц҃ра и҃ ѡ҆ добродѣтели его · и҃ ѡ҆ трⷭ҇ѣ҆ его · ш҃ь кь немоу҆ давь немоу҆ много зла҃.» Това указание може да заблуди обаче само малко опитния в

ползването на агиографска литература автор, който веднага ще постави и съответната дата, за да покаже своята осведоменост по отношение датирането на историческите събития. В действителност ние тук срещаме само една многократно прилагана шаблонна формула – независимо от това дали великият цар или император е Лъв Мъдри, Василий II (Българоубиецът!), Иван Грозни или Борис Годунов, той винаги ще научи за славата на еди-кой си светец още в началото на своето царуване и тутакси ще се отправи към него, за да му се поклони[56]. Но ние нямаме право да упрекваме в слабо познаване на светската история благочестивия анонимен инок, потрудил се да напише житието на патриарх Йоаким повече от век и половина след смъртта му. Затворен между четирите стени на своята обител, той твърде малко се е интересувал от земния живот, за да проследи точния развой на събитията около посещението на царя, или за да търси някакви други причини за това посещение, освен един благочестив жест, предизвикан от разнасящата се надалеч слава на светеца, като неговата единствена цел е била да даде и своя принос за прославата на последния во веки веков.

За това посещение на цар Иван Асен II при бъдещия български патриарх, отбелязано с такъв голям блясък и тъй ценни дарове, като явно е насочило вниманието на цялата българска общественост към малко известния дотогава монах, е имало и други много по-важни политически причини, освен преклонението на самодържеца пред отшелника. Без ни най-малко да подценяваме благочестието на цар Иван Асен II, ние не трябва да забравяме, че той е един от най-далновидните български владетели, като провежда през цялото си царуване целенасочено определена политика за осъществяване единството на българския народ и неговата църква.

Въпреки значителния брой изследвания върху църковната политика на Иван Асен II, в резултат на която се стига до провъзгласяване самостоятелността на българската патриаршия[57], някои нейни аспекти остават неизяснени и недооценени от изследователите. Така болшинството от тях съвсем не взимат предвид сложната обстановка, създадена от преминаването на

България през 1204 година на страната на Рим и унията на българската църква с римската църква, сключена в един момент, когато конфронтацията между източната и западната църкви, траяща вече век и половина, достига своята първа кулминация[58]. Този акт на Калоян не може да не е довел до разцепление сред църквата, чието значение в обществения живот е вече твърде голямо и което разцепление грози да внесе духовно разединение. В тази обстановка най-силно се изразява недоволството на определени кръгове от нея, свързани тясно с българското и гръцкото монашество, чийто център още от X век е Света гора. От друга страна, след победата при Клокотница през 1230 година се създава ново положение. Към България се присъединяват големи територии в южната и югозападната част на Балканския полуостров с православно население, което много трудно би приело да се подчини доброволно на униатската българска църква. Това Иван Асен II трябва да е разбрал най-късно при посещението си на Света гора, преминала под негово покровителство непосредствено след Клокотнишката битка. За да осъществи и религиозното единство на страната, Иван Асен е принуден да направи завой в своята църковна политика, като отстъпва от църковната уния с Рим, но същевременно осигурява пълната автономия на българската църква. При този завой решаваща роля играят определени среди в българското общество, поддържащи през всичкото време на унията тесни връзки със светогорското монашество и излезли на преден план след 1230 година. Най-изявената личност между тях е бил по всяка вероятност игуменът на манастира „Свети Архангел Михаил“ при Иваново, Йоаким, с чиято помощ Иван Асен II осъществява завоя в своята църковна политика, и който именно е бил в състояние да окаже въздействие и на представителите на останалите православни църкви, събрали се в Лампсак през 1235 година, да подкрепят и благословят независимостта на българската патриаршия.

При всички тези важни политически действия на цар Иван Асен II, неговото посещение в манастира „Свети Архангел Михаил“ и поклонението му пред игумена на манастира играе

ключова роля. Както освещаването на тъй значителната за развитието на българското изкуство църква „Свети 40 мъченици“ във Велико Търново, изявяваща най-силно реставративните тенденции в неговата политика, е свързано с едно решително историческо събитие – Клокотнишката битка и установяването на българското господство на Балканския полуостров – също така изграждането и украсата на пещерната църква „Свети Иван Кръстител“ при Иваново става по повод на едно значително събитие: посещението на българския цар при игумена на манастира „Свети Архангел Михаил“, бъдещия патриарх Йоаким Търновски. С това си посещение и със скъпите си дарове Иван Асен II подготвя решителния завой в църковната си политика, като насочва вниманието на българската общественост – а преди всичко на двете партии сред църковните кръгове: проуниатската и православната, антиуниатска – към своя избраник, с чиято помощ той ще бъде в състояние да постигне крайната цел на своята външна и вътрешна политика: църковното и политическото единство на българския народ в рамките на българското царство и българската автономна патриаршия.

С идентифицирането на ктитора на църквата и нейните стенописи, както и на третата фигура в ктиторската композиция, за която имаме вече достатъчно указания да приемем, че е патронът на църквата – светецът-покровител на цар Иван Асен II, св. Иван Кръстител – остава открит обаче един въпрос: коя е причината за заличаването на царското име, а от там и за манипулирането на един такъв важен извор за българската политическа и културна история. Макар да не можем да дадем на този въпрос дефинитивен и еднозначен отговор, ще се помъчим да си го изясним поне до известна степен въз основа на фактите, съпровождащи посещението на Мийе и Мавродинов, изявленията на френския учен, но и неговата научна дейност през следващите години до смъртта му в 1953 година. В тези години той не споменава нито дума за Ивановските стенописи, но също така не предава негативите от фотоснимките на стенописите в Парижкия документален център, а те остават в неговия частен архив, където Грабар ги открива и публикува след смъртта му.

По-горе беше вече отбелязано колко важни са изявленията на Мийе за Ивановските стенописи в неговото интервю – и те са тъй важни не само заради думите му, че е открил с Мавродинов *само първото име на дарителя*, **Іоан**, а *второто име*, **Александър**, двамата реконструират по *предположение*, а не по някои букви, „запазени въпреки заличаването им от инородник“, както твърди Мавродинов. Че със запазените букви се реконструира името Ѧсѣнь, видяхме на снимките от 1935 и 1966/1985 година. Също както видяхме, че тези букви и дори цялото второ име на ктитора са се виждали съвсем ясно при посещението на двамата учени. За това име не е било нужно да се гадае и да се изказват предположения – и то предположения не въз основа на „незаличените остатъци“ от името, а въз основа на стиловите особености на стенописите, за чиято доказателна стойност винаги е имало, а ще има и занапред основателни съмнения. Не по-малко важна е и цялата първа част от интервюто на Мийе – в характеристиката си за стенописите и техните творци той само в пет изречения казва повече, отколкото неговите епигони ще кажат през следващите десетилетия на десетки страници.

Нека резюмираме тази характеристика за стенописите и техните автори. На първо място Мийе подчертава, че независимо от евангелските сюжети, които художниците представят в стенописите, те са овладени от духа на античността – той нарича това «чувството на античното изкуство», което, изразено с такава свобода, не познава от нито един византийски художествен паметник. А вече отбелязахме по-горе, че през първата половина на XX век не е имало нито един паметник от византийския художествен кръг, който Мийе да не е познавал. Но и през следващите десетилетия след неговата смърт няма да бъде открит такъв паметник.

Мийе посочва някои от тези антични елементи в Ивановските стенописи, чиито творци според него «по нѣкога сѫ извънредно смѣли», като изобразяват «подпорни статуи, голи или полуголи фигури, които сѫ твърде елегантни и твърде одушевени», а «въ сцената, кѫдето Исусъ е коронясанъ съ трънененъ вѣнецъ, се вижда единъ голъ акробатъ, който се изправя върху дветѣ си ржце и съ крака въ въздуха». Той обаче не казва, че при изобразените в тези стенописи антични фигури не се касае



Измиването на нозете
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимка 1985 година



Предателството на Юда
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимка 1985 година

за някакви заемки от тук и от там на елементи от античния образен език в качеството на живописни аксесоари, а до дълбоко обмислена обща концепция, в която античната традиция играе главната роля. Би било трудно да се обясни щедрото използване на архитрави, кариатиди и атланти в сценичния декор с тектонични или декоративни изисквания. Също така и значението им в строежа на композицията не е на преден план, макар че те, поставени в психологическия център на представените в обратна перспектива композиции, или възприемат импулсивно струящата енергия на силовите линии („Тайната вечеря“, „Измиването на нозете“), или сами са източник на тази пулсираща динамика („Съдът на Ана и Каиафа“). Техните функции са непосредствено свързани със съдържанието на сцените. Безжизнените статуи от живописния архитектурен декор се явяват като живи, натуралистично изобразени човешки или животински същества, преплетени в една съдбовна връзка с действието. Подобно на хор от антична трагедия те стават свидетели на най-значителните събития от евангелската история и са готови всеки момент да се включат в действието. Техните изображения се предопределят от една странна и тайнствена двойнственост между реалното и нереалното, нямаща равна в средновековното изкуство. Но и самите главни действащи лица застават в ново отношение помежду си. Единството на време, място и действие е нарушено. Отделните фигури не са ориентирани към един общ формален и идейно-духовен център, а образуват даже и в една и съща композиция по няколко независими една от друга групи, представляващи разделени по време и място сцени. Композицията вече не може да задържи фигурите и архитектурния декор заедно – те са устремени по всички посоки и най-вече по диагоналите на силовите линии. Като ново измерение в композицията се появява и времето, служещо на вече силно изтъкнатия наративен принцип, който в течение на XIII век ще измести постепенно мистагогичния принцип от източноправославното изобразително изкуство. А мястото на действието тук съществува и се изявява единствено чрез взаимодействието на изобразените лица и предмети. То не е част от полето на зрение, чиито размери са предопределени от трите измерения на пространст-



Атлант
Детайл от сцената „Измиването на нозете“
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимка 1985 година

вените взаимоотношения, а е център на безкрайния космос – също както изобразените сцени, представящи Въплъщаването на Словото, отразяват главните етапи от човешката еволюция.

Не по-малко са свързани с действието и пейзажните мотиви. Огромната луна, осветяваща с бледа и кошмарна светлина Гетсиманската градина, жълтото изсъхнало дърво, на което е увиснал обесеният Юда, ярко открояващо се на тъмносиньото небе, както и огромната скала, застрашително надвесена над палача, отсичащ главата на Иван Кръстител, са много повече от обикновен сценичен декор. Те играят активна роля и в изграждането на композицията, и в самото действие, като изразяват същата двойственост между реалното и нереалното, както архитектурният декор.

За нито една от тези характерни за Ивановските стенописи особености не са известни образци от византийското изкуство. При него античните влияния са само външни и се изявяват в копиране или пренасяне на отделни елементи от античното изкуство, което ще срещнем предимно при книжната илюстрация и при миниатюрната пластика от X и XI век. За разлика от тях, тази специфична особеност в Ивановските стенописи се определя от иманентната същност на художествените творби, като по този начин ренесансовият характер в изкуството на Второто българско царство се явява като продължение на търсенията на античния дух в изкуството на Първото българско царство, прекъснато при разпадането му[59].

Някои от празничните сцени в Ивановските стенописи са представен в необикновени иконографски схеми – в необичайни композиции, каквито не срещаме при нито един от установените в следиконоборското изкуство образци, повсеместно възприети по цялата територия, в която се разпространяват влиянията на православната църква и нейното изкуство – от Кападокия до Южна Италия, от Крит и Кипър до Новгород. Без в композициите да липсва нито един елемент от задължителните за предаването на разказа от евангелската история, тези елементи са разположени по съвсем различен начин – особено забележимо при „Тайната вечеря“, „Молитвата в Гетсиманската градина“ и „Поругаването на Христос“, а за някои сцени и отделни елементи от известните композиции липсват паралели. „Обезглавяването на Йоан Кръсти-



Обесването на Юда
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, вътрешен нартекс
Фотоснимка 1985 година



Св. Иван Кръстител на съд пред Ирод
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, вътрешен нартекс
Фотоснимка 1985 година



Отсичане главата на св. Иван Кръстител
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, вътрешен нартекс
Фотоснимка 1985 година

тел“ и „Обесването на Юда“ представляват самостоятелни решения на художниците, за които липсват образци както във византийската монументална живопис, така и в книжната миниатюра.

В този смисъл стенописите от Иваново нямат никакви паралели или образци сред паметниците на византийската живопис нито от XII и XIII, нито от XIV век. И тук заблуждава понятието „Палеологовски ренесанс“, което някои автори по погрешка свързват с италианския ренесанс и искат да видят във византийската монументална и иконна живопис от последните десетилетия на XIII и началото на XIV век негови предвестници. Това понятие няма нищо общо с изкуството и се употребява от историците само във връзка с „ренесанса“ – „възраждането“ – на Византийската империя след разпадането на Латинската империя в границите на Византия и възобновяването на нейната държава под управлението на династията на Палеолозите. И тук се касае за възстановяване на държавната власт и на засегнатата дълбоко в своите принципи и своята роля сред обществото православна църква. И ако изкуството играе важна роля сред обществото на възстановената държава, тази роля не може ни най-малко да се сравнява с ролята, която изкуството ще играе сред обществото по време на Италианския ренесанс. Във възстановената Византийска империя то ще продължи да играе същата репрезентативна роля, както преди падането на Константинопол, и не можем да очакваме от неговите творци да бъдат носители на напредничавите идеи на Италианския ренесанс и да отразят разгръщането на човешката личност и освобождаването ѝ от оковите на мистицизма.

В своето интервю Мийе отбелязва тези нововъведения в композицията на празничните сцени с най-общи думи, макар че за него тъкмо този въпрос е от съществено значение, защото това, което той вижда в Иваново, не се съгласува с неговите представи за развитието на иконографията в монументалната живопис от византийския художествен кръг. Или казано с други думи: Ивановските стенописи излизат вън от схемата, която той след повече от 40 години изследвания в тази област смята, че е установил – а както вече на няколко пъти беше подчертано, за него главният и едва ли не единствен показател за развитието (или

стагнирането) на изкуството, но също и за художествените достойнства на произведенията на изкуството, е предаването на съдържанието, на фабулата, със средствата на съответното изкуство. И именно тук него не го интересува образният език на художниците нито емоционалното въздействие на художественото произведение. Той е изненадан, като открива само няколко години преди да види Ивановските стенописи такава дотогава неизвестна за византийския художествен кръг емоционалност в израза при изображенията в Нерези – но и в по-нататъшното развитие на византийското изкуство той не може да открие тази емоционалност, а я открива в италианското изкуство, и то от края на XIII век нататък, без да може да установи кога и по какъв начин тя преминава в Италия. За запълване на тези празнини той измисля съществуването на две в действителност никога несъществували „школи“ – „Итало-Критска“ и „Македонска“ – чиято едновременна дейност противопоставя помежду им въз основа на един надпис от Атон с погрешно разчетена година. Че тази негова класификация е в основите си невярна, става ясно едва през 1920-те години, когато датировките на Мийе се коригират с близо две столетия. И тогава „носителката на новаторството“ в изкуството на Югоизточна Европа, така наречената „Итало-Критска школа“, се оказва просто фикция. А се оказва също и че нейният предполагаем основател Теофан „Критски“ е роден цели две столетия по-късно, отколкото Мийе е считал и дейността му не протича в Крит и Кипър, а в Атонските и Метеорските манастири, като нито той, нито останалите художници от неговия кръг имат нещо общо с италианското изкуство от дученто и триченто.

В десетилетията след посещението на Мийе в Иваново и след „откриването“ на Ивановските стенописи от науката, ще се пише и говори много за техните стилови особености, като мнозина от авторите ще смесват тези особености с иконографията – със семантиката и образния език – на композициите и отделните изображения, което представлява само част, отделен аспект, от стила. А стилът включва също маниера и техническите похвати, които



Оплакване
Нерези, „Св. Пантелеймон“, 1164 година
Фотоснимка 1979 година

художникът прилага в своите произведения. Тези похвати са също резултат както на историческото развитие на живописта, така и на творческото развитие на всеки отделен художник. Той ги възприема и усвоява от своите учители, а понякога също така ги развива по-нататък и в такъв вид ги предава на следващото поколение художествени творци. Но този път не е само възходящ и не води само към нови художествени решения, към обогатяване и усъвършенстване на изразните средства, а нерядко се изявява ретроградно, като стагнира и дори води назад – и това виждаме често при църковната живопис на източното православие. Именно неговите норми и канони се изявяват като решаващ фактор, спъващ развитието ѝ. Този фактор създава не тъй погрешното впечатление за нейната стагнация – независимо от онази малка свобода, предоставена на твореца, в чиито граници той може да прояви своите лични чувства, разбирания и предпочитания.

Ако разглеждаме Ивановските стенописи от тази гледна точка, ще видим, че те не се отличават радикално от другите произведения на българската монументална живопис от XIII век, макар и от нея да са стигнале до нас твърде малко паметници, за да направим сравнение с тях. В този смисъл не може да не забележим наред с високото професионално майсторство, с каквото са изпълнени някои от техните върхови постижения, като Боянските стенописи и стенописният фрагмент от „Св. 40 мъченици“, също и тяхната необикновена изразност и емоционалност, следващи традицията от миналата епоха, на която обръща внимание Мийе с примера от Нерези. Затова ние не трябва да разглеждаме Ивановските стенописи като изолирано явление сред българската средновековна живопис, колкото останалите паметници и да са според Мийе консервативни и дори изостанали в сравнение с паметниците на византийския художествен кръг от XIV век, ако техния понякога силно изявен маниеризъм считаме за белег на прогреса.

Христос Евергет и 12-годишният Исус в храма, детайл
Стенописи от Боянската църква, 1259 година
Фотоснимки 1974 година

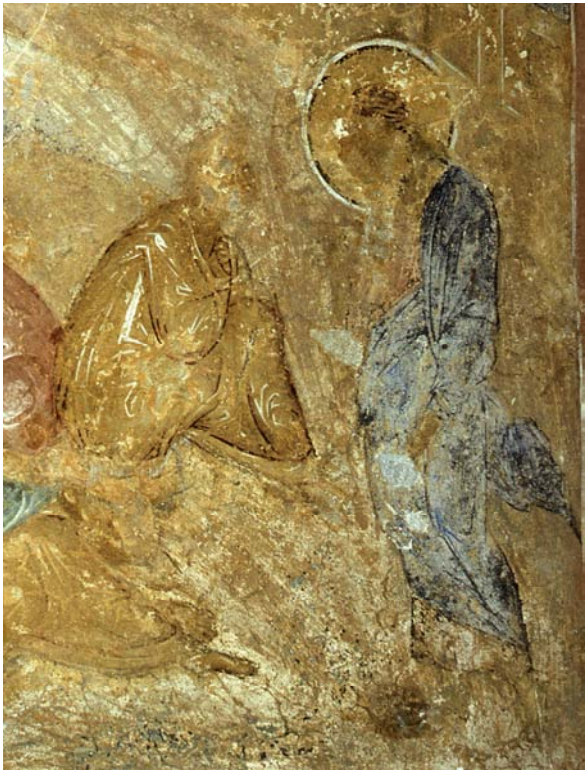




Разпятие Христово
Бояна, „Св. Никола и Св. Пантелеймон“, 1259 година
Фотоснимка Клаус Байер, 1960 година



Слизане в ада
Бояна, „Св. Никола и Св. Пантелеймон“, 1259 година
Фотоснимка Клаус Байер, 1960 година

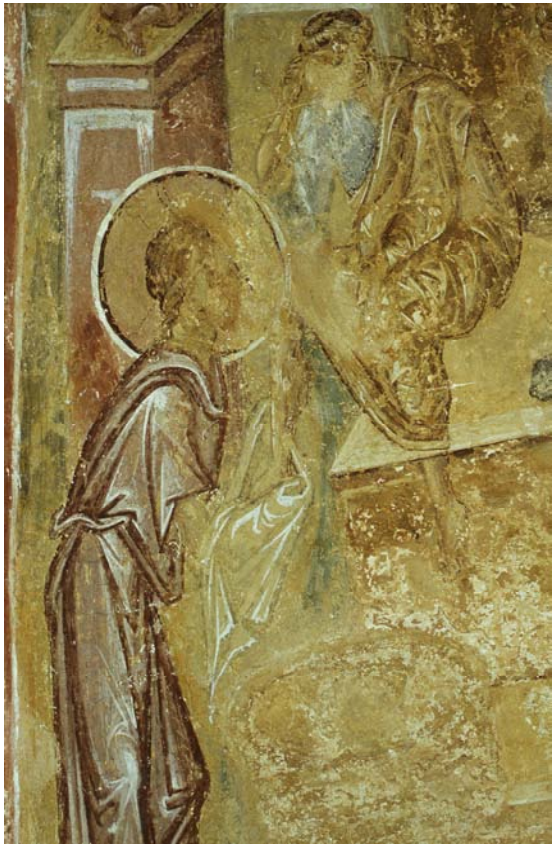


Бдение в Гетсиманската градина
Христос и Йоан, детайл
Иваново, „Св. Иван Кръстител“
Фотоснимка 1985 година



Христос на съд пред Анна и Каиафа, детайли
Иваново, „Св. Иван Кръстител“
Фотоснимки 1985 година

В този смисъл ние ще открием едва ли не във всяка от сцените на Празничния цикъл съществената разлика, отличаваща ги от композициите в монументалния стил на византийската комнинова живопис с неговите строго церемониални статуарни фигури. Но силно изразената непосредственост в отношенията между действащите лица при отделните епизоди в многочастните композиции не е откритие на живописците от Иваново, а я срещаме много пъти преди тях – още в Курбиново и Нерези. А ще я видим също и при големите композиции в Бояна – в „Разпятието“ и „Слизането в ада“ – осем десетилетия преди едва през 1950-те години разчистените фрески в цариградския манастир „Хора“ (Карие джамия), върховото постижение на Палеологовската живопис. И за произхода на тази живопис ще се водят оживени дискусии през цялата втора половина на миналия двадесети век, без те да доведат до някакво решение, извън с нищо необосновани предположения, обясняващи хиатуса от над половин век между комниновските и палеологовските паметници.





← Измиването на нозете ↑
Детайли
Иваново, „Св. Иван Кръстител“
Фотоснимки 1985 година



Юда връща 30-те сребърника
Лява половина
Иваново, „Св. Иван Кръстител“
Фотоснимка 1985 година



Юда връща 30-те сребърника
Дясна половина
Иваново, „Св. Иван Кръстител“
Фотоснимка 1985 година

Сблъскването на Мийе с „проблема Иваново“ е от изключително значение за неговата научна дейност. Само една година след посещението му в Иваново трябва да се състои в Рим поредният Пети международен византоложки контрес, на който той трябва да изнесе (и изнася!) основния доклад за влиянията на византийското изкуство върху изкуството на италианското дученто, а от там и върху проторенесанса[60]. За този доклад той се подготвя едно и половина десетилетия, през което време вижда, че не е съществувала никаква „Италокритска школа“, а „Македонската школа“ няма за седалище Солун, чието изкуство през целия следиконоборски период е в пълна зависимост от Константинопол, докато по останалата територия на Западния Балкански полуостров продължава да живее до късно средновековие, в така наречената поствизантийска епоха, старата предиконоборска художествена традиция. И сред паметниците на тази традиция на първо място са стенописите от Нерези, Бояна и от сръбските манастири в Рашка, а живописта на последните и техните надписи ще се окажат най-тясно свързани с Търново, но не и с Константинопол, Солун или Никея.

Докладът на Мийе в Рим е остро разкритикуван от изследователите на византийското и италианското изкуство, а неговата теза – изцяло отхвърлена[61]. По такъв начин премълчаването на Ивановските стенописи с нищо не му помага, а в историята на изкуството ще останат само събраните от него или изготвени под негово ръководство фотоснимки в Парижкия документален център и издадени в цяла поредица албуми. Нито едно от изследванията му върху тези паметници няма да го надживее – независимо от това дали тези изследвания са в областта на архитектурата, живописта или приложното изкуство в Югоизточна Европа през средновековието.

* * *



Надпис на цар Иван Асен II върху колоната в църквата „Св. 40 мъченици“ в Търново
По Ф. Успенски

Както художествените особености на Ивановските стенописи са свързани с художествената традиция на българското, а не на византийското изкуство, също така епиграфските и палеографските особености на техните надписи ги свързват най-тясно с тази традиция. Тези особености бяха предмет на моя доклад пред една международна научна конференция през 1989 година в Източен Берлин[62], в който обърнах внимание върху отдавна забравената от българската наука теза на бележития руски учен проф. Фьодор Успенски за „Търновския палеографски модел“, използван при

надписите в българското монументално изкуство през XIII век, чийто произход ***не свързва нашите палеографски паметници с Византия, а е автохтонен***[63]**.** Според неговата теза, около 1230 година – а това е върхът на политическата мощ на българската държава по време на нейния владетел Иван Асен II (1218-1253) – в българската столица Търново съществува общовалиден палеографски модел, по който се съставят както възпоменателните надписи, така и надписите върху стенописите. Палеографските особености на буквите изключват възможността този модел да е бил зает от ръкописните книги, защото той се отличава значително от възприетия при тях палеографски модел. Отличава се и от съвременатa византийска палеография и за него е характерна специфична графика както за буквите от кирилицата, които не се срещат във византийските надписи, Ж, Ш, Щ, Ц, Ч, Ъ, Ь, Ю, Ѧ, Ѥ, Ѫ и Б, така и графиката на употребяваните в гръцката азбука букви Α, Β, Ζ, Κ, Λ, Μ, Π, Ν, Η, Δ, Χ и Ρ, а преди всичко лигатурите на буквите Α, Ρ, Ϲ и Θ със съседните букви. Че това са специфични белези на Търновския модел, Успенски знае много добре от над 30-годишната си практика с паметниците на византийската и българската палеография.

Откритите през последните десетилетия многобройни надписи от епохата на Първото българско царство[64] – предимно от X, но и от началото на XI век – ни дават вече достатъчно доказателства, че този палеографски модел води началото си от там, а това отговаря и на реставрационните идеи на Иван Асен II, които отличават и характеризират цялата негова културна и църковна политика.

Рефлексите на тази негова политика могат да се проследят много ясно и в палеографията на неговите надписи – както и тяхното отслабване след средата на XIII век до пълното им изчезване в началото на XIV век. Най ясно този процес може да се забележи въз основа на развитието в палеографията на буквите Б, В, Р, но също и О, чийто остър завършек – както и ъгловите форми при другите букви – по-късно бива закръглен. Преди това обаче под влиянието на византийската палеография се изменят и пропорциите в буквите, които достигат през 30-те години

на XIII век съотношението 1:3. Към средата на XIV век влиянията на съвременната византийска палеография се засилват, при което капителките окончателно се изместват от полукапителките и минускулите.

Това развитие се доказва многократно от датираните надписи. Същевременно то дава повод за проверка на несигурните или хипотетични датировки при останалите надписи – включително надписите към стенописите в Иваново.

Епиграфските и палеографските особености на надписите към фреските на тази църквата „Св. Иван Кръстител“ подкрепят също датирането на стенописите в 30-те години на XIII век: формата на буквите е най-близка до загубения, но в голяма степен реконструируем палеографски модел от българската столица, тъй както ни го представят другите български съвременни паметници. Използваният при надписите шрифт е едър, силно издължен унициал, при който съотношението между височината и ширината на буквите е по-голямо, отколкото при всички останали запазени български средновековни стенописи, като варира между 1:2,5 и 1:3. Надписите са изпълнени с изключителна виртуозност, свобода и лекота от един и същ калиграф. На мене не ми е известен друг случай в българската средновековна монументална живопис, където дори и при дългите надписи да не са използвани спомагателни линии. Редовете тук следват свободно леко вълнообразния ритъм, наложен от калиграфа на графичния образ на текста в пълно съзвучие с художествената композиция, при която живописците също съзнателно избягват строгата права геометрична линия, и то не само при архитектурния декор, но и в рамките на отделните сцени, а дори и при геометричния орнамент, менандъра. Още при най-бегло сравнение на палеографията в надписа върху колоната от църквата „Св. 40 мъченици“ в Търново и Ивановските надписи, ние веднага откриваме много голямо сходство във формата на буквите им, следващи един и същ общ образец. Но независимо от това сходство, ние откриваме при тях и принципиални различия. В Търновския надпис украшателните тенденции се изявяват вече доста определено, и то не само чрез някои



неповиненъ есмъ ѿ крѣве праведнаго сего:·



оусѣкновеніе·ѽна·крⷭтлѣ:·



и възложишѧ на главѣ его вѣнецъ ѿ трънїа:·



ѿвъженіе петрово:·



и ра[с]каа сѧ нюда повръже



и раскаа сѧ нюда повръже сребръникы:·



сты·ѽ·wблнѵаа·нрода:·



оудавленїе нюдино:·

Иваново, „Св. Иван Кръстител“
← Надписи към стенописите в нартекса на църквата ↑
Фотоснимки 1966 година

украсителни нефункционални елементи, като вилообразните разклонения на върха на стълбчетата, както и възлообразните надебелявания по средата им и при хоризонталните линийки, които са ни известни от редица образци на византийската калиграфия от XI и XII век, но особено силно в неговите многобройни лигатури, последователно употребявани в тези надписи, а така също и посредством честата употреба на малко **о** и **р** в текста. Тези украсителни елементи, както и всевъзможните завъртулки по буквите и техните лигатури ще се разпространят до средата на XIV век най-широко не само по заставките на официалните документи и на литургичните текстове, но ще повлияят и върху облика едва ли не на всички видове текстове, придавайки им формата на сложни плетеници, чиито образи може да ни учудват и изненадват, но не и да ни увличат в съдържанието на текста, пречейки за непосредственото му възприемане.

В туй отношение Ивановските надписи показват класическа завършеност и функционалност, паралелно с тяхната висока графично-естетична стойност. При тях отсъстват украсителни елементи, а лигатури срещаме малко, и то само там, където те отдавна са установени. Тези различия обаче не отразяват различни епохи на възникването на надписите. Засилените декоративни тенденции, явен белег на една по-късна епоха, се проявяват в Търновския надпис още в началната им фаза, а непълноценната им изява е следствие на още неовладяно професионално майсторство – надписът е творба на един още ненапълно изявен художник, чийто полет на фантазията се възпира от още недостатъчно добре усвоените художествени средства. Съвсем друг е случаят при калиграфа на Ивановските стенописи. Въпреки голямата свобода и изключителна виртуозност в изпълнението на надписите, на тях е чужда каквато и да е маниерност, всяко излишно украшателство. Ако и художествените средства на този художник в някои случаи да изглеждат по-консервативни и да му е чужд стремежът към експериментиране, какъвто виждаме при създаването на някои необичайни съчетания от букви при изпълнителя на надписа върху колоната от от църквата „Св. 40 мъченици“, търновския майстор Драган, неговите надписи показват вече едно



Печка патриаршия, църква „Свети Апостоли“
Детайли от стенописните надписи в светилището
Фотоснимки Югословенска ревија Београд



Печка патриаршия, църква „Свети Апостоли“
Изображения на църковните отци в апсидата
Детайли
Фотоснимки Югословенска ревија Београд



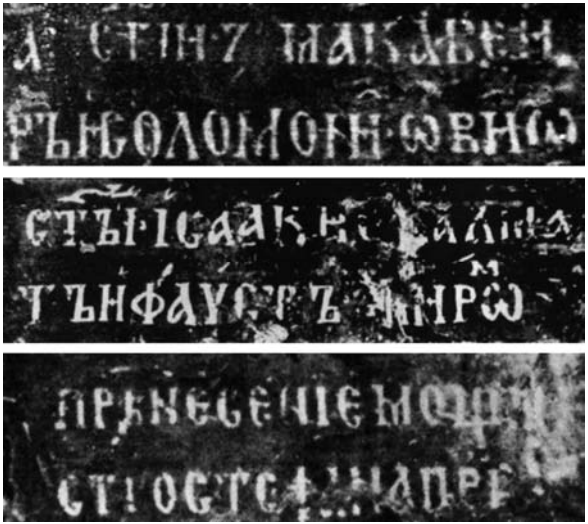
Печка патриаршия, църква „Свети Апостоли“
Изображения на църковните отци в апсидата и надписи
Детайли
Фотоснимки: Југословенска ревија Београд

съвършенство, което е резултат на напълно овладян занаят, но и на високоразвит естетичен усет, каквито няма да открием при никой друг от стигналите до нас паметници на българската средновековна живопис, дори и при Боянските стенописи. Същевременно при Ивановските надписи наблюдаваме и вече споменатата тенденция към издължаване на пропорциите, което забелязваме след стенописите от църквата „Св. 40 мъченици“ в Търново, чиито палеографски особености проф. Успенски разглежда в споменатата си статия и на които също акад. Миятев посвещава една студия[65]. Тази тенденция не се забелязва при надписите след средата на века и остава като едно от най-силните доказателства за датировката на Ивановските стенописи. В моите публикации аз съм подчертавал многократно, че тези стенописи са едно забележително и оригинално произведение на българското изкуство, което не може да наподобява друго. Същото се отнася и за техните надписи, които бележат един от върховете на българската калиграфия. Особено голямо сродство във формата на буквите им откриваме при някои от надписите към стенописите в Съборната църква на манастира в Милешево[66] и в светилището на църквата „Свети Архангели“ в Печката патриаршия[67] – ние много често забравяме в каква тясна връзка се намират българската и сръбската църкви през времето на Иван Асен II, като дори не можем и да си помислим, че сръбската църковна живопис се е повлияла от българската живопис по времето на най-големия ѝ разцвет.

Стенописите от „Св. Апостоли“ в Печката патриаршия са заедно със стенописите от Милешево, Морача, Сопочани, и Дечани най-забележителните паметници на средновековната сръбска живопис. При техните надписи срещаме също украсителната тенденция от Търновския надпис на Иван Асен II върху колоната в църквата „Св. 40 мъченици“ – лекото възлообразно задебеляване в средата на отвесните и хоризонталните черти, а върховете при буквите **с**, **о** и **є** са съвсем леко заоблени, както и петлиците на **р**, **в**, **ъ** и **ь**, макар и при тях все още да се усеща техният ъглов (но не правоъгълен) първообраз. Тук срещаме и всички лигатури, характерни за надписите от Търново и Иваново. Правописът е двуеров, като големият ер не се изпуска в края на думите.



Милешево, Съборната църква
Детайли от стенописните надписи
Фотоснимки по Д. Тасич и Д. Кажич

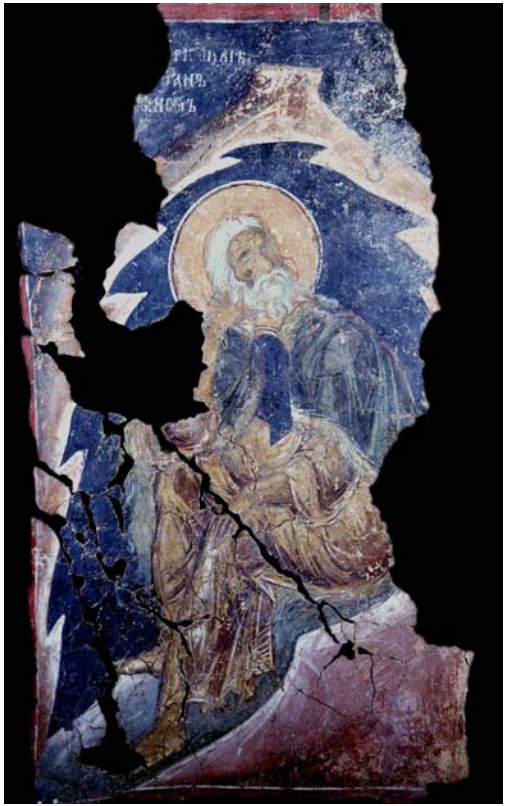


Търново, „Св. Четиридесет мъченици“, 1230 година
Календарни сцени във вътрешния нартекс
Надписи към стенописите
Фотоснимки: Г. Трайчев, Народен археологически музей, София

Ако разгледаме внимателно няколкото надписи, случайно репродуцирани заедно с изображенията на стенописите от манастирската църква в Морача и ги сравним с надписите върху стенописите от „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново, не може да не забележим, че са написани от калиграфи, следващи една и съща традиция и дори произхождащи по всяка вероятност от едно и също ателие. А и живописта им носи белезите на същото ателие. Но и времето, разделящо тяхното изписване, е само две десетилетия – и тук по изключение ние разполагаме с точни данни за строежа и изписването на двете църкви: 1230 и 1252 година.



Манастир Морача, Черна гора
Стенописен цикъл „Житие на пророк Илия“, 1252 година
Надписи към стенописите
Фотоснимки по Св. Радойчич



Пророк Илия в пещерата, ок. 1240 година
Стенопис в преддверието на „Св. Четиридесет мъченици“
Фотоснимка 1971 година



Пророк Илия в пещерата, 1252 година
Манастир Морача, Черна гора
Фотоснимка по Св. Радойчич





Пророк Илия, детайл от търновския стенопис с надписа към него



„Св. Четиридесет мъченици“, Търново
Детайли от надписи към календарните сцени (копия)
Фотоснимки 1980 година

← Пророк Илия, детайл, 1252 година
Манастир Морача, Черна гора
Фотоснимка по Св. Радойчич



Пророк Илия в пещерата, детайл
Търново, „Св. Четиридесет мъченици“
Фотоснимка 1971 година



Милешево, Глава на апостол Милешево, Св. Симеон
Фотоснимки: Д. Тасич и Д. Кажич

Поради липса на публикации върху палеографията и при сръбските стенописи, аз съм затруднен да посоча други примери, каквито несъмнено съществуват – и то не само в Милешево и Морача, където същите особености се забелязват. Не трябва да забравяме, че втората трета на XIII век е времето на най-голямо сближение между управляващите кръгове на нашите два народа и техните църкви през цялата им многовековна история: Сърбия е под български протекторат, а сръбският крал Стефан Владислав е женен за дъщерята на Иван Асен II, Белослава. В началото на 1236 година пристига на посещени в Търново първият сръбски архиепископ, св. Сава, където на 14 януари същата година умира и бива погребан. Една година по-късно в българската столица пристига Стефан Владислав, за да измоли тъста си да му даде смъртните останки на неговия чичо. След удовлетворяването на молбата му, сръбският крал се завръща от посещението си с ценни подаръци. А тъкмо тогава се строи църквата в Печ и се изписва църквата в Милешево[68].

Сръбските историци и изкуствоведи изпитват големи затруднения при атрибуцията и дори датировката на техните забележителни стенописни ансамбли, за които след близо век и половина изследвания не могат да се споразумеят по между си и да приемат общопризнати решения. И тук причината съвсем не е в липсата на надписи или други опорни точки за времето на строежа и украсата на манастирските църкви в Рашка през XIII век, защото опорните точки от общата хронология на строителната дейност и украсата им са свързани с противоречия, които те не могат – или не искат! – да разрешат, ако и да избегват най-старателно да ги обсъждат. И именно тук главните въпроси остават без отговор, ако изобщо те се поставят на обсъждане. За всички сръбски – и не само сръбски – изследователи се разбира от само себе си, че както строителите, така и художниците са от най-значителните за времето си и могат да принадлежат само на най-тесния кръг от придворното изкуство на византийската столица, като дори евентуалната им принадлежност към втората столица на Империята, Солун, изглежда за болшинството от изследователите недопустима. Но византийската столица е от три десетилетия под чуждо владичество, нейните съкровища са разграбени, включително църквите и дворците, и никой не мисли в третото десетилетие от нейното завладяване и опустошаване за нови строежи. Строителите и художниците, които още през целия XII век продължават традицията на големия културен и политически разцвет от XI век, изчезват безследно от Империята и се пръскат по всички посоки на света, като дейността им може в отделни случаи да се проследи чак в някои от центровете на арабската култура, както и в Централна и Северна Европа – макар и местните изследователи в тези страни упорито да твърдят, че техните средновековни архитектурни паметници с живописната и пластична им украса са плод на тяхната автохтонна култура. Не по-различно е положението във втория по значение културен център на империята, Солун, а надеждата на византолозите, че в Никея, Кипър и Крит ще открият продължението на художествената и строителната традиция през XIII и след това XV век, беше разбита след системните проучвания на местните

художествени паметници във всички тези мними продължители на византийската художествена и строителна култура. А през следващата културна епоха, късното средновековие, се оказа, че строителната традиция съвсем безболезнено и без външни влияния не само се усвоява от ислямската култова, дворцова, военна и обществена градска архитектура, но изживява още по-голямо развитие и създава шедьоври, които достойно съперничат и дори превъзхождат едва ли не всички строежи от ранното и зрялото средновековие в Югоизточна Европа.

Неизяснен остава само културният хиатус от XIII век.

И тук сръбските историци премълчават пред читателите си няколко много важни обстоятелства.

Първото е: откъде са дошли строителите и художниците, създали забележителните архитектурни и живописни ансамбли на сръбските манастири и къде са отишли след тяхното завършване? А и какво са правили преди и след своята строителна и художествена дейност в сръбските манастири? Защото е добре известно, че отделните архитектурни и художествени ансамбли са създадени от различни, при това многочленови артели-ателиета. Дошли са, свършили са си работата и са си отишли. И при всеки от манастирските ансамбли, построени в Сърбия през XIII и дори XIV век, са идвали от някъде-си многочислени групи строители и художници, на които не са известни нито имената, нито националността, нито пък се знае дали са имали някъде постоянно местопребиваване, жилища и семейства.

На този въпрос сръбските изследователи отговарят уклончиво, а той не само е много съществен, но включва и редица важни подвъпроси. Защото при блестящата организация на строителите и точното разпределение на труда, за строежа на всяка от манастирските църкви не са били нужни повече от две, най-много три години. И туй обстоятелство релативира в голяма степен уникалността на сръбските художествени и архитектурни паметници, макар и от осталата дейност на всички тези артели-ателиета да липсват *почти* напълно каквито и да е следи. А това са били много и многочислени групи художници и строители, чието изключително професионално майсторство свидетелствува за дълго-

годишна практика и за следване на вековна традиция, предавана от поколение на поколение.

Вместо да се опита да отговори на този въпрос, Войислав Джурич, най-значителният сръбски изследовател на тези стенописи, с гръмки фрази прогласява уникалността на сръбските художествени и архитектурни ансамбли, като задава от своя страна риторичния въпрос: „Как е било възможно, в средата на XIII век [...] Сърбия да бъде на върха на европейската живопис? Как са попаднали тъкмо там най-големите майстори на багрите, строители-творци и ваятели? Откъде идва особеното в техните строежи, неповторимото в тяхната живопис?“ И добавя: „Епохата е предопределила на Сърбия и нейните художествени творци от XIII век ролята на мисионери и им е възложила предводителството.“[69]

Джурич не отговаря на този въпрос, а предоставя на читателите си сами да намерят отговора му, като само отбелязва, че след разгрома на Византия (в 1204 година) Сърбия ще продължи (половин век по-късно!) нейната културна традиция и ще изпълнява ръководната роля при по-нататъшното развитие на изкуството. А какво става тъкмо през този половин век в Югоизточна Европа, той е достатъчно благоразумен да премълчи и не им каже – също както и останалите сръбски (и не само сръбски) изследователи. И че през този половин век една друга могъща държава на Балканите ръководи съдбините на почти целия полуостров и продължава древната културна традиция на своя народ, измествайки византийската. Премълчава и това, че тъкмо през десетилетията, когато възникват художествените и архитектурните паметници на сръбските манастири, Сърбия е васал на тази могъща държава и нейните крале се гордеят със сродството си с тях – също както ще се гордеят един век по-късно при управлението на царица Елена, сестрата на българския цар.

Но тук излиза на преден план още едно важно обстоятелство, за което нито един от сръбските изследователи не споменава ни една дума. Това са надписите върху стенописите в сръбските манастирски църкви с тяхната палеография и ортография, както и цялата богослужебна литература, преминали в Сърбия непосредствено от България, а не с посредничеството на Византия. Защото



Св. Василий Велики Апостол Петър
Печка патриаршия, „Св. Апостоли“
Фотоснимки: Југословенска ревија Београд

в Българското царство се създават нормите на българския книжовен език – така наречения църковно-славянски език. А както узнаваме от безбройните паметници на българската книжнина, там се създава също тяхната палеография и ортография. Както и палеографията и ортографията при надписите върху паметниците на монументалното изкуство, та дори и върху надгробните паметници.

Палеографският модел за надписите върху паметниците на монументалното изкуство, за чието съществуване пръв Фьодор Успенски съобщава в своята статия, не възниква във Византия или Сърбия, а в България, където се утвърждава като задължителен и откъдето българските художествени творци го пренасят и в останалите европейски православни страни, включително Русия и Сърбия. А надписите върху стенописите от XIII век в Сърбия показват, че различните калиграфи, изписали тези надписи, след-

ват всички един и същ образец, както и една и съща ортография, задължителен и за тях. Така именно палеографията на надписите при сръбските стенописи показва от къде идва тяхната традиция, но показва също пътя, който следва от X век и сръбската художествена култура. И този път – колкото това и да не е приятно за сръбските автори и изследователи – не тръгва от Византия, а от България и се предава в сръбските земи с посредничеството на българската култура.

* * *

В този контекст много важна роля играят надписите върху стенописите от „Св. Иван Кръстител“ в Иваново и „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново от една страна и надписите върху стенописите в сръбските манастири Морача, Милешево и Печ от друга страна. Те не само свидетелстват за тесните връзки между художниците и калиграфите, автори на някои от най-важните художествени паметници на двата народа, но дават и опорна точка за датирането на стенописите от светилището на „Св. Архангели“, довело до много дискусии сред изследователите. И когато Войислав Корач (1924-2010) обосновава своята датировка на тези стенописи «*око 1260*», той изхожда само от съображението, че в църквата не може да бъде изписан образът на архиепископ Арсений (1233-1263) преди смъртта му – макар и без да е отбелязано там, че е светец. А не взима пред вид обстоятелството, че по такъв начин е трябвало да се служи в продължение на три десетилетия в първата по ранг църква на сръбската архиепископия, без нейното светилище – олтарът – да е изписано със стенописи. А това е било недопустимо, колкото и бедна да е била тогава сръбската църква, лишена от възможността да плати на художници от съответния ранг за тяхното изкуство – защото украсата на църквите със стенописи е била много скъпо удоволствие. От разказа в житието на българския патриарх Йоаким знаем, че цар Иван Асен е платил „много злато“ за изсичането и украсата на църквата при Иваново. А палеографските и стиловите връзки при живописта на двете църкви – Ивановската и Печката – ни карат поне да допуснем и че българският цар може да е допринесъл също за изписването на последната.



Битолски надпис на цар Иван Владислав от 1015/16 година
По Йордан Заимов

Предатирането на Ивановските стенописи, както и палеографските връзки на сръбските стенописи от XIII век със създадените преди тях български художествени паметници, поставят отново на дневен ред и един от най-много дисутираните в течение на целия XX век от изследователите на средновековното изкуство въпроси: въпроса за възникването на така наречения „Палеологовски ренесанс“ и за продължението на художествената и строителрната традиция след падането на Цариград под властта на кръстоносците, прекъснало за повече от половин век развитието на изкуството върху основната територия на Византия с нейната столица. А това налага да се подложат отново на преценка всички стилови и иконографски особености, които срещаме при художествените паметници в цяла Югоизточна Европа от средата на XIII и в течение на XIV век, за да бъдат пренесени от там не само в Италия и егейските острови, но и чак до Новгород, Владимир и Москва.

* * *

* * *

Нека накрая на това изследване направим още веднаж рекапитулация на неговите резултати.

Фотоснимките на дарителския надпис преди и след неговото заличаване, извършено по всяка вероятност непосредствено след заснимането му в 1935 година, доказват без всякакви оговорки, че името на дарителя/ктитора не е било Йоан Александър, а Йоан Асен. Това се вижда както от следите на унищожените букви, така и от липсата на достатъчно място за изписването на името Александър, което при един царски дарителски надпис не може нито да се съкрати, нито да бъде пренесено на два реда.

При изобразения дарител не може да става и дума за друго лице, освен за цар Иван Асен II (1218-1251) – както сигурно биха предложили някои изследователи, поддържащи тезата, че Иван Александър е дарителят на стенописите въз основа на спорното смесване на двете имена в надписа за стенописите от Станичене[70]. На дарителското изображение в Иваново царят обаче е представен в една композиция, отличаваща се от конвенционалните дарителски изображения по това, че център на композицията не е изображението на Богородица, на която дарителят поднася своето дарение, а самият дарител, цар Иван Асен II, заобиколен от своя светец-покровител св. Иван Кръстител и Богородица, която на тази композиция също се явява като негов застъпник и покровител. А че светецът-покровител на царя е св. Иван Кръстител, знаем от едно кратко сведение на съвременен исторически извор, според което царят е умрял около деня на своя светец, Еньовден или „летния св. Иван“, на 24 юни 1241 година. Също така знаем със сигурност, че светецът-покровител на цар Иван Александър е бил св. Иван Богослов, чието изображение се намира до неговото изображение в нартекса на църквата-гробница при Бачковския манастир.

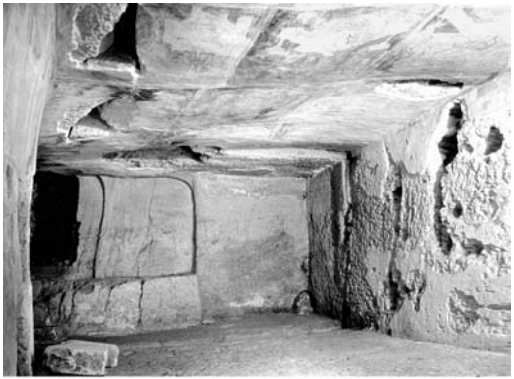
На своя светец-покровител цар Иван Асен II посвещава изсечената и разширена за да изпълнява функциите на църква пещера, за чието изграждане и украсяване според житието на патриарх Йоаким I той бил дал „много злато“. В целия район около днешното село Иваново няма друга пещерна църква, при която

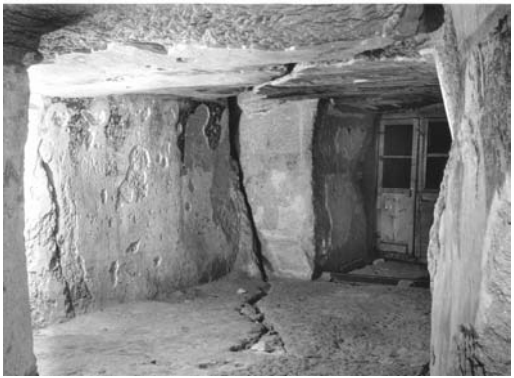
приспособяването за църква да е извършено по изкуствен начин и чиято украса може да се свърже с царски подарък. Също така името на селото, записано в турските регистри на населението от 1430 година, е „Свети Йоан“, а народното му название „Иваново“ не е във връзка с царското посещение, а е дадено в родителен падеж и означава, „собственост на Иван“, т.е. на църквата „Св. Иван Кръстител“, на която то по всяка вероятност е принадлежало като феодална собственост, включена в царското дарение.

Тясно свързани с посещението на цар Иван Асен II при бъдещия български патриарх са ръкополагането на последния и извънредно важния за историята на България завой в църковната му политика, при който българската църква прекъсва унията си с Рим, което събитие е последвано от обявяване автономията на българската патриаршия на поместния църковен събор в Лампсак през 1235 година.

Също палеографията и ортографията при надписите върху стенописите са във връзка с българската – но и сръбската – традиция, без да отразяват техните промени през XIV век. Тези надписи имат най-близки паралели с надписите към стенописите в църквата „Св. Архангели“ в Печката патриаршия, чиято датировка трябва също да се коригира около 1237-1238 година, две и половина десетилетия по-рано от датировката, която предлагат някои сръбски автори за тези стенописи.

* * *





Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“, интериор
Горе –поглед към югоизток
Долу – поглед към югозапад
Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 година

* * *

Ако искаме да посетим църквата „Свети Иван Кръстител“ при Иваново, трябва (както винаги!) да преодолеем немалки затруднения, свързани с дългия и неудобен път, но и с формалностите, препятстващи достъпа в „защитения от увреждане и стоящ под закрилата на ЮНЕСКО паметник“. А това, което изниква пред нашия поглед, е съвсем нерадостната гледка на голи стени с изкъртени стенописи и тук-там по тавана някакви бледи изображения сред варовата мазилка. И не само на пръв поглед, но и при по-внимателното набюдение, дори да сме подготвени от описанията в туристическите и научно-популярните публикации, трудно ще можем да се убедим от това, което виждаме, че се намираме пред останките на едно от най-забележителните произведения на изкуството от всички времена.

Сега, след многогодишните усилия на реставраторите от НИПК, голите стени са малко загладени и замазани, а драскаиците по тях с полуграмотно написани имена са грижливо ретуширани, както е ретуширано и изображението на „ктитора цар Иван Александър“, което най-напред се показва от екскурзоводката или сътрудниците на Окръжния музей в Русе. Че порано там е имало друг надпис, никой не казва – със заличаването на този друг надпис окончателно са заличени и последните следи, които могат да се видят вече само на моята снимка и на снимката на арх. Николай Попов от 1966 година. На посетителя ще бъде разказано, че за щетите носят отговорност главно неуките иманяри, подведени от нелепо и ирационално предание, че в стените на тази църква било скрито безценно съкровище. И за да открият това скрито съкровище, те изкъртват цялата мазилка със стенописите, докато накрая опрат на голите скали.

Но дали наистина това предание е неоснователно? Няма ли в него никаква доза истина? Не са ли самите безценни стенописи – ***единствени в историята на изкуството*** – това съкровище, което иманярите унищожават със своите кирки, за да ни оставят само нищожни следи, по които да съдим за изгубеното? Също както онзи или онези, унищожили надписа на цар Иван Асен II.

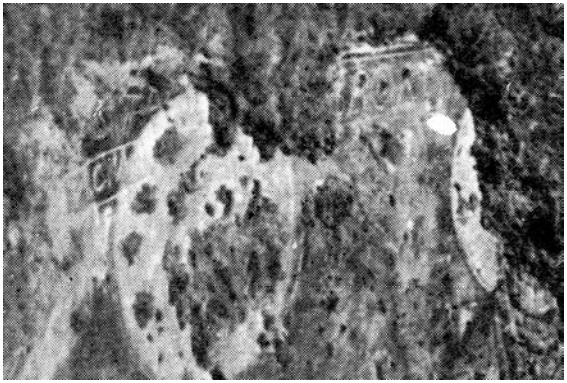
Нека се върнем отново към този надпис, като разгледаме внимателно снимката на Кацев от 1935 година и моята от 1966-та – и двете са дадени на отсрещната страница.

Въпреки растера при репродукцията на първата снимка, няма как да не ни направят впечатление две неща. Първо, че в 1935 година и двете имена на царя са се виждали съвсем ясно – и отляво, и отдясно на нимба. И второ, че те са се намирали на помалко от 30 см разстояние едно от друго. Следователно, както сега ги виждаме ясно на снимката, така ясно те са се виждали и в 1935 година и да се види лявото, без да се забележи дясното, е недопустимо.

Също при внимателно разглеждане на моята снимка от 1966 година се вижда, че изстъргването на буквите е направено много внимателно и явно напълно съзнателно и целенасочено, като са били заличени части от отделните букви, за да се създаде впечатлението, че живописният слой е паднал от само себе си. А че въпреки това се е запазила голямата част от буквата Λ и буквата Ϲ, е трудно обяснимо. Може би се дължи на туй, че този, който е извършил заличаването, е бързал и е бил сигурен, че никой няма да забележи неговите манипулации.

Ако не беше бележката на Мавродинов, че името на царя е било заличено от „инородник, който е оставил подписа си“, ние може би не бихме обърнали внимание на тези подробности. Но такъв подпис на инородник и изобщо надписи на друг език, освен на български, не можах да забележа не само в пещерната църква, но и в околността на манастира, където има действително много надписи на български език. Василиев също пише за надписи на чужди езици, без да даде нито една фотоснимка на такива надписи, а същевременно на своите „документални“ снимки сам ретушира българските надписи – както е заявил пред Светлин Босилков, „за да не се излагаме пред чужденците“. Това ми каза Босилков, когато с него разговаряхме за документалната стойност на снимките на Василиев.

Тези две обстоятелства – наличието на двете имена на царя и бележката на Мавродинов, че това име било заличено от инородник, който е оставил подписа си – не се свързват и потвърж-



Надписът с името на ктитора
Фотоснимка Д. Кацев, 1935 година



Надписът с името на ктитора
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 година

дават с действителното състояние на нещата, като оставят още няколко въпроса открити. А те са: кой, кога и с каква цел е заличил името? Вече отбелязах, че заличаването името на дарителя-основател на църквата с нейните стенописи е станало след неговото заснемане от Д. Кацев при посещението му заедно с Мийе и Мавродинов през 1935 година. Това заличаване води до много важни последици във връзка с атрибуцията и датирането на паметника, а от там и за значението му за историята не само на нашето изкуство, но и на изкуството в Югоизточна Европа, както и на ранния ренесанс в Италия, където от XIII век започват да се проявяват някои от тенденциите, които откриваме в Ивановските стенописи и които са неговата същност. За решаването на тези въпроси ние разполагаме с много малко, но важни свидетелства с документална стойност. Първото е снимката на Кацев, направена при това посещение. Второто е самото посещение на двамата учени. За годината на това посещение разполагаме с две различни и противоречиви сведения: от Мавродинов, че се е състояло в 1936 година и от интервюто на Мийе пред журналиста Коста Георгиев, отпечатано във вестник ЛИТЕРАТУРЕН ГЛАС от 1935 година. Дали в сведението на Мавродинов годината съзнателно е била дадена погрешно или в случая имаме печатна грешка, или пък той не може 10 години по-късно да си спомни кога е посетил Иваново с Мийе, е трудно да се каже, но тази грешно посочена година трябва да се отбележи в протокола на събитията.

Ние сега не разполагаме с други данни за пътуването на Мийе в България, а от интервюто знаем, че той преди това е посетил и Боянската черква. Дали е видял и други български паметници, не е известно, но по това време не е имало много други достъпни паметници на българската средновековна живопис, освен Земенските стенописи, за които той не казва и не пише нищо.

За повода на своето посещение в България Мийе не казва нищо, но и Мавродинов не пише нищо по този въпрос. Това, което е известно от научната литература по този въпрос е, че точно по това време Мийе е започнал подготовка по заснемането и издаването на средновековните стенописи в Македония и Сърбия, което е продължило през 1940-те и 1950-те години, за да бъде завършено от

неговия ученик А. Фролов, като обхване най-важните паметници от XI до XIV век. Дали в това издание е трябвало да се включат и български паметници, не е известно, но поредицата излиза без тях, въпреки че ръководеният от Мийе документален център в Париж, с чиито средства е извършено заснемането на стенописите в Югославия, разполага с фотоснимки от Боянските стенописи, а след пътуването на Мийе и с такива от Иваново. Във всеки случай Мийе е бил най-малкото вече информиран от книгата на Грабар за тези стенописи – а техният празничен цикъл е в най-тясна връзка с основната тема на неговите проучвания, с която той се хабилитира: „ИЗСЛЕДВАНИЯ ВЪРХУ ИКОНОГРАФИЯТА НА ЕВАНГЕЛИЕТО ПРЕЗ XIV, XV И XVI ВЕК ВЪЗ ОСНОВА НА СТЕНОПИСИТЕ ОТ МИСТРА, МАКЕДОНИЯ И АТОН“[71].

Със своята книга (близо 900 страници текст!), съдържаща хабилитацията му и включваща няколко стотин предимно графични илюстрации, той полага основите на иконографските изследвания, които след това съставят същността на неговата изследователска школа, продължена от наследниците му Грабар и Велманс. И никой от тези наследници не познава тази иконография и нейните византийски паметници тъй добре като него. Самият Мийе не остава на нивото на знанията си при издаването на тази книга в 1916 година, а в 1918 година заснема най-важните стенописи в Атон и от 1920 година предприема редица пътувания из Югославия, свързани с проучвания на средновековната архитектура и живопис по цялата нейна територия. Той не крие своите особени симпатия към сърбите и сръбските средновековни художествени и архитектурни паметници – а за отношението на сръбската общественост към България през двете балкански войни и през десетилетията подир тях е излишно да споменавам.

В първия том на моето изследване, посветено на Българската архитектурна школа, разгледах подробно въпроса за отношението на Мийе към паметниците на българската средновековна архитектура и неговата напълно погрешна атрибуция за тях. Тук само ще отбележа, че то е резултат от пълното му непознаване на античната и средновековната архитектура в нашите земи, поради което за всяка тяхна форма търси произхода ѝ във Византия и Близкия изток, а не

в местната строителна традиция където тези форми са многократно представени.

От гледна точка на неговите изследвания трябва да разгледаме и посещението му в Иваново и запознаването му със стенописите.

За свое пътуване до Иваново, станало преди съвместното с Мийе, Мавродинов нищо не съобщава. Не съобщава нищо и за повода за пътуването на Мийе. По това време Мавродинов (1904-1958) е заемал длъжността на уредник при Народния археологически музей в София и поради познанията си по френски език е бил най-подходящ за придружител на Мийе. Дали преди това е посещавал Иваново не е известно. Тази подробност е твърде важна, защото влизането в „Църквата“ и тогава е било съпътствано с известни затруднения от организационен характер – още не е бил отворен входът от изток, така че тя е била достъпна само от запад и то с помощта на въжена стълба, каквато преди това някой трябвало да занесе до там, като се изкачи по скалата или спусне от платото над нея. А това означава, че Мавродинов навярно се е свързал преди това с местните власти и е бил сигурен, че пътуването няма да бъде напразно. Но ако преди това пътуване той е ходил сам до Иваново и е влизал в „Църквата“, не може да не е видял ктиторското изображение с надписа, защото то е първото, което се вижда при влизане от запад. За разлика от сега, когато входът от запад е закрит с врата, тогава се е влизало направо в нартекса и наоса. Както отбелязах, първите изображения, които се изпречват пред посетителя, са тези на ктитора и фигурите от двете му страни – това се вижда ясно на снимката на Кацев, която е поместена и тук. А надписът с името на ктитора се намира на височината на погледа и не може да не бъде забелязан. Това обстоятелство опровергава и твърдението на Грабар, че бил посетил „Църквата“, защото не е възможно да е влязал в нея, без да види ктиторската композиция и да прочете надписа.

За тези стенописи Мийе не пише нито една дума до края на живота си, но краткото му изказване в интервюто замества много десетки страници, писани след него от Грабар, Велманс и Лазарев, както и от българските им епигони. В интервюто си той посочва цяла поредица от детайли, каквито не познава при нито един византийски стенопис – включително връзката с античното изкуство. Той обаче там не казва, че и установените схеми за всички сцени от Празничния цикъл се явяват в Иваново в твърде видоизменена форма, т.е. тези схеми са претърпели известно развитие, свързано с повече свобода в изображенията – в какво се състои и как се изявява това развитие, беше посочено по-горе в текста.

Само отбелязването на тези особености би събудило интереса на всеки изследовател на византийското изкуство, а илюстрирано с фотоснимките, които Мийе отнася със себе си, то вече показва наличието на особености в това византийско изкуство, които съвсем не отговарят на схемата, изготвена от него. Защото тази схема го представя в един затворен кръг, където неизменните в своята композиция и в своя израз закостенели схеми и образи се повтарят без изменение стотици и хиляди пъти, като предопределят създаденото у историците на изкуството убеждение за техния консерватизъм, който единствен италианският проторенесанс е в състояние да преодолее.

Ако Мийе беше публикувал снимките от Ивановските стенописи, той трябваше да обясни наличието на тези особености. Посочването на някакъв неизвестен, но непременно византийски първообраз щеше да изисква обяснение откъде те се явяват у него. Накратко, такъв първообраз дори само за някои отделни елементи в тези стенописи, а не като комплекс в който те се изявяват заедно както в Иваново, не е бил известен на Мийе преди 75 години. Не е известен и днес, въпреки че през тези 75 години има много новооткрити паметници.

Датировката на Ивановските стенописи със 130-140 години покъсно от реалната дата на създаването им ги отдалечава от художествените центрове в Югоизточна Европа през XIII век, където те биха повлияли върху по-нататъшното развитие на изкуството. Но свързаното с тази късна датировка тяхно представяне като закъснели рефлекси на така наречения „Палеологовски ренесанс“ не може да убеди никого, защото от една страна нито един художествен паметник на този мним ренесанс не съдържа ренесансовите тенденции в Ивановските стенописи или в паметниците на италианския проторенесанс, а от друга страна културната среда в

населените с отшелници-исихасти пещери не създава никакви предпоставки за възникването на тези стенописи или на каквито и да е произведения на изкуството.

Накрая и още един неизяснен въпрос, свързан с посещението на двамата учени и фотографа Кацев в Иваново през 1935 година. Той засяга броя и съдържанието на снимките, направени от този фотограф. Снимките са правени по поръчка на Мийе, който трябва да е показал на фотографа кои сцени и детайли да заснеме – разбира се, доколкото неговата снимачна техника е позволявала подбор на обектите. И това е главната причина за липсата на снимки, представящи цели сцени от Празничния цикъл. Малкото разстояние между пода и тавана, където тези сцени са изписани, налага използването на особено широкоъгълен обектив, с какъвто фотографът не е разполагал, а и устройството на фотоапарат с плаки не позволява този апарат да бъде поставен на пода, като се използва по този начин максималното разстояние до обекта за снимане. Във всеки случай това е причината, да не са заснети някои цели сцени и композиции.

А. Василиев също не разполагаше с такава широкоъгълна фототехника и снимките в неговата книга трябва да са заснети с фотоапаратурата на Никола Божинов, а по всяка вероятност и от самия Божинов, също както и много други снимки, чиито авторски права са на Василиев. Божинов, с когото се познавахме много добре, беше собственик на издателство, печатница и на най-голямото седмично списание у нас преди 9 IX 1944 година, „Илюстрована политика“. Той придружаваше Василиев при пътуванията му в Атон и Македония, а след национализацията на неговите предприятия имаше възможност да работи само под името на А. Василиев, като извършваше и съответната лабораторна работа по проявяването на филмите и изготвянето на увеличенията. Тази система за разпределение на труда и хонорарите продължи и след като Божинов постъпи на работа като фотограф в Народната библиотека, какъвто беше до заминаването ми за Германия, когато нашата връзка се прекъсна.

Тъй или иначе, липсват данни за всички снимки, направени от Кацев в Иваново. Негативите, взети от Мийе, не са описани в

каталога на Документалния център в Париж от 1955 година – покъсно такъв каталог не е публикуван. Вероятно Грабар ги е открил в личния архив на Мийе след смъртта му и ги е използвал за своята публикация от 1957-ма. Там той прилага 14 снимки, от които една е с общ изглед на скалите с пещерната църква, има две цели сцени („Измиването на нозете“ и „Христос на съд пред Анна и Каиафа“), а останалите снимки са с детайли от празничните сцени. Между тези снимки липсва публикуваната от Бичев снимка с изглед на част от северната стена и ктиторската композиция – Василиев пише погрешно, че това е южната стена.

От всички тези снимки Кацев е притежавал и дубликати-негативи, които около 1965 година продава на Института за изобразително изкуство при БАН. По предложение на Бичев издателство „Български художник“ поръчва в лабораторията на института по едно увеличение за подготвената за печат негова книга. От снимките – не помня точния им брой – Босилков и аз подбрахме за това издание пет, включително снимката с ктиторското изображение. Останалите снимки в книгата на Бичев бяха от мене, Св. Босилков и арх. Н. Попов, като за две цветни репродукции бяха използвани и снимки от изданието на Юнеско. 20 години по-късно НИПК поръчва на лабораторията към института увеличения от снимките на Кацев за научната документация на стенописите, изготвена от Л. Мавродинова. Сред тези снимки обаче не е снимката с ктиторското изображение, макар да са поръчани увеличения от всички снимки на Кацев. При допълнителното запитване в лабораторията се получава отговор, че там няма други снимки на Кацев от Иваново. Къде и кога тази снимка е изчезнала – не е известно. Туй трябва да е станало между 1966 и 1985 година.

Това е всичко, което знаем с положителност.

Дали Кацев е направил и детайлна снимка на ктитора, също не е известно – макар че, както отбелязах, да се направи такъв важен пропуск при заснимането на стенописите считам за невероятно, ако Мийе действително е бил заинтересуван да съобщи истината за стенописите, техния дарител и времето на създаването им. С риск да досадя на читателя с повторения на фактите, ще отбележа, че

при изготвянето на научна фотодокументация вниманието не се съсредоточава на художествените достойнства на обекта – в случая това са стенописите – а на първо място се заснемат паметните надписи, ако има такива, както и всички изображения или детайли от тях, които съдържат данни относно възникването на паметника и времето, когато той е създаден. Мийе е заснел и проучил ***стотици*** стенописни ансамбли в цяла Югоизточна Европа преди посещението си в Иваново и такъв пропуск от негова страна е не само невероятен, но и невъзможен. Разбира се, ако не е имало причини да се скрият (или дори унищожат) данните относно Ивановските стенописи и времето на тяхното създаване.

Убедително или не, свързването на Ивановските стенописи с името на цар Иван Александър и датирането им около 1370 година, което е със 130-140 години след тяхното реално създаване, се утвърждава в изкуствознанието заради твърдението на Мавродинов, че ктиторското изображение при тях е на цар Иван Александър. За своето твърдение той се обляга на Мийе, въпреки че видният учен само изказва предположение, за което не притежава никакви доказателства – ако не броим личното му впечатление, придобито при сравнението с Боянските стенописи, при които той намира, че творческата свобода на художника не е тъй силно изразена, както при Ивановските стенописи. Изследователите обаче възприемат твърдението на Мавродинов, въпреки че то не е подкрепено със снимка или чертеж, на които да се види дали до изображението на ктитора е имало място за името ѦѦҒ̆ѦNДРѢ.

Читателят сам може да види както на моята снимка, така и на общата снимка на Кацев, че място за такова дълго име няма нито отляво, нито отдясно от изображението на дарителя. Някои автори твърдят, че са забелязали отляво на изображението остатъци от буквата ğ, която трябва да се съдържа в това име, но не могат да покажат къде ще се поместят останалите букви от дългото име. При внимателно разглеждане на остатъците от букви на това място се вижда, че тези букви в действителност са части от

придружаващата царското име формула, гласяща въ хѵ̀ бѧ̀. А както в снимката на Кацев, така и в моята, отдясно на ктиторското изображение се вижда и след заличаването на името голяма част от буквите ѦҀѢ и следи от буквите NЬ. Те показват ясно кой е бил дарителят на църквата и кога са създадени стенописите.

С тези критични бележки нямам желание да съдя описаните престъпления, а и никой не ми е дал право за това. Само излагам фактите, които събрах за половин век по един от въпросите, които най-много обременяват нашата история – въпроса за нейната манипулация, извършвана в течение на много столетия. Ивановските стенописи са само един от безбройните случаи, при които се е извършвала и продължава да се извършва манипулация от такъв тип. За разлика от също тъй безбройните унищожени паметници на нашата култура и нашето изкуство, при тях ние сме конфронтирани с един по-различен начин на разрушаване и на манипулиране на остатъците. Нашите сетива до такава степен са притъпени от гледката на разрушените ни древни църкви, крепости и всякакви други сгради, че не сме в състояние да реагираме. Независимо дали това са купчините камъни в Плиска, Преслав, Търново и на още много други места, останали след разрушаването им и оградени с малко зеленина и придружителни надписи, че на това място някога-си се е издигала църква, посветена на еди-кой си светец, или че там се намирал дворецът на еди-кой си цар. Всички тези останки трудно могат да се свържат в съзнанието ни с нещо забележително и единствено по рода си. А също така ***знаем***, че те са разрушени от инородните завоеватели, поробили нашия народ и целящи с унищожаването на културните ни паметници да ни подчинят и духовно.

При църквата „Св. Иван Кръстител“ положението е по-друго. Нейната мазилка с безценните стенописи е изкъртена не от инородни завоеватели, каквито никога не са идвали в нея. А и безбройните драсканици на местата, където тази мазилка не е съвсем изкъртена, свидетелстват, че рушителите и драскачите не са били чужденци – противно на неоснователното твърдение на Мавродинов, че повредите на стенописите при името на царя

били нанесени «от злодейска ръка на инородник, който е оставил и подписа си». Всеки престъпник оставя по някоя следа. А какви по-ясни следи от българските подписи на драскачите и от кирките на иманярите?! Но и от възгласа: «дръжте крадеца!»

Ако разгледаме внимателно снимките на Д. Кацев от 1935 година и ги сравним със снимките от 1966-та и 1985-та, ще забележим, че не по-малко са вредите, нанесени на Ивановските стенописи – също както и на Боянските и Търновските – в резултат от неумелата им и безотговорна „реставрация“, извършена в началото на 1950-те години и след 1970 година. Дори на неспециалиста и на всеки непредубеден зрител ще стане ясно какви повреди са нанесени на тях. На много места е изпадал целият живописен слой заедно с изключителни и единствени в света изображения, няколко от които запазени само върху снимките на Кацев, за да свидетелстват на бъдещите поколения какви забележителни произведения на изкуството са били създадени от нашите предци.

Що се отнася до „унищожаването на културните ни паметници от чуждите завоеватели, целящо сломяването духа на нашия народ“, най-късно след ланшния спор за баташкото клане би трябвало да стане ясно на всеки кой е разрушил нашите църкви през време на турското робство. Както трябва да е станало ясно и кой е извършил баташкото клане. Или пък кой и по чия поръчка клевети и доносничи срещу нашия народ за свои лични облаги. На турските завоеватели не е било нужно да рушат нашите църкви, като си водят многочислени отряди от работници, специално квалифицирани за такава дейност. Напуснати от богомолците, повечето от тези църкви се разпадат от само себе си и строителните им материали се използват от местното население за изграждане на собствените му домове. Или ценният мрамор, украсен с художествени релефи, се изгаря във варници за преработка във вар – какъвто е случаят с дворците и църквите в Преслав.

А ако няколко български църкви оцеляват през петвековното робство, за това спомага превръщането им в джамии и поддържането им от иноверците – какъвто пък е случаят със Софийската и Охридската „Света София“. Иначе и от тях щяха да бъдат разграбе-



Тайната вечеря, детайл
Иваново, „Св. Иван Кръстител“
Фотоснимка Д. Кацев, 1935 година



↑ Измиването на нозете →
Детайли
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимки Димитър Кацев, 1935 година





Фотоснимка А. Чилингиров
1966 година



Фотоснимка Д. Кацев
1935 година

Фотоснимка Д. Кацев, 1935 година →

Плачът на Петър и Отричането на Петър, детайли
Иваново, „Св. Иван Кръстител“





Иваново, „Св. Иван Кръстител“
Бдение в Гетсиманската градина, детайл
Фотоснимка Д. Кацев, 1935 година



Иваново, „Св. Иван Кръстител“
Бдение в Гетсиманската градина, детайл
Фотоснимка 1985 година

ни строителните материали – за Охридската църква е подробно описано от съвременник, как в 1808 година само за един ден е разграбен строителният материал от допрения до нея патриаршески дворец, след като местният паша разрешава „оползотворяването“ на развалината[72]. А за Софийската „Св. София“ през 1906 година (!) е имало общинско решение мястото на църквата да бъде разчистено и само застъпничеството на големия германски учен проф. арх. Корнелиус Гурлит пред цар Фердинанд е спасило от разрушаване този също безценен и единствен по рода си наш архитектурен паметник.

При унищожаването на стенописите в Иваново се сблъскваме с нещо по-различно от проявата на прагматизъм при разрушаването на църквите и дворците в Преслав, а и на безброй други места, заради техните строителни материали. В Иваново – и за съжаление не само там – рушенето е само от любов към унищожението. Проява и израз на деструктивния принцип, в противовес на конструктивния или градивния принцип. И тъкмо този принцип виждаме ясно изявен в нашия народ – макар и не само в нашия. За него има безброй анекдоти, на които се смеем като на нещо весело и забавно, вместо да се замислим по-дълбоко. Срещаме го по-слабо или по-ярко изразен като една от най-характерните черти на нашия народ в цялата му история, протекла в продължение на много хилядолетия – и до ден днешен, защото до сега, в началото на третото хилядолетие, едва ли не ежедневно научаваме за прояви на този рушителен принцип върху паметници на нашата култура от всички исторически епохи.

Много от тях, като например мегалитите-девташлари, са свидетелства за проявата на градивния принцип у населението на нашите земи още в зората на човешката история, когато обитателите на днешна «културна Европа» са живели в пещери и землянки. И с тях ние би трябвало да се гордеем – също както с Ивановските стенописи – а не да ги рушим. А това, че няколко от тези паметници са стигнали и до нас като свидетелство за някакво равновесие между двата принципа, едва ли може да ни утеши, тъй като динамиката на рушителния принцип с течение на времето не е намаляла. Дали ще намалее, зависи от нас.

БЕЛЕЖКИ

[1] Описъ на старинитѣ по течението на р. Русенски Ломъ, София 1914 (=Материали за археологическата карта на България I), с. 140-144.

[2] André Grabar, Peinture religieuse en Bulgarie au Moyen Âge, Paris 1928, с. 229-246.

[3] Същото описание, допълнено с бележките на А. Грабар, използва и Богдан Филов в своя обобщаващ труд върху старото българско изкуство: B. Filow, Geschichte der altbulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken, Berlin/Leipzig 1932, с. 75-76.

[4] Les Fresques d'Ivanovo et l'art des Paleologues (Byzantion XXV-XXVII/1955-57, Bruxelles 1957, с. 581-590; български превод в: А. Грабар, Избрани съчинения, 2, София 1983, с. 235-241. Българският превод на първото изречение от статията на Грабар не е верен. Във френския оригинал се казва „... de deux chapelles rupestres de la région de *Lom, ou Nord-Ouest de la Bulgarie*“ [два скални параклиса в района на Лом, Северозападна България – курсив мой, А. Ч.].

[5] Коста Георгиев, Един час при Габриел Мийе (Литературенъ гласъ VII/1935, бр. 257 от 6 януари 1935 година, с. 3-4).

[6] Н. Мавродинов, Старобългарската живопис, София 1944, [2]1946, с. 156-164.

[7] Пак там, с. 156-157.

[8] А. Василиев, Ивановските стенописи, София 1953.

[9] В действителност заснемането е извършил Никола Божинов, един от най-добрите български фотографи в довоенните години и по време на Втората световна война, когато е собственик на издателство, печатница и издател на най-голямото седмично списание в България, „Илюстрована политика“ след национализацията на неговото издателство той можеше да работи като фотограф само под името на Асен Василиев, с когото заедно беше обиколил още през 1941-1942 година Македония и Атон и направил всички фотоснимки в публикациите на Василиев, включително и в книгата му за българските възрожденски майстори. Този вид съвместна работа на двамата продължи и след като Божинов постъпи на работа като фотограф в Народната библиотека в края на 1950-те години. За малкото фотоснимки, направени самостоятелно от Василиев, Божинов изпълняваше лабораторната работа, като проявяваше неговите филми и изготвяше увеличенията. Това обяснява и високото професионално ниво при заснемането на стенописите в Иваново, непостижимо за един любител като А. Василиев, който не разполагаше и със съответната професионална снимачна фототехника, каквато притежаваше по това време в България единствен Божинов.

[10] Пак там, с. 26.

[11] Виж бел. 4.

[12] Текстът на цитата тук следва с малки корекции българския превод на статията (виж бел. 4)1 с. 238-239. Така във френския оригинал (с. 587) тук се казва „les chapelles rupestres du Lom“, докато в българското издание това е преведено „скалните параклиси в долината на р. Русенски Лом“.

[13] Иван Снегаровъ, Неиздадени старобългарски жития, в: Годишник на Духовната академия „Св. Климент Охридски“, София, III/1953.1954, с.162.175.

Същият текст е публикуван по-късно и от Христо Кодов, Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките, София 1969, № 23, с. 46-47.

[14] Ив. Снегаров, пос. съч., Х. Кодов, пос. съч. (виж бел. 13). Тук текстът на цитата следва факсимилето на ръкописа, а не двете негови публикации, където ортографията на оригинала не е предадена точно.

[15] Ив. Дуйчев, Патриарх Йоаким Търновски, в: Църковен вестник LVI/1955, I 5, с. 5-7.

[16] Същ., Иваново – загаснало културно огнище на средновековна България, пак там, LV/1954, № 32-33, с. 10-13.

[17] А. Василиев, Новооткрити надписи и ктиторски образи при с. Иваново в: Известия на Българския археологически институт XV/1946, с. 197-203.

[18] Към историята на скалния манастир при с. Иваново (Археология IV/1962, № 3, с. 16-20.

[19] Bulgarien. Mittelalterliche Fresken. UNESCO-Sammlung der Weltkunst, New York: Graphic Society, München: Piper, 1961.

[20] Напр. К. Кръстев и В. Захариев, Стара българска живопис, София 1960.

[21] T. Velmans, Les Fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine a la fin du Moyen Âge (Journal des Savants 1965, с. 358-404). В излязлата малко преди това нейна статия за архитектурния декор в палеологовската живопис (Le role du decor architectural et la representation de l'espace dans la peinture des Paleologues поместена в Cahiers archeologiques XIV/1964, с. 183-216, тя само споменава Ивановските стенописи.

[22] Deux courants artistiques dans les eglises bulgares du 14e siecle: Les Fresques de la chapelle rupestre d'Ivanovo (vers 1330) et celle de l'eglise de Zemen (XIVe s.), Résumé (XV Corso di cultura sull'artte ravennate e bizantina, Ravenna 1968, с. 291-293).

[23] Пос. съч. с. 270-271. До нашата последна среща през август 1989 година в Източен Берлин г-жа проф. Велманс още не беше виждала Ивановските стенописи. Планираното ни съвместно пътуване до Иваново през 1990-та не можа да се осъществи.

[24] М. Бичев, Ивановските стенописи, София 1965.

[25] Стенописите в църквата при с. Иваново, в: Изкуство XIV/1964, № 4, с. 24-34

[26] Изкуството по време на Втората българска държава. Монументална живопис, в: История на българското изкуство I, София 1976, с. 224-230.

[27] От обширната библиография за Ивановските стенописи, освен вече споме-натите съчинения, виж преди всичко: Д. Панайотова, Болгарская монументальная живопись XIV века, София 1966, с. 34-65 (книгата излиза също на немски и на френски, но не и на български език); Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Notes d'archeologie Bulgare, в: Cahiers archeologiques, XVII/1967, с. 50-58); 12 стенописа от България, София 1971, с. 15-16, ил. 10; Кирил Кръстев, Наченки на ренесанс в средновековна България, София 1971, с 78 и сл.; Elka Bakalova, Sur la peinture Bulgare de la seconde moitie du 14e siecle (L'ecole de la Morava et son temps, Beograd 1972, с 63-65); Atanas Boschkov, La peinture Bulgare des Origines au XIX siecle, Recklinghausen 1974, с. 82 сл., ил. 63, 66. (в немското издание на същата книга, Die bulgarische Malerei von den Anfängen bis zum XIX Jahrhundert, Recklinghausen 1969, както и в книгата си Monumentale Wandmalerei Bulgariens, Berlin/Mainz 1969, Божков не споменава Ивановските стенописи, които, доколкото ми е известно, и той както и болшинството автори преди него никога не е виждал; Лиляна Мавродинова, От времето на Иван Асен II в: в. Народна култура XVIII, 1974, бр. 52/963, с. 8; Елка Бакалова, Към въпроса за отражението на исихазма върху изкуството, в: Търновска книжовна школа. Международен симпозиум, Велико Търново, 11-14 октомври 1971, София 1974, с. 373-389; Любен Прашков, Иваново. Стенописи от скалните църкви, София 1975; Е. Бакалова, Ивановските стенописи и идеите на исихазма, в: Изкуство XXVI/1976, № 9, с. 14-18; Л. Мавродинова, Стенописи от времето на на цар Иван Асен II (пак там, с. 7-13); Васил П. Василев и Г. Мавров, Материали и техника на стенописите в „Затрупаната църква“ (пак там, с. 13); Международен симпозиум «ИВАНОВО 76», (21-25 IX 1976), Sofia 1976; Иван Иванов, Международен симпозиум «Иваново 76» (Векове VI/1977, № 4, с. 84-86; Ст. Йорданов, За скалния манастир край с. Иваново, Русенски окръг (пак там, с. 45-51); L. Mavrodinova, L'École peinture de Tirnovo ala lumiere des recherches recentes, в: XVI Internationaler Byzantinistemkongress, Wien 1981, Akten II, 4, с. 225-229); Велда Марди-Бабикова, Иваново уникален комплекс на стенописите от Търновската живописна школа, в: Векове IX/1980, № 5, с. 5-17; L. Angelow, Kulturdenkmäler. Denkmäler des UNESCO-Verzeichnisses des Welterbes (Luxor, 26.10.1979), Sofia 1983; Б. Дживджанова, Скални църкви Иваново, Църквата. Описание, Национален институт за паметниците на културата, София 1984; В. Дойков, По долината на Русенски Лом, София 1984; Л. Прашков, За Търновската живописна школа и хронологията на нейните паметници от края на XII до края на XVI в. в: 1300 години българско изобразително изкуство, София 1984, с. 41-49; А. Ханджийски, Обители в скалите, София 1985; Скални църкви в Иваново и средновековния Червен, в: в. Народна култура, бр. 40 от 4 IX 1985, с. 3; Тодор Кръстев, Уводна част (пак там); Ст. Йорданов, Миналото задължава (също); Емма Москова, Програмата (също); Л. Мавродинова, Стенописи (също); Боряна Дживджанова, Задачи на реставрацията (също); К. Георгиев, Инженерни проблеми (също); Е. Bakalova, Society and art in Bulgaria in the 14th Century, в: Byzantinobulgarica VIII/1986, с. 69-72; В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва 21988, с. 179-180, ил. 162-163; А. Божков, Българско изобразително изкуство, София 1988, с. 154-163; Л. Мавродинова, Стенната живопис на скалните църкви в лаврата „Архангел Михаил“ при Иваново, в: Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Научен център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“ 82 (2) / 1988, с. 175-202; същ., Пещерные церкви у село Иваново, в: Вклад Болгарии в мировое культурное наследие, под общей редакции М. Станчевой, София 1989, с. 179-196; същ., Стенната живопис в България до края на XIV век, София 1995, с. 63-65; Е. Bakalova, A Cycle of the Holy Archangels in a Thirteen Century Rock-Cut Chapel near Ivanovo,

в: Byzantin East, Latin West, Department of Art and Archeology, Princeton University, с. 215-219; Ст. Смядовски и Е. Бакалова, Ивановските стенописни надписи. Текст и функция, в: Palaeobulgarica XIX/1995, № 1, с. 22-65; НИПК Център по консервация и реставрация на художествените ценности. Скални църкви Иваново, „Църквата“. Досие на църквата „Св. Богородица“ след завършването на консервационните работи по стенописите. Съставители Боряна Джиджанова и Благой Джиджанов, София 1996; Ivan Bozhilov, Nikolai Touleshkov, Ljuben Prashkov, Bulgarian monasteries, Sofia 1997, с. 134-141. За пълнота трябва да посоча и публикуваната неотдавна, на 30 юли 2009 година, в интернет статия на „бележития изследовател на староруската писменост“ В. А. Чудинов: Институт древнеславянской и древнеевразийской цивилизации, Комплекс священных славянских храмов в болгарском Иваново. В тази статия видният руски учен представя резултатите от изследванията си върху скалите при Ивановския манастирски комплекс въз основа на снимките в монографията на А. Василиев. На тези скали авторът „открива“ писмени знаци, в които със своя изследователски метод разчита руските думи «мастерская храма макажь и мара / взрити на руна мары». Това негово сензационно откритие се релативира в известна степен от обстоятелството, че същите думи той успява да разчете и на множество други „паметници на староруската писменост“, каквито открива по цяла Европа, Северна, Средна и Южна Америка – а по всяка вероятност ще открие и на луната, когато получи снимки и от лунната повърхност. И тези знаци говорят според него за широкото разпространение на староруската култура. Текстът на статията е поместен в интернет заедно с пълния списък на публикациите му → www.runitsa.ru/publications/publication_147.php За същия автор виж моите бележки в: А. Чилингиров, Готи и Гети II, София ^{2}2009, с. 182 сл. и 241.

[28] Ето един особено типичен и характерен цитат: „Комплексът 'Църквата', намиращ се в непристъпните, мрачни скали [?!] по левия бряг на реката е исихастски. За това говори и тематическият състав на стенописите в църквата, късната им датировка и Богородичният патронаж. За последното съдим по иконографията на ктиторския портрет, където Иван Александър поднася модела на скалната църква на Богородица. За тематичния състав на стенописите показателни са не само сцените от отшелническия живот на Св. Герасим и Св. Атанасий в параклиса, изключителното присъствие на монаси и отшелници в долния регистър на притвора на църквата, но и централното място, определено за сцената 'Преображение' върху плафона на наоса. Мястото на сцената, както и особеностите на иконографията ѝ, говорят за онова голямо значение, което се е придавало в учението на исихастите на темата Преображение, респективно на въпроса за природата на Таворската светлина.“ (Велда Марди-Бабикова, Историко-археологически данни за скалните манастири по долината на река Русенски Лом и изкуствоведческо проучване на стенописите, в: Международен симпозиум «ИВАНОВО 65», София 1976, с. 10). Ще отбележа само, че скалите са толкова „непристъпни“, че изкуствоведката Дора Панайотова-Пике ги е „изкатерила“ с обувки с високи токове, което се вижда добре на цветната снимка върху обложката на нейната монография (вж. пред. бележка); „централното място“ на сцената „Преображение“ в декоративната система на стенописите и „особеностите на иконографията ѝ“ са само плод на фантазията на някои изкуствоведи, понеже тази сцена е представена тук като част от празничния цикъл, подобно на стенописите в повечето

църкви след X век, и то с установената дълго преди появата на исихазма иконография, а изображенията на светци-отшелници заедно със сцени от живота им се представят задължително в притворите на всички манастирски църкви преди и след иконоборския периодс.

[29] Моето заснимане и проучване заедно с текста към него беше прието на два пъти, на 10 XII 1965 и на 02 IV 1966 година, от комисия, назначена от тогавашния директор на Института за паметниците на културата в София със съответни протоколи, копия от които с подписите на членовете на комисията се съхраняват в моя архив. При направената от мене справка в архива на института през 1999 година се оказа, че там няма никакви следи нито от снимките ми, нито от текста, нито пък от протоколите по приемането им.

[30] Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien, München/Berlin 1978, с. 60 и сл., 335 и сл.

[31] Bulgarische Monumentalmalerei des 13. Jahrhunderts (Wandmalerei des Hochfeudalismus im europäisch-byzantinischen Spannungsdfeld. 12. und 13. Jahrhundert, hsg. v. Heinrich L. Nickel – Protokolband des Internationalen Kolloquiums, 24.-27. 3. 1981, Halle, c. 170-187 =Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Wissenschaftliche Beiträge 1983/14 [H3], Halle/Saale 1983); Bulgarien, Kulturgeschichte in Prisma, Leipzig 1986, ^{2}1987, с. 188-193; Lexikon der Kunst, Leipzig, I, ^{2}1987, с. 711, 771; III, ^{2}1991, с.491, V, 1978, с. 683; Die hellenistische Tradition der mittelalterlichen Kunst Bulgariens (Akten des XIII. Internationalen Kongresses für klassische Archäologie, Berlin 1988, с. 581-583, Taf. 90, 3-4); Überlieferung und Innovation in der mittelalterlichen Kunst Bulgariens (Arte Medievale 4, 1/1988, с. 87-92); I rapporti culturali fra Roma e Bulgaria durante il Medioevo e la tradizione classica nell'arte bulgara (Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV. e XVI. Convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento dedicato alla memoria di Charles R. Morey, Roma, 25-30 novembre 1985, Milano 1989, с. 59-68); Enciclopedia dell'arte medievale, III, Roma 1992, с. 821.

[32] Виж по-горе, бел. 5.

[33] Виж преди всичко: В. Н. Лазарев, К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи. Против фальсификации истории поздней византийской живописи, в: Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР, 1952, Москва 1952, с. 152.190 [=«Маньера грека» и проблема критской школы в същ., Византийская живопись, Москва: «Наука», 1971, с. 378-399], с обширна библиография по този въпрос.

[34] Gabriel Millet, La Peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro) 1. Album, présenté par Anatole Frolow, Paris: deBoccard, 1954.

[35] А. Грабаръ, Боянската църква. Архитектура - живопис, Български археологически институтъ, София 1924, ^{2}1978 («Наука и изкуство»).

[36] Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes publiée sous les auspices du Ministère de l'Éducation Nationale, Sciences religieuses, LXVII^{e} volume. Catalogue des negatifs de la Collection chretienne et byzantine fondee par Gabriel Millet, Nouvelle édition, Presses Universitaires de France (1955): Bibliotheque de l'École

des Hautes Études, Section des sciences religieuses, Volume XC, CATALOGUE DES DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES ORIGINAUX DU FONDS GABRIEL MILLET. MONUMENTS MEDIEVAUX DE YOUGOSLAVIE, MISSIONS 1906-1935, Peeters: Louvain / Paris (1955).

[37] М. Бичев, СТЕНОПИСИТЕ В ИВАНОВО, табл. 43. Негативът на тази снимка се съхраняваше във фотоархива на Института за изобразително изкуство при БАН. По поръчка на Националния институт за паметниците на културата в София в началото на 1990-те години са направени увеличения от снимките на Д. Кацев за научната документация на стенописите, изготвена от дъщерята на Н. Мавродинов, ст.н.с. Лиляна Мавродинова, но между тях липсва снимката на ктиторските изображения, публикувана в монографията на М. Бичев. В отговор на запитване от НИПК е получен отговор от фотоархива на Института за изобразително изкуство, че други негативи на Кацев там няма.

[38] Пак там, табл. 53.

[39] За титлата на Иван Асен II при неговите надписи виж: Иван Добрев, ПАЛЕОГРАФСКИ БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ЦАРСКОТО ТИТУЛУВАНЕ И НЯКОИ ЦАРСКИ ОТЛИЧИЯ ПРЕЗ ЕПОХАТА НА ВТОРОТО БЪЛГАРСКО ЦАРСТВО, в: СТАРОБЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА, 6/1980, с. 69-80; сравни също: Вера Иванова, ДВА НАДПИСА ОТ АСЕНЕВЦИ (бел. 9), с. 129-130.

[40] Пос. съчинение, с. 8.

[41] Както сам призна по време на разговор с мене, проф. Бичев видя Ивановските стенописи за първи път през лятото на 1965 година като председател на комисията за обявяване на резерват „Комплекс пещерни църкви при с. Иваново“, когато книгата му беше вече дадена за печат, а г-жа проф. Велманс до 1989 година също още не беше ги виждала. Не ми е известно и проф. В. Н. Лазарев някога да ги е виждал.

[42] За последен път в издадената през 1995 година нейна книга (виж бел. 24), с. 63.

[43] Репродукции от тази композиция има почти във всеки обобщаващ труд върху византийската живопис, напр.: David Talbot Rice, KUNST AUS BYZANZ, München 1959, ил. 164-165, табл. XXIII; В. Н. Лазарев, ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ, Москва ^{2}1986, Таблицы, с. 290-293: Wolfgang Fritz Vollbach / Jacqueline Lafontaine.Dosogne, BYZANZ UND DER CHRISTLICHE OSTEN (=PROPYLÄEN KUNSTGESCHICHTE, III, Berlin ^{2}1990, табл. 17).

[44] Пос. съч. с. 22.

[45] Тази цветна снимка (диапозитив 24x36 мм) е репродуцирана в интернетния текст на моята студия ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ И ТЕХНИТЕ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ → http://www.ivanstamenov.com/files/ivanovosb.pdf

[46] Асен Чилингиров, НАУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЯ ЗА СТЕНОПИСИТЕ В „ЦЪРКВАТА“ ПРИ С. ИВАНОВО ЗА СЛУЖЕБНО ПОЛЗВАНЕ, НИПК София, 1966. Каква е съдбата на тази моя научна документация не ми е известно – вж. по-горе, бел. 29.

[47] Виж Р. Стойков, НАИМЕНОВАНИЯ НА БЪЛГАРСКИ СЕЛИЩА В ТУРСКИ ДОКУМЕНТИ НА ОРИЕНТАЛСКИЯ ОТДЕЛ НА НАРОДНАТА БИБЛИОТЕКА „ВАСИЛ КОЛАРОВ“ ОТ XV, XVI, XVII И XVIII В. в: ИЗВЕСТИЯ НА ДЪРЖАВНА БИБЛИОТЕКА „ВАСИЛ КОЛАРОВ“ ЗА 1959 Г., с. 422).

[48] Иваново е народното название на селото, докато официалното, записано и в

турските регистри, е Св. Йоан, от което следва, че това село е било включено в дарението на цар Иван Асен II за църквата и народното му название означава, че е собственост „на [св.] Иван“, както по всяка вероятност народът е наричал и посветената на този светец църква. Селото се е намирало първоначално в долината на р. Русенски Лом непосредствено до пещерната църква, но след прокарването на железопътната линия Русе.Търново е преместено 2 км на север.

[49] „...*circa festum sancti Iohannis Alsanus rex mortuus est*“ (CHRONICA ALBERICI MONACHI TRIUM FONTIUM. MONUMENTA GERMANIAE HISTORICA, XXIII, с. 950^{12} ЛИБИ IV, София 1981, с. 185). Въпросът за патронажа на църквата съм засегнал почти във всички мои публикации на тази тема (виж бел. 29). Върху това обстоятелство, както и върху несъстоятелността на тезата за богородичния патронат при тази църква аз още през 1975 година. обърнах внимание на Л. Мавродинова по време на един наш разговор, а тя ми отговори, че е твърде възможно един цар да има няколко светци покровители (!?). И продължи да повтаря безброй пъти през следващите десетилетия с нищо недоказуемата си теза. Много години по-късно един друг български автор пък обяви патронажа на Иван Кръстител за свое откритие, като дори заяви, че „сцените от житийния цикъл на Йоан Кръстител са съзвучни на религиозното учение на исихастите със своя драматизъм“ (!?) — К. Тотев, ТЕМАТА ЗА ЙОАН КРЪСТИТЕЛ В ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО НА БЪЛГАРСКОТО СРЕДНОВЕКОВИЕ (СТАРОБЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА 21/1987, с. 99).

[50] Е. Бакалова, БАЧКОВСКАТА КОСТНИЦА, София 1977, ил. 134, с. 171; Л. Мавродинова, СТЕННАТА ЖИВОПИС В БЪЛГАРИЯ ДО КРАЯ НА XIV ВЕК, София 1995, с. 33 „*арките [...] са зазидани в средата на XIV в. и в тях са изобразени цар Иван-Александър, неговият покровител св. Йоан Богослов, св. Константин и Елена...*“

[51] Иван Снегаров, пос. съч., с. 167; Христо Кодов, пос. съч., с. 46 (виж бел. 9). Виж също така: Ст. Кожухаров, НЕИЗВЕСТЕН ЛЕТОПИСЕН РАЗКАЗ ОТ ВРЕМЕТО НА ИВАН АСЕН II, в: ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ XVIII/1974, № 1, с. 123-124; Бистра Николова, ЖИТИЕТО НА ПАТРИАРХ ЙОАКИМ I КАТО ИСТОРИЧЕСКИ ИЗВОР, в: ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД XXXV/1979, № 5, с. 122-130; Христо Иванов Христов, ПАТРИАРХ ЙОАКИМ I, в: ВЕКОВЕ IV/1975, № 5, с. 42-48.

[52] Виж напр. М. Бичев, пос. съч., с. 40, бел. 24.

[53] Виж пълния текст на съобщението в житието по-горе, с. 7.

[54] Пос. съч. – вж. бел. 45, с. 2. Манастирът „Свети Архангел Михаил“ не е представлявал затворено съоръжение със съборна църква (според гръцката терминология κατολικόν), каквито са така наречените общежителни манастири (киновии), следващи устава на св. Атанасий Атонски, а се е състоял от множество отделни и пръснати по цялата околност килии с параклиси и малки църкви при тях за изпълнение на неделната и празничната литургия (според гръцката терминология κυριακόν), каквито са и до днес идиоритмичните манастири и скити в Света гора, съществуващи независимо от общежителните. Една такава църква, числяща се към комплекса на този манастир (или според гръцкото обозначение σκήτη, за разлика от μονή) е и църквата „Св. Иван Кръстител“. Едва през XIV век манастирът „Свети Архангел Михаил“ се разраства и към средата на века се споменава в исторически извори като *лавра* – виж при-

писката върху Висарионовия патерик в библиотеката на манастира „Св. Архангели“ при устието на р. Кърка, Хърватско: пнсажеса їіа книга патернк [...] въ лавръ веспльтнаго архнстратига мнханла настоѧщомоу архнмандрнтоу кнръ нннодниѡ прн ѯтоолюбнвомъ нꙋ благороднома їїри їѡаннѣ алеѯандрѣ ѿбьдръжащомоу българьское цр҃тво нꙋ гръчьское· в лѣ҃· ѕѡ҃нд҃· ѐндн҃· ѕ҃і· [=1346] (А. Сырку, Къ исторіи исправленія книгъ въ Болгаріи въ 14 вѣкѣ, I, 1 Время и жизнь патрнарха Евѳимія Терновскаго, Санктпетербургъ 1898 =Записки Историко-филологическаго факультета Имп. С.-Петербургскаго Университета, ч. 25, вып. 1, Санктпетербургъ 1899 [репринт London 1972], с. 468). В никой от изворите този манастир обаче не се нарича ***царска*** лавра.

[55] Многократно публикуваните фрагменти от тези стенописи (напр. в албума Иваново, Стенописи от скалните църкви (виж бел. 26), ил. 1 и в последната монография на Л. Мавродинова (виж бел. 26), ил. 53 и 54), трудно могат да убедят зрителя, че при тях имаме произведения на изкуството, изпълнени от придворни художници именно по времето на този най-голям разцвет на българското средновековно изкуство.

[56] За прилагането на определени шаблони при съчиняването или компилацията на житиета на светии виж: В. О. Ключевскій, Древнерусскіе житія святыхъ какъ историческій источникъ, Москва 1870, passim.

[57] Многократно публикуваните фрагменти от тези стенописи (напр. в албума Иваново. Стенописи от скалните църкви (виж бел. 26), ил. 1 и в последната монография на Л. Мавродинова (виж бел. 26), ил. 53 и 54), трудно могат да убедят зрителя, че при тях имаме произведения на изкуството, изпълнени от придворни художници именно по времето на този най-голям разцвет на българското средновековно изкуство.

[56] За прилагането на определени шаблони при съчиняването или компилацията на житиета на светии виж: В. О. Ключевскій, Древнерусскіе житія святыхъ какъ историческій источникъ, Москва 1870.

[57] Освен общите трудове по българска и византийска история, както и по история на църквата на Голубински, Милиаракис, Цухлев, Острогорски, Златарски, Мутафчиев, Успенски, Събев и Б. Николова, където на тази тема се отделя значително място, редица трудове са посветени специално на нея: Василій Григорьвичъ Васильевскій, Обновленіе болгарскаго патріаршества при царѣ Іоаннѣ Асѣнѣ II въ 1235 году, в: Журналъ Министерства народнаго просвѣщенія, CCXXXVIII/1885, с. 1-56, 206-238); Петъръ Никовъ, Църковната политика на Иванъ Асенъ II, в: Българска историческа библиотека, II/1930, № 3, с. 361-395; Станоје Станојевић, Св. Сава и проглас бугарске патријаршије, в: Глас Српске краљевске академије, 156/1933, с. 171-172; Ив. Дуйчев, Приноси към историята на Иван Асен II, в: същ. Българско средновековие, София 1972, с. 289-321; Геновева Цанкова-Петкова, Восстановление болгарского патриаршества в 1235 г. и международное положение болгарского государства, в: Византийский временник XXVIII/1968, с. 136-150; същ., Griechisch-bulgarische Bündnisse in den Jahren 1235 und 1246 (Byzantinobulgarica III/1969, с. 58 и сл.; Ioannis Tarnanidis, Byzantine-bulgarian ecclesiastical relations during the regne of Ioannis Vatatzis and Ivan Asen II up the year 1235 (Cyrillomethodianum III/1975, с. 28-52).

[58] Единствен от изследователите Е. Е. Голубинскій, Краткій очеркъ исторіи православныхъ церквей, Москва 1871, с. 125 и сл., обръща внимание на това важно обстоятелство, подкрепен по-късно и от В. Г. Василевски (виж бел. 56), с. 51-53.

[59] По този въпрос виж моите бележки в студията ми Überlieferung und Innovation in der mittelalterlichen Kunst Bulgariens (виж. бел. 31), както и в докладите ми пред XIII Медународен конгрес по класическа археология в Берлин, Die hellenistische Tradition der mittelalterlichen Kunst Bulgariens и пред XVI Международен колоквиум за изучаване културата на хуманизма и ренесанса в Рим, I rapporti culturali fra Roma e Bulgaria durante il Medioevo e la tradizione classica nell'arte bulgara (виж също бел. 31).

[60] L'art des Balkans et l'Italie au XIII[e] siècle (Atti del V Congresso di Studi bizantini, Roma 20-26 settembre 1936, II Archeologia e storia dell'arte [...], Roma 1940, =Studi bizantini e neoellenici VI), с. 272-297, tav. LXXVI-LXXXIX. В доклада си Мийе споменава от българските паметници само Бояна във връзка с иконографията на Успение Богородично, като подчертава архаизма в нейната композиция. Въпреки многообещаващото заглавие на своя доклад, Мийе разглежда в него само схемите на композициите при празничните сцени, без да обръща никакво внимание нито на стила при произведенията на изкуството, нито на каквито и да било техни художествени особености.

[61] За това ще допринесат многобройните новооткрити и разчистени през втората половина на XX век стенописи в Македония, Рашка и България, които ще покажат, че развитието на изкуството протича по съвсем различни пътища от онези, които Мийе беше начертал в своята теза, напълно лишена от основания и сега вече изцяло отречена от науката.

[62] Bemerkungen zur Paläographie der Inschriften bulgarischer mittelalterlichen Fresken (Бележки върху палеографията на надписите към средновековните български стенописи), доклад пред Колоквиума на Комисията по византология при Академията на науките на ГДР на тема „Paläographie, Kodikologie und Inkunabelkunde in ihrer Bedeutung für die byzantinische Forschung“ в Германската държавна библиотека в Източен Берлин на 11 януари 1989 година. Поради последвалото малко след това разпадане на Академията на науките на ГДР протоколният том от колоквиума не беше напечатан.

[63] Ѳеодоръ И. Успенскій, Памятники города Тырново, в: Извѣстія Императорскаго Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ VI/1901 с. 1-24.

[64] В десетилетието след моя доклад на конференцията в Берлин излязоха в Залцбург двата тома върху епиграфиката на надписите от Първото и Второто българско царство като съвместен труд на Казимир Попконстантинов и Ото Кронщайнер: Altbulgarische Inschriften I, 1994 и II, 1997 в поредицата Die slawischen Sprachen, издавана от Института по славистика при Залцбургския университет, където са представени всички старобългарски надписи, известни до 1992 година. Срв. също четирите монографии, които се занимават и с палеографията на надписите с кирилица: Станчо Станчев, Вера Иванова и др. Надписът на Чъргубиля Мостич, София 1955; Иван Гошев Старобългарски

глаголически и кирилски надписи IX-XI век, София 1961; Йордан Заимов, Битолски надпис на Иван Владислав самодържец български, София 1970, Альбина Медынцева, Казимир Попконстантинов, Надписи из Круглой церкви в Преславе, София 1984. По този въпрос вж. също: Иван Гълъбов, Средновековната българска кирилска епиграфика през последните 30 години, в: Археология XVII/1975, № 4, с. 26 сл.; Боряна Велчева, Към средновековната българска палеография, в: Palaeobulgarica, I/1977, № 3, с. 13-32; Димитър Овчаров, Нови епиграфски паметници от Преслав, в: Плиска-Преслав I, София 1979, с. 185-191; същ., Два старобългарски надписа от Преслав, в: Векове, IX/1980, № 4, с. 26 сл.; К. Попконстантинов, Новооткрити старобългарски надписи от X век в Североизточна България в: Славянска палеография и дипломатика, София 1980, с. 288-309; същ., Двуезични надписи и абсцедари от старобългарски манастир при с. Равна, Варненски окръг, в: Известия на Народния музей Варна, 20(35)/1984, с. 65 сл.; същ., Въпроси около гроба и надписа на чъргобиля Мостич, в: Плиска-Преслав V, София 1992, с. 268-274; Д. Овчаров, Епиграфски паметници от Дворцовата църква в Преслав, пак там, с. 259-267. Макар и авторите на тези публикации да не споменават Търновския палеографски модел, техните публикации потвърждават многократно както неговия преславски произход, така и последователното му прилагане до XIII век.

[65] Кръстю Миятевъ, Палеографични бѣлежки върху нѣколко търновски надписа, в: Годишникъ на Народния музей в София за 1920 година, София 1921, с. 81-92.

[66] За стенописите и тяхното датиране виж: Gabriel Millet, Études sur les églises de Raszie в: L'art byzantin chez les slaves, Les Balkans, Premier recueil dédié à la mémoire de T.Uspenskij, Paris, 1930, с. 168-173 (=Orient et Byzance, Études d'art médiaéval publiées sous la direction de Gabriel Millet, IV); Светозар Радојчић, Милешевске фреске Страшног суда, в: Глас САН, CCXXXIV, 7, Београд, 1959, с. 22-32, ил. LVI-LXX; същ., Милешева, Београд, 1963; същ., Старо српско сликарство, Београд, 1966, с. 39-45; Richard Hamann-MacLean, Horst Hallensleben, Die Monumental malerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband (=Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Bd. 3), Gießen 1963, с. 22-23, ил. 82-98, пл. 12-13; Vojislav J. Durić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1974, с. 47-49, табл. 35, 36 (преглед на старата литература), табл. XVIII-XXI; Richard Hamann-Mac Lean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien (=Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Bd. 4), Gießen 1976, с. 317-320; Милешева у историји српског народа. Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања, Јуни 1985, Уредник акад. В. Ј. Ђурић, Београд: САНУ 1988.

[67] За стенописите и тяхното датиране виж: Павел Миовић, Пећка патријаршија, Београд 1960; Anika Skovran, Les fresques de l'église des Saints Apôtres de la Patriarchie de Peć (XII Congrès international des Études byzantines, Ochride 1961, Résumés des communications, Belgrade-Ochride 1961, с. 94); Richard Hamann-Mac Lean, Horst Hallensleben, Die Monumentalmalerei

in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband (=Ost-Europastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Bd. 3), Gießen 1963, с. 24, ил. 114; Радивоје Љубинковић, Црква св. Апостола у Пећкој патријаршији, Београд 1964; Св. Радојчић, Старо српско сликарство, с. 45-53; Vojislav J. Durić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1974, с. 252 и сл., бел. 38, табл. XXII-XXIV; Richard Hamann-Mac Lean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien (=Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Bd. 4), Gießen 1976, с. 324-329; E. C. Schwartz, The original fresco decoration in the church of the Holy Apostels in the Patriarchats of Pech, New York 1978; Sreten Petković, Das Patriarchat von Peć, Beograd 1987; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, Пећка патријаршија, Београд 1990. Текстът на надписите е обстойно разгледан от Гордана Бабић, Литургијски текстови исписани на живопису апсиде Светих Апостола у Пећи (Зборник заштите споменика културе, XVIII/1967, Београд 1967, с. 75-83) без обаче да бъде засегната и тяхната палеография. За уточняване хронологията на строежа срв. също бележките на Св. Радойчич на Симпозиума за Сопочани в 1965 година (Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, с. 162 сл.) и R. Hamann-Mac Lean, пос. съч., с. 327, бел. 299[a].

[68] За отношенията между България и Сърбия през втората трета на XIII век и за посещението на св. Сава в България виж преди всичко: Василъ Златарски, История на Българската държава презъ срѣднитѣ вѣкове, III България при Асѣневци (1187-1280), София 1940 [репр. 1972], с 232, 407-413.

[69] V. J. Djurić, Sopoćani, Leipzig: Seemann-Verlag, 1967, с. 5.

[70] За стенописите от Станичене виж: Радивоје Љубинковић, Црква Светог Николе у Станичењу, в: Зограф, 15/1984, с. 76-84, Смиљка Габелић, Прилог познавању живописа цркве Св. Николе код Станичења, пак там, 18/1987, с. 22-36 и Ст. Смядовски, Надписите към стенописите от църквата „Св. Никола" край с. Станичене, Нишко (1331/1332 г.), в: Старобългаристика, XVIII/1994, № 3, с. 17-43. Датировката и атрибуцията на тези стенописи се основават на твърде спорното разчитане на липсващите букви от паметния надпис и идентифициране на споменатия в надписа цар Иван Асен (вла҃говѣрнаⷩго ц҃рѧ ѡнꙋ асѣнѧ) с Иван Александър, както и на също така спорното идентифициране на по същия начин споменатия в междувременно унищожения паметен надпис от църквата при с. Беренде цар Иван Асен с Иван Александър. Нито стилът на стенописите от първото изписване на църквата в Беренде, нито палеографията и ортографията на техните надписи могат да се свържат с XIV век.

[71] G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV[e], XV[e], et XVI[e] siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris: Éditions E. de Boccard 1916 (=Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athénes et de Rome, fasc. 109), Repr. 1960.

[72] Летописните бележки на Никола Поп-Стефания са публикувани от Љ. Лапе, Охридски летописни белешки, Скопје, 1951, с. 20 и цитирани в пълен текст от Борис Чипан, Света Софија. Катедрален храм на Охридската архиепископија, Скопје: Сигмапрес, 1996, с. 107.