

П 2858
сипанк

СТЕННАТА ЖИВОПИС
В БЪЛГАРИЯ
ДО КРАЯ НА XIV ВЕК

ЛИЛЯНА Н. МАВРОДИНОВА

АКАДЕМИЧНО ИЗДАТЕЛСТВО • ПРОФ. МАРИН ДРИНОВ •

ГЛАВА ПЪРВА

ЖИВОПИСТА НА ПЪРВАТА БЪЛГАРСКА

ДЪРЖАВА

(681 – 1018)

От древни времена Балканският полуостров представлява кръстопът, където се срещат народи и влияния от Изтока и Запада, от Северна Европа и Средиземноморието. Векове наред тук преминават различни етнически групи, кръстосват се култури и светоусещания, наслояват се традиции и художествени похвати от различни краища на света.

В изкуството на траките – едни от исторически засвидетелстваните племена, населявали най-рано нашите земи, намираме както общи художествени мотиви и елементи на идеологията с изкуството на древния Иран, така и близост с художествената продукция на скитите, сарматите и др., а същевременно – силно и непосредствено влияние от древна Гърция, чиито занаятчийски работилници са имали специално предназначена за тракийските пазари продукция¹. Тази продукция е идвала не само от метрополията Гърция, но и от нейните черноморски колонии, които са търгували главно с местните племенни групи².

Римската империя, завладяла в I в. от н. е. и Балканите, разширява възможностите на местното население за досег с други народи и култури. Обхванала почти цяла Европа и Предна Азия, тя допринася за една особена универсалност в културата и изкуството, за още по-всестранно кръстосване и размесване на влияния и форми, което обуславя разпространението на редица еднакви мотиви и художествени похвати по целия средиземноморски басейн. Изкуството на древния Рим и особено неговата архитектура и скулптура оставят многобройни следи по нашите земи. И днес намираме голямо количество останки от стари римски градове, пътища, акведукти, възпоменателни и надгробни паметници, подови мозайки, бронзови предмети и др. Източната Римска (Византийската) империя, наследница на древния Рим, обогатява картината с нови художествени форми и похвати, както и с нови влияния от Близкия Изток. Наслояването на различни по време и вдъхновение паметници по нашите земи прави от тях своеобразен музей, в който са застъпени повечето епохи и стилове от създаването някога тук изкуство. Този факт не може да остане без значение за развитието на културния и художествения живот на Балканите през Средните векове, въпреки че при своите начални набези славянските и прабългарските племена са разрушавали византийските градове и крепости. И до днес са достигнали останки от тракийската скулптура – многобройни изображения на тракийския конник или произведения на торевиците, стенописите на Казанлъшката гробница, рисувани вероятно от гръцки майстори, които обаче отразяват тракийската царска идеология; уникалната скулптура на гробницата при Свещари; мозайки както от античната, така и от раннохристиянската епоха; стенописи от раннохристиянските гробници в Силистра, Пловдив или некропола на древна Сердика, както и редица сгради – раннохристиянски базилика при гара Хан Крум, някои от които са запазили и до днес интересни фрагменти от своята стенописна украса³. По тези паметници могат да бъдат установени различните етапи и стилове във всеобщия развой на изкуството, постепенното преминаване от античния илюзионизъм към по-абстрактното идеопластично средновековно изкуство с неговата богата символика. За това допринасят приложните изкуства на отделните племена и народности от Близкия Изток, където символно-идеопластичната система е била винаги значително развита.

В началния период на своето заселване на Балканския полуостров славянските племена влизат в пряк досег с по-всекидневните и провинциални форми на византийската култура и изкуство, тъй като в качеството си на нашественици отначало те самите рушат и опустошават всичко, включително и художествени ценности. Не трябва да отминаваме и факта, че значителна част от славяните в Македония и Дакия са приели християнството от византийците още преди образуването на българската държава. Прабългарите, чиято военна държавна организация влиза в основата на дър-

жавното устройство на новата славянобългарска държава, подсилват тежненията към декоративно и монументално изкуство от източен (ирански) тип, с което те са били запознати още в своята прародина⁴.

През цялата епоха на Първото българско царство влиянието на Близкия Изток, Иран, Месопотамия, Сирия, Палестина и Мала Азия, чието изкуство е било по-близко до разбиранията и до самата художествена практика на прабългари и славяни, е особено явно. Техниката на градежа и самите постройки на новообразуваната двуетнична българска държава са наистина внушителни⁵, както и първите образци на монументалната скулптура: Мадарският конник, статуята на лъв от Плиска и др. Различни от съвременните им византийски паметници са и първите писмени паметници на ханската канцелария – каменните български надписи, писани с гръцки букви на гръцки или на прабългарски език⁶. Изкуството на ранната българска държава се различава от съвременното ѝ изкуство на Цариград, където основен строителен материал е тухлата и където императорите иконоборци налагат една безфигурна, чисто декоративна стенна украса⁷. За съжаление от този ранен период на българското изкуство няма запазени паметници на живописата, нито сигурни данни за тяхното съществуване.

Приемането на християнството от Византия утвърждава за обединените в новата държава славяни и прабългари придобивките от досега с византийската култура на Балканите (а и преди това – в техните първи поселения) и приобщава веднъж завинаги българската средновековна култура към източнокристиянската културна общност, която в областта на изкуствата по-късно ще бъде белязана от т. нар. „византийски стил“. За да избегнем ненужни спорове, налага се веднага да уточним това понятие.

Византийската империя, включила в пределите си почти всички римски провинции на Близкия Изток – Иран, Месопотамия, Сирия, Палестина, Египет, както и голяма част от Южна Италия, черпи с пълни шепи от богатото културно и художествено наследство на всичките тези земи. От една страна, там са големите елинистични центрове, като Антиохия, Александрия и др., а, от друга, това са просъществувалите още дълго местни художествени традиции, наследени от древните народи на Близкия Изток⁸. В тези части на Византийската империя се изгражда и новата християнска иконография, тъй като те са арена на събитията както от библейския, така и от евангелския разказ⁹. Т. нар. „византийски стил“ се оформя едва през втората половина на Х в. като синтез на тази огромна многоетнична култура с новата християнска религия. Този факт е от огромно значение за тогавашното развитие на нашата страна, защото Византия, наследница на най-богатите антични култури и пряко – на почти универсалната по обхват Римска империя, е носител на най-високата култура в ранното европейско Средновековие. Именно тук продължават да се изучават произведенията на античните поети и философи¹⁰, а изкуството на елинистичната епоха е непосредствен извор, от който византийските майстори ще черпят образци и вдъхновение до самия край на Византийската империя. Всичко това обуславя и един дълбоко хуманистичен елемент – пиетет към човешката личност, към нейните чувства и качества, който винаги е налице (наистина в различна степен през отделните периоди) във византийската култура и изкуство и който оставя своя силен отпечатък върху културата и изкуството на българската държава.

Трябва да отбележим, че докато предхристиянският период на българската държава съвпада повече или по-малко с иконоборската епоха в развоя на византийското изкуство, официалното покръстване на българите се извършва около 20 години след окончателната победа на иконопочитателите. Иконоборството, ограничило привилегиите и поземлените владения на манастирите, от една страна, внася във византийското изкуство черти със светски характер, а, от друга, обогатява орнаментиката с нови заемки от Изтока¹¹. За съжаление при развите се ожесточени борби между иконоборци и иконопочитатели са били напълно унищожени редица паметници от изкуството на предиконоборската, а впоследствие – и на иконоборската епоха. Същевременно обаче в споровете около иконоборството се избистря християнската догматика и в края на IX в. византийското изкуство започва да се опира върху определени правила – канони за тематиката и разпределението на стенописната украса по стените на църковните сгради и идейно-естетически възгледи, които отговарят на идеалите на новоутвърдената централна власт и на претенциите на Византия за универсална свещена империя, за втори Рим.

Възстановяването на иконопочитанието във Византия, придружено от победа над арабите, върви едновременно с утвърждаването на императорската власт и на специфичните за тази част на Европа феодални отношения. Този факт, както и предхождащите го събития обуславят една неравномерност и разнородност в изкуството от вто-

рата половина на IX в., когато наред с връщането към образци от късноелинистичната епоха се появяват и паметници на византийското изкуство с определено „антикласичен“ характер: мозайките в купола на църквата „Св. София“ в Солун, отделни мозайчни пана в цариградската „Св. София“, стенописите в кападокийските пещерни църкви, някои ръкописи и др.¹², в които прозират по-силни източни влияния. Едва в течение на X в. изкуството на византийската столица започва да получава по-цялостен облик и свои характерни черти¹³.

Цялата тази обстановка помага както за проявата на разнообразни тенденции, така и за наличието на известен еkleктизъм като един от характерните белези на ранното византийско и още повече – на ранното българско изкуство, за съжителството в един и същи художествен паметник на различни по произход и време на създаване елементи, чието сливане в единен стил ще става и у нас бавно и постепенно¹⁴.

След покръстването на българския народ съвсем естествено се засилват византийските влияния във всички области на обществените и духовния живот и старобългарската култура се насочва към характерния за източнорхристиянските страни „византийски облик“. Това не означава обаче бързо и стопроцентово византинизирание. Прабългарската основа, която има особен характер и стремеж към монументалност, от една страна, и орнаменталност от източен тип – от друга, се усеща във всички области на българското изкуство от тази ранна епоха.

Масивните каменни градежи в Плиска, Преслав, Брегалница, Преспа, Охрид и др. имат богата скулптурна украса. С това те се свързват с градежите от източните провинции на империята – Сирия и Иран, или подобните по съдба на нас източнорхристиянски страни Армения и Грузия. В богатата декоративна скулптура на ранните български постройки мотивите също са съчетание от антични и източни елементи, което им придава т. нар. „предромански“ характер¹⁵. Същевременно във византийските провинции отмират стари общосредиземноморски образци на скулптурата, а в самия Цариград декоративната скулптура изживява известен разцвет в началото на X в., който е засвидетелстван в един-два паметника. Главният от тези паметници – църквата „Св. Богородица“, наречена по-късно „Фенари Иса“, е строена в 908 г. по поръчка на придворния Константин Липс (което значи либиец) и освен връзка с вече възприети в цариградското изкуство от VI в. източни мотиви показва несъмнено влияние от изкуството на сасанидски и абасидски Иран, изразено и в самата обработка на камъка¹⁶.

Източна по вдъхновение и вероятни първоначални образци и мотиви е специфичната за Преслав и създавана в самия град рисувана гледжосана керамика, чиито мотиви намират паралели в украсата на „Фенари Иса“ и в паметниците на Междуречието¹⁷. Фрагментите от монументална живопис в Източна България, както и нищожните количества мозайчни кубчета, останки от мозайчна стенна украса в „Кръглата (Златна) църква“ в Преслав, не са запазени на място, а в развалините на сградите¹⁸ и това не ни позволява да говорим за тематиката и иконографията, а още по-малко за стила и качествата на монументалната живопис в тези области. Съществуват само косвени сведения за стенопис на тема „Страшния съд“, нарисуван от византийския живописец Методий в двореца на княз Борис¹⁹, или за ктиторско (вероятно мозайчно) изображение на български владетел – княз Борис или цар Симеон, в „Кръглата църква“ до река Тича в Преслав²⁰. За икона, закрилница на Преслав, взета като трофей от византийския император Йоан Цимисхий в 971 г. при превземането на българската столица Преслав, се споменава във византийската хроника на Йоан Скилица от XIII в. В една миниатюра (л. 172об.) на този ръкопис е изобразено триумфалното завръщане на Йоан Цимисхий в Цариград след победата му над руси и българи²¹. Пред императора на окичена с драперии колесница е положена трофейната „чудотворна“ икона, която представлява Богородица с детето Исус от типа Умиление. Не е споменато обаче дали самата икона е била изработена от български или от византийски майстори.

При разкопки на проф. Димитър Овчаров в Преслав в яма за отпадъци са открити стенописни фрагменти, които Николай Овчаров датира от X в., но които по наше мнение не са по-ранни от средата на XI в.²²

По липса на конкретен стенописен материал за живописиста в столицата Преслав засега съдим по запазените изображения в сродните изкуства. Едно от тях е рисуваната преславска керамика²³. Трябва обаче винаги да приемаме с известна резерва паралелите с керамични изображения поради диктуваните от самия материал стилови особености. Техниката на гледжосаната керамика предполага известна стилизация на изображенията, графичност на контура и отчетливост на колорита, което само по себе си сближава керамичните изображения с изкуството на Изтока. Освен богатите и

разнообразни орнаментални мотиви преславските керамични плочки са съхранили също така изображения на светци, архангели и фрагменти от сцени. Именно те дават донякъде представа за живописиста на втората ни столица, още повече, че обратната страна на плочките свидетелства, че повечето от тях са били предназначени за стенна облицовка или за украса на вертикални плоскости, вероятно (както в съвременната „Фенари Иса“) за украса на архитрава на олтарната преграда.

Главните находища на рисувани керамични плочки в Преслав са няколко. Най-ранното от тях е гробищната църква в местността Тузлалъка, където освен керамични плочки за подова настилка, вметени в каменни легла, са намерени и пробни плочки с изображения на апостоли и евангелисти. Те са рисувани твърде грубо, плоско и макар и нелишени от експресивност, почти нямат художествени качества. Като имаме предвид подобни изображения в стенната живопис на кападокийските пещерни църкви и някои украсени византийски провинциални ръкописи от този период, бихме отнесли тези първи опити към IX в., каквато дата ни дават и археологическите материали. Слабите художествени качества на живописиста тук обаче не ни позволяват да бъдем сигурни в тази датировка.

Свързани по сюжети и орнаментика са плочките, излезли от работилниците при „Кръглата църква“, двореца (респ. дворцовия манастир) и манастира „Св. Пантелеймон“ в Патлейна до Преслав, функционирали главно около края на IX и през X в. В тези работилници са произвеждани облицовъчни плочки с орнаментални мотиви, много от които имат предшественици в изкуството на Близкия Изток.

Най-късният етап в развитието на преславската рисувана керамика е представен от находките в местността Селище, където преобладава трапезната керамика²⁴.

В Патлейна, „Кръглата църква“ и двореца керамиката има вече собствен облик. Именно в Патлейна са намерени по-цялостни живописни фигури и изображения, сред които най-широко известен е образът на Св. Теодор, смятан от някои специалисти за начало на развитието на българската икона. Фактът, че е подготвен за стенна украса, ни дава по-големи основания да го причислим към стенната живопис на епохата, като а тук отчетем спецификата на материала и наложения от него стил на изпълнение.

При разкопки в една яма при дворцовия манастир на Преслав Т. Тотев разкрива керамични фрагменти, които са части от домашен или килиен темплон (олтар)²⁵. Те представляват редица от изправени в цял ръст двама по двама църковни отци и епископи под подпиряна на тънки вити колонки аркада. Идентифицирани са образите на Йоан Златоуст, Петър Александрийски, Амвросий Медиолански и Панкратий Тавроменийски²⁶. Самата композиция – изправените под аркада отци – напомним раннохристиянските саркофази и намерената в Сирия торевтика от VI–VII в.²⁷, където 12-те апостоли са изобразявани в цял ръст под аркада. За сирийската металопластика напомним и широко отворените очи, леко скъсените фигури и техният плътен, обобщен контур. От дворцовия манастир произхожда и плочка с изображението на апостол Павел на трон, която, както е показал Т. Тотев, се вмести в долните полета от аркадата на иконостаса²⁸. Запазени са вляво последните две букви от надписа (...)ОС. Апостолът държи затворена книга в лявата ръка и благославя трипръстно с дясната. Украсата върху предната страна на подножието на трона свидетелства, че изображението не може да бъде по-късно от X в. Към по-ранен образец отвеждат и сандалите на апостола. На тронове с подобни облегалки седят апостолите в стенописите от притвора на старата църква „Токалѣ клисе“ в Кападокия (началото на X в.)²⁹, където вероятно е изобразен „Страшният съд“. В стенописите от 889 г. на църквата „Св. Стефан“ в Костур виждаме апостолите на тронове с книги в лявата ръка именно в „Страшният съд“³⁰. Споменахме, че според преданието „Страшният съд“, изписан от византийския живописец Методий в княз-Борисовия дворец, е дал последния тласък на българския владетел, за да приеме християнството. Дали рисуваната керамична плочка не е част от реплика на същата сцена? Има предположение, че точно в този манастир, включен в дворцовия комплекс, е завършил дните си първият български християнски владетел³¹.

Основно изразно средство в керамичните изображения от Преслав е плътната кафява линия, която чертае контура и чертите на лицето. За фон на изображенията служи крематорозовият цвят на фината преславска глина, с който е предадена и плътта. По лицата до контура върви розова „сянка“, загатваща най-общо обема на изображението. Колоритът е издържан в топла розовокафеникава гама с добавки на охра, няколко зелени тона, меко сиво-синьо, малиненочервено, виолетово и розово. Начинът, по който са изградени лицата в повечето от плочките, напомним ранни образци от източните провинции на Византийската империя. Източни по тип са и брадите както на св. Теодор, така и на епископите и апостолите от домашния олтар³².

Преди години А. Грабар и Н. Мавродинов, анализирайки подробно стила на преславските керамични изображения и по-специално образа на св. Теодор, посочват и източниците на вдъхновение на майсторите керамици³³. Това са паметниците от споменатите вече източни провинции на империята, където се създава ранната християнска иконография или повлияните от тях най-ранни стенописи в Кападокия, както и стенописите и мозайките от предиконоборския период, запазени по нашите земи, т. е. раннохристиянски и ранновизантийски паметници, в които източните влияния са безсъмнени. Наличие на източни образци за преславската керамика предполага и Ив. Акрабова-Жандова³⁴, която е сред най-задълбочените ѝ изследвачи. Подобен тип керамични плочки, открити в Мала Азия на около 220 км източно от Цариград, се намират днес в художествената галерия „Уолтърс“ в Балтимор (САЩ)³⁵. Източните влияния, понякога достигали до нас през Цариград, са били възприемани твърде лесно от нашите майстори керамици и живописци, тъй като са били близки до техните вкусове и художествени виждания.

Подобни стилови белези са налице и в украсата на някои от най-ранните старобългарски глаголически и кирилски ръкописи, като Асеманиевото и Зографското евангелие, т. нар. Савина книга, отчасти Синайския требник, Мариинското евангелие и др. Особено близка по мотиви и колорит до преславската керамика е украсата на Асеманиевото евангелие – един от сравнително ранните глаголически ръкописи, който се смята за препис от оригинала на Кирило-Методиевия превод на евангелиския избран текст (кратък апракос). Тази близост в орнаментиката и колорита сме отбелязали и другаде, но тук ще обърнем внимание, че в лицата, включени в някои от инициалите на евангелието, макар и рисувани с тънко перо, можем да видим същите белези: широко отворените очи, дълговидните вежди, същата розова сянка до контура, източната по тип обикаляща устата брада и т. н., както и същото вътрешно напрежение в изображенията³⁶. Украсата на тези ръкописи намира паралели в късноантични паметници или ръкописи отново от Мала Азия, Сирия, Палестина и Коптски Египет. Това ни напомня, че славянските просветители Кирил и Методий са били във витинийския Олимп. А във Витиния като малоазийска област, макар и недалеч от византийската столица, източните влияния са чувствителни, особено при създаването в манастирите изкуство³⁷. Там се приютяват и монаси от другите източни провинции на империята, избягали от арабите и донесли със себе си книги и предмети на художествените занаяти от старите елинистични центрове. Както отбелязахме обаче, влиянията на византийското изкуство през този период у нас са по-скоро влияния от предиконоборските образци, към които се връща и самото византийско изкуство в първите години след възстановяване на иконопочитанието.

От края на IX в. във Византия успоредно с развитието на феодалното земевладение и укрепването на централната власт се наблюдава едно обръщане към античните източници за възстановяване на художествени норми и похвати, наричано „Македонски ренесанс“ по името на управляващата тогава династия. Както доказват ред специалисти, това явление има предимно столичен, придворен характер и е дирижирано от самите византийски владетели³⁸. Отбелязахме, че византийската култура никога не скъсва връзките си с античността и че в нея винаги съществуват хуманистични тенденции за разлика от цели периоди в развитието на изкуството в Западна Европа. Това прави употребата на термина „Ренесанс“ твърде условна и ограничена. В случая с Македонския ренесанс обаче връщането (след иконоборския отказ от изобразяване на Бога и светците) има истински характер на обновяване, обогатено от светския и пейзажния репертоар на сцените, украсявали дворци и други сгради през иконоборския период, и от засиленото през този период черпене от източната, преди всичко иранската орнаментика. Съвсем естествено е това изкуство да има сравнително разнороден характер³⁹. Съзнателното, планомерното обръщане на византийската култура към някои класически норми след възстановяването на култа към иконите не означава сякаш и безрезервно подражаване на античното наследство. Както доказват Курт Вайцман и А. Грабар⁴⁰, това обновяване не пренебрегва създадените вече в ранновизантийското изкуство преди иконоборския период нови по дух християнски изображения и форми.

Процесът на обновяване върви по две линии: от една страна, към утвърдените в V–VII в. християнски изображения се добавят класически детайли, като например олицетворения на градове и реки или архитектурни фонове, характерни за античния театър, а, от друга – на самите християнски по дух изображения се придава по-„класически“ вид, като се намалява степента на абстракция, свойствена на предиконоборското византийско изкуство, подсилва се моделировката, обогатяват се колоритът

и пейзажът по елинистичен образец. Най-изтъкнатият съвременен германски византолог Ханс Белтинг, излизайки от украсата на ръкописите, нарича това явление „класицизъм“⁴¹. Той разграничава в него две отделни фази, които се характеризират с различни, понякога противоположни стилови тенденции. Първата, наречена условно от Белтинг „елинистична“, за която всъщност говори Вайцман, се извява най-силно около средата на Х в. и се характеризира с изграждането на изображенията от светлосенки и багри по подобие на елинистичната живопис. Втората фаза, чието название „атическа“ е още по-условно, се проявява в книжната миниатюра от последната четвърт на Х в. с кулминация около хилядната година, като се характеризира със стилизация на монументалните форми и идеализиран израз. Тя подготвя с новата „иконна дистанция от зрителя“ и идеалната духовна атмосфера на вече типичното византийско изкуство на ХІ в. Бихме добавили, че според нас тези явления са се зародили именно в мозайката и стенната живопис, където се намират и по-ранни примери за тях⁴².

Трудно е да се определи точно влиянието на този класицизъм върху изкуството на столицата Преслав, като изключим до известна степен декоративната скулптура. Отбелязахме, че старата източна подложка на старобългарското изкуство е изключително жизнена до самия край на Първото българско царство. При това едно цяло течение във византийската монументална живопис и отчасти в миниатюрата, което беше наречено от Манолис Хатзидакис „антикласично“⁴³, има също по-източен характер и продължава да съществува дори след падането на Византийската империя. За ранния средновековен период това са мозайките от ІХ в. в църквата „Св. София“ и стенописите в абсидата на ротондата „Св. Георги“ в Солун, някои изображения от ІХ и Х в. в цариградската „Св. София“ и др., в най-ранните църкви на Костур (Кастория – дн. Гръцка Македония, ІХ–Х в.) и в кападокийските пещерни църкви, а за ХІ в. – мозайките и стенописите в манастира „Св. Лука“ в Гърция⁴⁴. Едновременно с това обаче борбата за утвърждаване на иконопочитанието, довела до изкристализирането на християнската догматика, налага едно по-точно и строго разпределение на сцени и изображения по стените на храмовете, което в най-общи линии се запазва и до последните паметници на византийското изкуство.

Видяхме, че в близките до монументалната живопис изкуства на Първото българско царство – рисуваната керамика и украсата на ръкописи – имат превес източните похвати в трактовката на изображенията. Така ли е било обаче в самата монументална живопис по нашите земи? Най-ранните по-цялостно запазени стенописни изображения от тази епоха се намират в югозападните области на страната. Почти веднага след приемане на християнството княз Борис нарежда да бъдат построени седем съборни (катедрални) църкви⁴⁵. Знаем, че цар Симеон продължава строежите и по западните земи. По негово време (в 905 г.) с негови и на баща му Борис средства е съграден манастирът на Наум Охридски „Св. Архангели“⁴⁶. Известно е, че при покръстването княз Борис приема името Михаил, т. е. манастирът е посветен на първия сред архангелите – неговия патрон Михаил.

През 1973 г. близо до Струмица са открити изображенията на Петнадесетте Струмишки (Тивериополски) мъченици в раннохристиянска гробница⁴⁷, използвана за мартирий, посветен на тях. Изображенията им в бюст са разположени в три реда. Техните откриватели и непосредствени проучватели ги датират от прехода между ІХ и Х в. поради съразмерните им пропорции и внимателното моделиране на лицата. Те обръщат внимание на близостта им с изображенията на Христос и император Лъв VI в цариградската „Св. София“ и с ръкописи от втората половина на ІХ в. – „Християнската топография“ на Козма Индикоплов (Vat. gr. 699), „Словата на Григорий Богослов“ (Par. gr. 510) от около 880 г.⁴⁸, както и с някои изображения от преславската рисувана керамика. Интересно е да отбележим, че в едно изследване върху миниатюрите в Светославовия сборник от 1073 г.⁴⁹, копие от преведен и украсен в Симеоновия скрипторий старобългарски екземпляр, ние многократно посочваме паралели за миниатюрите на сборника в същите два ръкописа, произлезли от Цариград, както и в мозайките от цариградската „Св. София“. Художествените качества на струмишките стенописи ги отнасят към официалната класицизираща тенденция на епохата, към „елинистичната фаза“ на Македонския ренесанс. Историята на Тивериополските мъченици, загинали през времето на Юлиан Отстъпник, стига до нас чрез житието им, чийто автор е Теофилакт Охридски⁵⁰. Църквата, в която те били погребани след мъченическата им смърт, е разрушена от аварите. Княз Борис І, научавайки, че над гроба им стават чудеса, издигнал в тяхна чест нова църква на Брегалница, където по молба на струмичани пренесли мощите на трима от мъчениците. Останалите били пренесени по-късно в Брегалница по нареждане на цар Симеон.

Гробницата, всъщност криптата, в която са открити стенописите, се е намирала под пода на разрушена раннохристиянска базилика. В края на XI–XII в. на това място е издигнат и нов храм. Явно изображенията са изписани за утеха на местното население през Борисово или Симеоново време и ако се съди по високото им качество, по поръка на българския владетел.

❖ Широко отворени очи и мека постепенна моделировка виждаме и във фрагмента от първия стенописен слой в друга църква при Струмица – „Св. Леонтий“ до с. Водоча, датирана от Петър Милкович-Пепек – X в. Този фрагмент напомня стенописите в пещерната църква „Рождество Христово“ на манастира „Калоритиса“ на остров Наксос от началото на X в.⁵¹

❖ Няколко от църквите в град Костур (Кастория, Гръцка Македония) са издигнати и изписани в тази ранна епоха, когато градът е бил в българските предели. Предполага се, че поне една от тях е сред построените от княз Борис I съборни храмове⁵², споменати от Тесфилакт (вероятно посветената и тук на архангелите Митрополия). От тях най-ранни са стенописите, запазени в базиликата „Св. Стефан“ в североизточния край на града, една от характерните по строеж костурски базилики с квадратен наос и високо издигнат над страничните среден кораб, чийто тип ще влияе на местната архитектура дори в XIV в.⁵³ Стенописите от първия живописен слой в „Св. Стефан“ се намират в западната част на храма, по западните стълбове и свързаните с тях арки, в притвора и в издигнатата над него галерия. Напоследък Николаос Муцопулос откри надпис с дата 889 г. върху стенописния слой⁵⁴. У него намираме и изчерпателно описание на сюжети и образи в трите костурски базилики.

3 Още с влизането (входът днес е от северната страна) се забелязва чудесното лице на стар белообраз светец върху източната страна на северозападния стълб. Белият нимб около главата е ограден от червена черта, след която има втори черен контур, украсен с два реда бисери, прекъснати на места от правоъгълни скъпоценни камъни. Бисерна рамка огражда и цялото изображение. В извивките на страничните арки към притвора в неголеми, обрамчени и тук с перли медальони виждаме изображения на мъченици. Запазените до тях надписи ни дават имената на някои от Четиридесетте Севастийски мъченици, които, както знаем от Похвалното слово на Климент Охридски, Темничкия надпис и Колоната на цар Иван Асен II в Търново, още през Ранното средновековие са били на голяма почит като защитници срещу злото⁵⁵. Сводът на притвора в църквата „Св. Стефан“ е зает от изображение на „Страшния съд“ – апостолите седят на богато украсени тронове с разтворени линирани книги в ръце. Зад тях между тронове са изправени архангелите Михаил, Гавриил, Уриил и Рафаил. В западната част на свода в средата е изобразен Христос на трон. Останалите седящи фигури са 13, което предполага, че от двете страни на Христос са били Богородица и Йоан Кръстител („Дейсис“). Огромното изображение на Ада заема част от страницата на стълбището за галерията. Върху северната част на арката над стълба до вратата са изписани св. Зосим и Мария Египетска. Това са едни от най-ранните им изображения, паралел на които се намира в пещерната църква „Кълъчлар клисе“ (Кападокия) от втората половина на X в.⁵⁶ В средния кораб над арката към притвора е било изобразено „Разпятието на Христос“, а върху южното лице на южния стълб към притвора – Св. Георги на кон. В галерията над притвора в арката на прозорчето към наоса изображенията от първия слой се открояват докъм рамената върху керемиденочервен фон. И тук по западната стена се различават седнали фигури. В южната част на галерията е отделен параклис скит, посветен на св. Ана. Тук, върху вътрешната част на преградната стена, се намира известното изображение на св. Стефан с богато украсена дарохранителница в лявата ръка. До изображението, чиято рамка също е обточена с бисери, се разгъва орнамент от черен пѐвит (pinseau) на бял и на тъмен, керемиденочервен фон. Орнаментална ивица от типа „нагъната лента“ (хармоника) от три цвята разделя на две притвора. Буквите от гръцките надписи до изображенията са изписани с едър, почти квадратен унциал, характерен за IX в. Редуват се Ⓐ с ⚡ АΓΙΟΣ (свети), като кръстчето пред началото на думата е също белег, който изчезва в по-късна епоха.

4 Характерни за тази живопис са твърдите, доста едри гънки на дрехите, придружени от по-светли шрихи, излизащи от общо бяло петно. Лицата са сравнително широки, с изразителни черти, оградени с тъмен плътен контур. Плътта е сивокафеникава, сумарно моделирана с червеникави сенки. Очите са широко отворени под високо вдигнати дебели дъговидни вежди. В колорита на тази първа живопис преобладават керемиденочервеното, черното и бялото, а по-малко – охрата и сивото. Всички тези белези отвеждат към стенописите от най-ранната архаизираща група пещерни църкви в

Кападокия (Мала Азия)⁵⁷, изписани през втората половина на IX или X в. Там намираме както колоритната гама (с добавка на зелено, което тук може да не е запазено), плътния контур, изразителните черти на лицето, широко отворените очи под дълговидни вежди, вълновидния контур на косите и тяхната стилизация, излизащите от широко бяло петно успоредни тънки гънки на дрехите и сумарното моделиране, така и обиспаните с перли нимбове, рамки, книги и предмети, шевове и бордюри на дрехите. Нимбове, оградени с едноредов бисерен низ, които се срещат още в VI–VII в. в египетски стенописи, ще видим и в стенописите от VII в. на „Червената църква“ в Перушица; в IX в. – в мозайките на „Св. София“ в Солун⁵⁸, където трактовката на косите и плътният контур са също близки до костурските стенописи. Двата перлени реда от костурските нимбове с вмъкнати скъпоценни камъни, както и обточените с перли мебели и предмети срещаме отново в ранните кападокийски църкви, най-често върху рамките на сцените. Интересна е и формата, и украсата на тронове от „Страшния съд“ в притвора на църквата „Св. Стефан“, чийто най-близък паралел (може би образец?) намираме в цариградския ръкопис от IX в. със Словата на Григорий Богослов, № 510 от Парижката национална библиотека, споменат по повод на струмишките изображения⁵⁹. Украсата от по две инкрустирани плочки, разделени от два хоризонтални реда бисери по същите тронове, се среща в ръкописи от X в. от Бодлиевата библиотека в Оксфорд⁶⁰. Трябва да си спомним, че в „Кръглата църква“ в Преслав има колонки от олтарна преграда, инкрустирани с керамични плочки, които имитират сребърна мебелировка с инкрустиран емайл и скъпоценни камъни.

Много близки до стенописите от първия слой в църквата „Св. Стефан“ в Костур са фрагментите от първата стенна живопис на другата ранна костурска базилика – „Св. Архангели“ (Митрополията)⁶¹. Фрагменти от тази живопис са запазени в абсидите на протезиса и диаконика и в притвора – върху надлъжния среден свод, подпорните арки до него и люнетите над вратите. В протезисната абсида останките от Христова фигура, както и фрагментите върху съседната северна стена са в много лошо състояние. Доста избледнели са и изображенията в притвора: „Дейсис“ в люнета над вратата към наоса, Христос в бюст над южната врата, а над входната врата – три фигури, които са идентифицирани напоследък като тримата праотци с Лазар в лоното на Аврам⁶². И тримата имат перлени нимбове. В източния тимпан на сводчето е бил Христос на трон, по арките и източната стена личат останки от фигурите на светци монаси, военен светец и др. Тронът на Христос по форма и украса е много близък до тронове от притвора на „Св. Стефан“. Относително най-добре запазено от цялата първоначална живопис на църквата „Св. Архангели“ е изображението на евангелиста Матей в абсидата на диаконика. Тук целият фон зад фигурата е тъмносин, разделен хоризонтално зад раменете с бисерна ивица, която обрамчва фона и отстрани. Бисерният контур на нимба е еднакъв с тези от „Св. Стефан“. Само трактовката на дрехите като че показва по-малко умение: гънките по средата на химатия не са добре разбрани и са оформени отстрани в нещо като епитрахил. И тук очите са широко отворени и веждите дълговидни, но плоското скуесто лице, въпреки че не е далече от изображенията в „Св. Стефан“, има по-груби черти. По-елементарно са предадени и косата, и брадата, като това съвсем не намалява приликата с ранните кападокийски стенописи. Буквите на надписа †O AGIOΣ MAΘTEOΣ , са почти еднакви по начертание с надписите в „Св. Стефан“. Всичко това показва, че в двата паметника е работило едно и също зографско ателие, а разликите се дължат вероятно на това, че са рисували двама или повече майстори. В книгата си за ранните костурски църкви Н. Муцопулос⁶³ приема датировката на изтъкнатия гръцки византолог М. Хатзидакис⁶⁴ – края на IX – началото на X в., – който още преди откриването на надписа на базата на обстоен анализ датира стенописите на „Св. Стефан“ от това време.

В притвора на трета от ранните костурски базилики – „Св. Врачи безсребреници Козма и Дамян“, са запазени също фрагменти от първичния живописен слой⁶⁵. Това са изображения на църковните отци св. Василий Велики (Кесарийски) от запад и св. Никола от изток в арката, която поддържа южната част на надлъжния свод на притвора. Те са разделени от правоъгълник със стилизиран растителен орнамент в бяло, червено и сивосиньо в ключа на арката. В североизточния ъгъл на притвора са изписани образите на св. св. Константин и Елена и ктитора Константин. Отляво до прозорецето на южната стена личат останки и от много избледнялата фигура на ангел. В изображенията на двамата църковни отци, които се показват под фигурите на същите светци от втори живописен слой, се усеща вече влиянието на византийския класицизъм както в художествената мяра и вътрешното напрежение на изображенията, така и в тяхното изпълнение. Всяко от двете лица има собствени пропорции и черти,

които се различават по неуловими на пръв поглед подробности, но дават различна, напълно индивидуална физиономия на двамата църковни отци. Различна е още структурата на черепите им, която обуславя чертите на лицата и тяхното разположение. Под широкото, обрамчено с почти равна ивица бяла коса чело на св. Никола, набраздено от три леки бръчки, веждите са извити високо, като лявата вежда и окото на светеца са по-високо разположени от десните и с това спокойният замислен поглед е добил особена дълбочина. Под изпъкналите скули бузите хлътват изведнъж, а равната линия на устата като че крие загриженост или горчивина. Лицето на св. Василий е друго – слабо, дългнесто, с тесен дълъг нос, удължено и от заострената тъмна брада. Двете бръчки на челото и тези от страни на устата са по-тъмни и вдълбани, очите, помалки, са вперени в зрителя с въпрос, подсилен и от извитата надолу линия на устата. Лявото око и тук е по-високо, но едва забележимо. По-подчертан е и контурът на окото над клепача и с това погледът на светеца е напълно различен от този на св. Никола. Интересно е да отбележим, че двете лица дори са моделирани по различен начин. Лицето на белокосия, замислен за доброто на своето паство св. Никола е изградено от светла, розова и белезникава охра с малко по-тъмнорозови сенки, докато при тъмнокосия Василий изпитото тясно лице има кафеникави сенки. Черният контур, бележещ и чертите на лицата, е лек и не се натрапва. Фелонът на св. Василий е тъмносин, а сенките по омофора – охрови. Формулата, по която са разпределени гънките под дясното му рамо, предвещава разположението на гънките на дрехите от стенописите на „Св. София“ в Охрид, но в костурската църква всичко е по-спокойно и изчистено. И двата образа се открояват на сиво-син фон, чиято мекота допринася за класическото звучене на изображенията. Който познава житията на двамата светци, ще бъде поразен от вярната психологическа характеристика на всяко от тези изображения – загрижения за бедните и онеправданите мирликийски епископ св. Никола⁶⁶, чието име е свързано с безкрайни добрини и легендарни чудеса, и създателя на основния текст на литургията и на „Правилата за монасите“, утвърждаващи неголемите общежителни (т. нар. „Василиевски“) манастири, богослова, епископа на Кесария Кападокийска Василий⁶⁷. Дватама светци се свързват както с борбата си срещу арианството, за чистотата на православия и Никейския символ на вярата, така и с широката си благотворителна дейност, макар че всеки от тях се е проявил по различен начин. Тъй като не е обичайно църковни отци, чието място е в първия регистър на абсидата, да се изписват в притвора, предполагаме, че тук техните изображения имат вотивен (молитвен) характер, че са свързани с конкретен обет или прошение на ктитора. Това става още по-ясно при изображенията на св. св. Константин и Елена върху северната стена, тъй като ктиторът на име Константин е изписан на съседната, източната стена на притвора. Богато украсените лорове, далматики и торакий, формата на короните на византийския император Константин и неговата майка Елена имат паралели в паметници от IX до XI в.⁶⁸ Редица белези сближават тези изображения с образите на двамата църковни отци от южната арка, но изпълнението като че е по-елементарно, а освен това липсва дълбокият вътрешен заряд на двамата епископи. Очите и тук са широко отворени, веждите дълговидни, носовите праги, но малко по-къси, челата – ниски и захлупени от косите, контурът – по-плътен и твърд. Ктиторът Константин, рисуван по същия начин, прилича на св. Константин. Гънките на дрехите му обаче напомнят тези по фелона на св. Василий. Предполагаме, че и тук са работили живописци от едно и също ателие, но по-елементарната живопис в североизточния ъгъл ни подсказва, че вероятно е правена от помощник на майстора. Като отчитаме одухотвореността на образите на църковните отци, израза на дълбоко напрежение и художествената мяра в тяхното изображение, смятаме, че трябва да бъдат отнесени към началото на XI в. Буквите на надписите тук са вече с правоъгълна форма, леко издължени, което също е белег за по-късна дата в сравнение с надписите в двата предишни стенописни комплекса. В двата епископски образа, открити на мекия сивосин фон, има нещо наистина класическо, характерно за втория, „атическия“ етап на класицизма от прехода между X и XI в.⁶⁹ Тези образи подготвят по-късната и по-експресивна живопис от „Св. София“ в Охрид. Като имаме предвид наличието на чудесните, спокойни и още по-фини по изпълнение образи от този тип в притвора на солунската църква „Св. София“, смятаме, че и в тази костурска църква са работили солунски майстори⁷⁰.

Високото, обрамчено с бяла коса чело на св. Никола от първоначалната живопис в църквата „Св. Врачи“ в Костур има близък паралел в образа (вероятно на същия светец) в първия пласт от живописиста на базиликата „Св. Ахил“ на Преспа⁷¹, който е навярно и от същото време, т. е. от царуването на Самуил. Стенописите от този първи



пласт в „Св. Ахил“ са малко и в твърде недобро състояние, за да позволят по-подробен анализ. За отбелязване сред тях са названията на епископските катедри в долния регистър на абсидата. Твърде малко е запазено и от първия слой в църквата „Св. Герман“ в едноименното село на Преспанското езеро от това време⁷². Под по-късна живопис и в други църкви в западните области на тогавашната българска държава съществуват недостъпни засега ранни стенописи.

Най-ранният съхранен паметник на монументалната живопис в днешните граници на страната ни са стенописите от първия живописен слой в софийската църква „Св. Георги“, част от които бяха разкрити преди около двадесет години⁷³. Те са запазени в барабана на грамадния купол на църквата, предимно в неговата североизточна част. Това са фрагменти от осем ангелски фигури, запътени на изток с обвити в кърпи ръце, и четири образа на пророци под тях, между прозорците на куполния барабан. При първата по-подробна публикация върху църквата от Б. Филев през 1933 г. огромните фигури на пророците, разположени по двама между прозорците, са били значително по-добре запазени. Благодарение на старите фотографии познаваме наистина величественото изображение на пророк Йона, от което сега се различава само силуетът източно от северния прозорец. От останалите образи северно от източния прозорец може да бъде идентифициран Йоан Кръстител както по традиционното си облекло – с голо рамо и кожена наметка, така и по надписа до образа и текста върху свитъка в ръката му: ΙΔΕ Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ..., т. е. „Ето агнецът божий, който поема греховете на света“ (Йоан, I; 29)⁷⁴. Самото изображение обаче е много избледняло. През 1971 г. при проведена от НИПК реставрация е открито единственото лице от свитата на ангелите⁷⁵, работено в същия монументален стил и вероятно от същата ръка, както образът на пророк Йона. И двете масивни и стабилно изградени фигури имат не само обем и маса, но и солидно физическо присъствие. Формите на едрите плътни тела обуславят ритъма на гънките по свободните антични дрехи. Плътта е изградена чрез умела моделировка, по-скулптурна при пророк Йона и по-мека и плавна – при красивия юноша. И в двете изображения има нещо от характерната за византийската живопис от „елинистичния класицизъм“⁷⁶ телесност и чувственост, която се дължи на осъзнатото връщане към елинистични образци. Същевременно обаче тук е налице и присъщото на по-късния етап одухотворяване на образите. Едрата фигура на пророка е не само стабилна и мощна: освен живия жест на ръката, солидния череп и изваяните почти скулптурно черти на лицето в целия израз и особено в погледа личи силата на божествено вдъхновение, страстната вяра в предричаните чудеса, което придава на изображението огромна вътрешно овладяна сила на внушение. Същата жизненост излъчва и образът на възмъжаващия прекрасен юноша, който трябва да вдъхне на зрителя дълбокото си и искрено преклонение пред Бога. Най-близък паралел за тези изображения са образите на пророците от Библията на Никита, където Йеремия напомня Йоан Кръстител от софийската църква „Св. Георги“, Йона и Наум – Йона, а младите пророци Авакум и Агей – ангела⁷⁷. Освен в този ръкопис паралели за ангела намираме и в Псалтира на Василий II, където приликата на младия Давид с изображението от „Св. Георги“ е очебийно⁷⁸. И двата ръкописа са създадени във византийската столица на прехода между X и XI в. Споменатият по-горе „сенсуалистичен“ момент в изкуството, последвало възстановяването на иконопочитанието, така добре разгледан от В. Лазарев⁷⁹, е дал известни основания на М. Цончева за твърде ранна датировка на стенописите⁸⁰, още повече, че в IX–X в. Сердика е в границите на България. Подобна датировка биха подкрепили и светлите тонове на дрехите в меки, хармонични съчетания – светлосивите, светлорозовите и бледожълтите тунски на ангелите. Но особенният ритъм в предаването на материята при дрехите, където се редуват снопове от прави линии с цели водопади от свободно и красиво наслагващи се гънки, известна категоричност на контура и стилизацията на косите на ангела и особено вътрешното напрежение на изображенията предполагат по-късна дата на стенописите. Всъщност подобен тип гънки по дрехите на ангела и близки колоритни съчетания намираме в напоящите елинистичните образци миниатюри на известния ни вече ръкопис със Словата на Григорий Богослов от Парижката национална библиотека. Вече по-сухи и графични, подобни гънки ще видим и у един от майсторите миниатюристи, работили „Менология на Василий II“ към края на X в.⁸¹ В края на IX в. гънките са още пластични и придават характерната за плата мекота, а и самата им моделировка, както моделировката на лицата и целият колоритен строй носят спомена от класическите образци. Нашата по-късна дата при стенописите в „Св. Георги“ не навлиза много в XI в. както поради изтъкнатите вече белези, така и поради характерния, почти квадратен унциал на надписите към стенописите. Н. Мавроди-

нов още в 1944 г. датира тези стенописи от прехода между двата века⁸². Кърпите с кенари и дребен орнамент, в които са увити ръцете на ангелите, тъмновиненият с кафеникав оттенък цвят на някои мантии говорят и за влияния или от местното художествено наследство, или отново от стари източни образци. Едновременно с това началният етап на втвърдяване на гънките, плътният и сигурен контур, изграждането на фигурите и тяхната монументалност напомнят за паметници на мозайката. Тъй като връщането към късноелинистичните и ранновизантийските образци през този период във Византия е ръководено и провеждано непосредствено от цариградските придворни ателиета, логично е да допуснем наличието на цариградски влияния (преки или опосредствани) в първоначалната живопис на църквата. Изображенията в църквата „Св. София“ в Охрид, чиито гневни погледи, йератична строгост и подчертана стилизация на дрехите бележат следващия етап в развитието на стенната живопис, се датират от последните проучвания на специалистите някъде между 1037 г. и средата на XI в.⁸³ Т. е. стенописите в църквата „Св. Георги“ и малко по-късните, според нас – в притвора на „Св. Врачи“ в Костур, където патосът е по-приглушен, са създадени след падането на Преслав, през царуването на Роман и Самуил. Като отчитаме честите войни с Византия, бихме стеснили периода на тяхното създаване между 986 и 1001 г., когато вече югозападните области са арена на постоянни военни действия. Тогава биха могли да бъдат изписани само отделни вотивни изображения, както в притвора на „Св. Врачи“ в Костур.

ИЗВОДИ

Ако се помъчим да обхванем с поглед живописата от Първото българско царство, ще набележим следното.

А. Две различни тенденции в живописата

А.1. Официална, класицизираща, свързана вероятно с поръчка от високопоставени ктитори и косвено – с цариградските художествени традиции: Струмица, църквата „Св. Петнадасет Струмишки (Тивериополски) мъченици“; образаца на Светославовия сборник от 1073 г. и други ръкописи, излезли от Симеоновия придворен скрипториум, като образаца на Остромировото евангелие, на Учителното евангелие на Константин Преславски, на Словата на Иполит и др.; стенописите в „Св. Георги“ в София, „Св. Ахил“ в Преспанското езеро и „Св. Врачи“ в Костур.

А.2. „Антикласична“, плоскостна, декоративна живопис с плътни контури, обобщени форми, със сумарна или без никаква моделировка: „Св. Стефан“ и „Св. Архангели“ в Костур, керамични изображения на апостоли от Тузлаляка в Преслав, както и рисуваната от писачите украса на някои ръкописи, като Синайския псалтир, Савина книга, Енинския апостол и др. (В изображенията върху плочките от преславската керамика като че се преплитат и двете тенденции, тъй като по-голямата декоративност и плоскостност са обусловени от материала. Тук трябва да отбележим отново приликата с изображенията в Асеманиевото евангелие.)

Б. Декоративна система

Б.1. Поради фрагментарното състояние на оскъдния брой стенописи твърде малко може да се говори за декоративната система на паметниците от тази епоха по българските земи. Единствено стенописите на „Св. Георги“ в София свидетелстват за разпадането на старото предиконоборско разпределение, когато куполите са били заети от „Възнесението на Христос“⁸⁴. В софийската църква е засвидетелстван един междинен момент, в който ангелите под медальона с бюста на Христос Вседържител, заместил неотдавна сиянието с възнасящия се Христос, са обърнати на изток, с увити в драперия като знак на почит ръце. По-късно, например в стенописите от 1259 г. в Боянската църква или от XIV в. в Земен, самите ангели носят медальона с изображението на Вседържителя⁸⁵. В две от костурските църкви намираме „Страшния съд“ в притвора.

Б.2. Разпределението на изображенията в „Св. Георги“ в София е свидетелство и за доброто познаване от страна на майсторите на символиката на самата църковна сграда, която, според ранните християнски автори, трябва да бъде образ на вселената. Така в купола, представящ небето, се изобразява Христос. Под него са разположени предсказалите идването на Спасителя пророци като посредници между Бога и хората. Според ред писмени данни веднага след победата на иконоборството декоративната система на цариградските църкви още не е включвала Големите църковни празници⁸⁶, а – по образци от предиконоборската епоха, освен Христос, Богородица и небесните сили (ангелите) – само изображенията на светци и мъченици. Може би и най-

ранната стенопис в „Св. Георги“ е отразявала тази практика, тъй като няма данни за наличието на евангелски сцени в първия живописен слой.

В. Иконография

В.1. Иконографията на Христос, Богородица, отделните светци – св. Никола, св. св. Петър и Павел, св. Василий Велики, св. Теодор, св. Йоан Кръстител, св. Йоан Златоуст, пророк Йона и др.

В.2. Иконографските схеми на някои сцени – „Разпятие“, „Благовещение“, „Слизане в ада“, „Страшният съд“, „Зосим храни Мария Египетска“ – са вече установени.

В.3. В запазените стенописи от епохата природният и архитектурният пейзаж не са застъпени. Запазени са само изображенията на мебели – тронове на Христос, Богородица и апостолите от „Страшният съд“ в костурските църкви, които отвеждат към раннохристиянски образци.

В.4. Орнаменталните мотиви в преславската керамика са под пряко или опосредствано източно влияние, но някои от тях са налице и в мозайките на солунската ротонда „Св. Георги“ – нач. на V в. (ще ги намерим и в орнаментите на Светославовия сборник)⁸⁷. Орнаменталните мотиви от костурските църкви се срещат и в други византийски паметници от епохата.

Г. Връзки и влияния

Г.1. Преки влияния от местното художествено наследство в колорита, някои орнаментални мотиви и др.: „Червената църква“ при Перушица, базиликата при гара Хан Крум и т. н.

Г.2. Наличието на източни черти в иконографията и стила, а доколкото можем да установим – и в орнаментиката, дошли в изкуството ни по три пътя:

а) от местното художествено наследство;

б) чрез ранните връзки на прабългари и славяни предимно с иранската култура;

в) чрез съвременното византийско изкуство, в което източните елементи, силно изразени още в предиконоборската епоха, се увеличават (особено в орнаментиката) през иконоборския период и след него. Те остават постоянен спътник на антикласичната линия на средновековната живопис, особено в по-провинциалните и периферните паметници, като например църквите „Св. Стефан“ и „Св. Архангели“ в Костур и някои изображения от преславската керамика.

Г.3. Византийски цариградски влияния в официалната тенденция: „Св. Петнадесет Струмишки (Тивериополски) мъченици“, „Св. Георги“ в София, „Св. Врачи безсребреници Козма и Дамян“ в Костур, „Св. Ахил“ на Преспанското езеро.

Д. Гръцките надписи към всички запазени стенописи от този период, включително и керамичните изображения от Преслав, за които има несъмнени свидетелства, че са работени от българи, означават, че образите на Христос, Богородица, ангели и светци са били смятани за „свещени“. Затова е бил запазен и езикът на копираните образци като аргумент за тяхната автентичност. Доказателство за това е фактът, че в Преслав са намерени плочки от същия материал и със същия стил с български текстове, изпълнени с великолепно литургично уставно писмо⁸⁸, както и с двуезичен гръцки и български текст, излезли от същите работилници за рисувана керамика, където са произвеждани и фигурните изображения. Единствено в украсените старобългарски ръкописи от епохата надписите са на български език.

Що се отнася до народността на майсторите, рисували най-ранните стенописи у нас, първото сведение за живописеца Методий, изписал „Страшният съд“ за княз Борис, както и първите керамични находки в Преслав показват, че отначало заедно с християнската просвета и религия от Византия и нейните източни провинции идват и майстори на живописа и на художествените занаяти. Доста скоро обаче техните местни ученици започват самостоятелна работа. Сред тези ученици е имало вероятно занаятчии със завършена подготовка, което се отразява и на характера на тяхната нова, християнска продукция.

При паметниците от западните области на българската държава се усеща влиянието на големия византийски център с многобройно славянобългарско население – Солун. Още от късноантичната епоха Солун е същински музей, особено на средновековната архитектура, мозайка и живопис. И до днес там са запазени едни от най-ранните, създадени почти веднага след възстановяване на иконопочитанието преди края на IX в. мозайки в купола и абсидната част на църквата „Св. София“. Вече говорихме, че в тях е безсъмнено източното влияние – те са силно графични, с характерни пропорции, ъгловати движения на фигурите, особен източен тип на лицата и стилизация на дрехите, косите и растителността от пейзажния фон. Отбелязахме и перлените контури на нимба около главата на Богородица, когато говорихме за костурските

църкви. Ако сравним обаче тези мозайки с някои паметници от предиконоборската епоха, ще си дадем сметка, че и тук е налице черпене от ранновизантийската традиция, но от друга нейна тенденция, чиито образци трябва да се търсят по-определено на Изток. Най-голяма е вероятността майсторите от югозападната част на Балканския полуостров, ползвали като образци именно солунските паметници и (някои от тях) получили своята подготовка в Солун, да са били канени при изписването на паметници и в близките селища. Не бива да се отмине обаче и поразителната прилика на стенописите от двете костурски църкви с паметниците от източните провинции на империята, особено с ранните кападокийски пещерни църкви, чието изкуство по-късно се разпростира по Егейските острови чак до Южна Италия. По-ясна и безспорна е връзката на изображенията от първия слой на „Св. Врачи“ в Костур със солунските паметници. Влиянието на Солун в тази част на Балканския полуостров като важен промишлен и търговски център и като форпост на търговията не само с Италия, но и с цялото Средиземноморие е огромно. На прочутия тогава Солунски панаир на 26 октомври, по случай празника на патрона на града св. Димитър, всяка година са участвали и български търговци – „мизийски племена, населяващи пространството до самия Истър (Дунав) и пределите на Скития“⁸⁹, които са получавали срещу своите стоки мед, вино, ленени тъкани и други различни товари от Изтока и Запада. Тогава са били разменяни и предмети на художествените занаяти, един от начините и до днес за взаимообмен на художествени ценности.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ГЛАВА ПЪРВА

- ¹ Венедиков, Ив., Т. Герасимов. Тракийското изкуство. С., 1973, 128–129; Маразов, Ив. Сюжети от гръцката митология в торевтиката на древните траки. – В: Тракийски легенди. С., 1981, 151–167.
- ² Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство. С., 1959, 15–33, и цит. лит., 296–297; История на българското изобразително изкуство. Т. 1. С., 1976, 18–62, и цит. лит.; Венедиков, Ив., Т. Герасимов. Цит. съч.
- ³ Миятев, Кр. Декоративната живопис на софийския некропол. С., 1925; Антонова, В. Две раннохристиянски църкви във вътрешното укрепление на аула на хан Омуртаг при гара Хан Крум. – Археология, 1968, № 4, 62–64, обр. 10–14; Овчаров, Д., М. Ваклинова. Ранновизантийски паметници в България. IV–VII век. С., 1978; Fol, A., M. Chichikova et al. The Thracian Tomb near the Village of Sveshtari. Sofia, 1987.
- ⁴ Мавродинов, Н. Цит. съч., 5–14; Мавродинова, В. Културата и изкуството по времето на Първата българска държава. – В: История на българското изобразително изкуство. Т. 1. С., 1976, с. 63 сл.; Ваклинов, Ст. Формиране на старобългарската култура. С., 1977, 25–43.
- ⁵ Мавродинов, Н. Цит. съч., 40–41, 62–64, 68–74; Мавродинова, В. Цит. съч., 66–67, 84–86; Ваклинов, Ст. Цит. съч., 92–96, 208–214.
- ⁶ Бешевлиев, В. Първобългарски надписи. С., 1979.
- ⁷ Van Millingen, A. Byzantine Churches in Constantinople. London, 1912; Мавродинов, Н. Византийската архитектура. С., 1955, 120–132; Мавродинова, В. Цит. съч., 66–84, 86–97; Комеч, А. Древнерусское зодчество конца X – нач. XII вв. М., 1987, 32–76; Brehier, L. La sculpture et les arts mineurs byzantins. Paris, 1936 (repr. London, 1973); Grabar, A.: 1. Sculptures byzantines de Constantinople, IV^e–X^e siècles. Paris, 1963; 2. L'Iconoclasme byzantin. Paris, 1957 (2^e éd. 1984), passim; Chatzidakis, M., A. Grabar. Paris, 1965, 3–6; Лазарев, В. История византийской живописи. М., 1986, 53–60; Lafontaine-Dosogne, J. Histoire de l'Art byzantin et Chrétien d'Orient. Louvain-la-Neuve, 1987, 94–104; Mango, C. Byzantine Architecture. New York, 1976, и др.
- ⁸ Diehl, Ch. Manuel d'Art Byzantin. 2^e éd. Paris, 1925, 1–153; Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., 9–10; Kitzinger, E. Byzantine Art in the Making. Cambridge, Mass. 1977, passim; Лазарев, В. Цит. съч., 9–14, и много други.
- ⁹ Millet, G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Paris, 1916 (repr. 1960); De Jerphanion, G. Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne. – In: La voix des monuments. Paris-Bruxelles, 1930, 201–244; Grabar, A. Les voies de la création en iconographie chrétienne. Paris, 1979; Diehl, Ch. Op. cit., 320–324, и др.
- ¹⁰ Lemerle, P. Le premier humanisme byzantin. Paris, 1971, 267–307; Guillou, A. La civilisation byzantine. Paris, 1974, 318–332; Култура Византии – вторая половина VII–XII вв. М., 1989.
- ¹¹ История Византии. Т. 2. М., 1967, 91–102; Ангелов, Д. История на Византия. Т. 1. С., 1959, 319–322.
- ¹² Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., 22–24, pl. 14; De Jerphanion, G. Les églises rupestres de Cappadoce. T. 1–5. Paris, 1925–1942; Restle, M. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. T. 1–3. Recklinghausen, 1967; Thierry, N. et M.: 1. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région de Hasan Dagi. Paris, 1964; 2. Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X^e et XI^e siècles. London (Variorum), 1977; Лазарев, В. Цит. съч., 58–60, табл. 72–73, 82–89, 129–132, 185.
- ¹³ Chatzidakis, M., A. Grabar. Op. cit., p. 23; Грабар, А. Религиозното изкуство във Византийската империя в епохата на Македонската династия. – В: Избрани съчинения. Т. 1. С., 1982, 90–111.
- ¹⁴ Мавродинова, В. Цит. съч., 95, 141–142; Ваклинов, Ст. Цит. съч., 167–168.
- ¹⁵ Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство, 203–221; Мавродинова, В. Цит. съч., 84–100; Ваклинов, Ст. Цит. съч., 208–214; Vakkilov, St. Certains problèmes de l'archéologie et de l'Art du Moyen Age en Bulgarie. – In: Actes du Deuxième Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen. T. 1. Athènes (1970), 1972, p. 33.

ГЛАВА ВТОРА

СТЕННАТА ЖИВОПИС ПО ВРЕМЕ НА ВИЗАНТИЙСКАТА ВЛАСТ (1018 – 1185)

Завземането на страната от византийците ускорява процеса на феодализация в земите от българите земи, като с това двойно утежнява положението на народа. Към феодалните данъци и повинности се прибавят и такива за византийския императорски двор и администрация. Това засилва недоволството на населението, изразило се още в X в. в еретически монофизитски движения, като богомилството, павликянството и др., които сега получават народностна окраска. Българското население вдига редица въстания срещу византийската власт, което още повече усложнява неговото положение¹.

От втората половина на XI в. Византия, загубила редица земи в Мала Азия, Армения и Южна Италия, струпва допълнителни данъци и повинности върху българските области, станали основен източник за снабдяване с храни и войска. Същевременно в Северна България нахлуват печенези, узи и кумани. От края на XI в. през Балканите започват да преминават и армиите на кръстоносците, които под предлог освобождаване на Ерусалим от мохамеданите грабят и тероризират всичко по пътя си. Паралелно с това в българските земи се засилва и процесът на приобщаване към византийската култура и изкуство, съзнателно провеждано от Византия. Това е влиянието на вече добилото свой характерен облик византийско изкуство, класическо за епохата, асимилирало в едно източните и елинистичните особености и похвати. Неговият специфичен стил от края на XI в. получава названието Комниновски² по името на най-изявената през периода династия (1081–1185), успяла, засилвайки централната власт, да стабилизира за известен период положението на империята.

Какви са характерните белези на Комниновския стил. Представителен за епохата жанр, от който са запазени и повече образци, е миниатюрата³. Тя най-добре илюстрира еволюцията на византийското изкуство към онзи характерен синтез между класическите стойки, колоритната хармония и художествените принципи и дълбоката му спиритуалистична същност, който отличава този период, а и духовния облик на Византия изобщо. Изображенията се изтеглят на височина, те имат добре хармонизирани, изискани жестове и стойки и са изкусно моделирани. Покрити са с линии от фина златна мрежа, така че фигурите, безплътни и леки, заприличват на най-изящни произведения на златарството. Колоритът е издържан предимно в меки, прозирни бледосини, бледозелени и бледорозови тонове, оживени с ярки червени акценти. Фоновете са най-често неутрални – златни или тъмносини, пейзажът, ако въобще има такъв, е условно и пестеливо набелязан. Това е едно изключително размерено, изискано изкуство, най-добрите образци на което са изпълнени с такава сръчност и финес, че изглеждат невероятно да ги е създала човешка ръка. Един от главните скриптории, от който излизат множество от изящните ръкописи на XI в., се е намирал в Студийския манастир в Цариград – главна опора на иконопочитателите през иконоборския период.

Досега не са намерени български ръкописи от този стил, работени през XI или XII в. Запазените ръкописни паметници от това време показват съхраняването, навярно напълно съзнателно, на традициите от времето на Първото българско царство⁴. Византийските ръкописи от комниновския период служат за образци на нашите миниатюристи едва през XIV в., по времето на цар Иван-Александър. Затова пък немалък брой стенописни ансамбли от XI–XII в. са запазени по населените с българи земи, особено в Западна България и Македония, останали встрани от набезите на печенези или кръстоносци.

Докато в раннохристиянското и ранното византийско изкуство култовата сграда има базиликален план, т. е. на издължен правоъгълник, разделен от два реда колони на три надлъжни кораба, господстващата архитектурна форма в средновизантийския период е куполната църква с план на вписан кръст – т. нар. кръстокуполна църква⁵. Куполът се издига на четири централни стълба, от които чрез пандантиви или тром-

пи се преминава към кръглата форма на неговия барабан. В покритието вписаният кръст е оформен от сводовете на централния кораб и средната олтарна част в посока изток-запад и от напречния свод, заместник на трансепта от раннохристиянската базилика, в посока север-юг. Четирите правоъгълни помещения, които се образуват в ъглите на сградата, т. нар. междурамия, са покрити или със слепи куполи, или често с полуцилиндрични надлъжни сводове. Във височина вътрешното изобразително пространство на храма, т. е. пространството, което подлежи на изписване, се дели на няколко регистъра (пояса), които най-често съвпадат с хоризонталните архитектурни членения – склоновете на сводовете, петите и ключовете на арките, правите стени и стълбове – в зависимост от височината на сградата. Основен модул при стенописните изображения е човешката фигура и най-често долният ред от прави светци е със или близо до човешки ръст, което създава у зрителя впечатлението за тяхното почти реално присъствие в храма, за тяхното отношение към самия зрител.

Вътрешното разпределение на сюжети и образи по стените на източнохристиянския храм, т. е. неговата най-обща декоративна система, е набелязана на II Nikeйски (всъщност VII) вселенски църковен събор през 787 г. Това разпределение започва да се прилага отчасти след окончателното тържество на иконопочитанието⁶, а като завършена система ще го намерим в стенните мозайки на представителните византийски храмове от XI–XII в.⁷ Основните, възловите моменти в християнската догматика са учението за Въплъщението на Бога-Слово (Логоса) в човешки образ, т. е. за раждането на Божия син от Дева Мария; за Изкуплението на греховете на цялото човечество от Христос чрез неговите страдания, които кулминират в Разпятието; Христовото Възкресение, което предполага бъдещото възкресение на мъртвите и Възмездието за земните човешки дела на предстоящия Страшен съд. Стенописните композиции, които илюстрират тези основни моменти, заемат най-изтъкнатите места върху църковните стени, а около тях се групират останалите изображения. По-точното разпределение на тези композиции и изображения обаче, изтъкването на една или друга сцена, подборът и разполагането на светителските образи, макар и в рамките на църковния канон, ни позволяват да вникнем повече или по-малко в конкретната насоченост на дадена стенописна украса, обусловена от епохата, а и от желанията на тези, които са я поръчали. Ранните християнски църковни писатели твърдят, че църковната сграда – „Небе на земята“ – изобразява Разпятието и Възкресението, че тя синтезирано отразява пътя за спасението на вярващите⁸. Най-известните учени византолози, като Г. Мийе, Ш. Дил, О. Демус, А. Грабар и др.⁹, уточняват това определение в смисъл, че църковната сграда е по-скоро мястото, където отново се извършва цялата евангелска драма, където вярващият зрител става съпричастен на земния живот и на чудесата на Христос, докато литургичният обред символично възпроизвежда Христовата жертва за спасение на човечеството. Казахме, че Христос Вседържител се намира вече в купола, ограден от медальон, поддържан от ангели. Под него в куполния барабан са изобразени пророците, предсказали Христовата спасителна мисия. Ъгловите подкуполни пандантиви са заети от четиримата евангелисти, запечатили историята на Христовия живот за поколенията.

В абсидата е изобразена Богородица – оръдието на Въплъщението на Бога-Слово (Христос) в човешки образ. Под нея се разгъва „Причастието на апостолите“ – „историческото“ предсказание за Христовата жертва, което ляга в основата на литургичното тайнство. Авторите на литургии и тълкувателите на това тайнство и на евангелския разказ – великите църковни отци Василий Велики, Йоан Златоуст, Григорий Богослов и Атанасий Александрийски (понякога към тях се добавят Кирил Александрийски, Никола Мирликийски, Григорий Ниски и др.) – заемат долния регистър в абсидата. Някъде през XI–XII в. в повечето паметници те се обръщат към изток, за да се поклонят на изображения под абсидното прозорче Христос-агнец, т. е. да участват в т. нар. „Мелизмдс“ – „Поклонение на жертвата“.

Началният момент на Въплъщението – „Благовещението“, обикновено фланкира абсидната конха, като с него се открива евангелският цикъл, т. е. цикълът на дванайсетте Големи църковни празници¹⁰. Следващите празници са: „Рождество Христово“ – обширна сцена с много свидетели. След нея е „Сретението“, т. е. донасянето на младенеца Христос в староеврейския храм, която олицетворява връзката между Стария и Новия Завет. Следват „Кръщението“, „Преображението“, „Възкресението на Лазар“, „Влизането в Ерусалим“ и „Разпятието“. В ранната епоха „Възнесението на Христос“ и „Петдесетницата“ са заемали вторични куполи или сводове в притвора, докато постепенно намират окончателните си места: „Възнесението“ – в източния свод, а „Петдесетницата“ – в западния. „Слизането в ада“, т. е. „Възкресението“, заема често се-

верната стена. Мястото на дванайсетия празник – „Успение Богородично“, при което Христос се явява за душата на майка си в пълната си слава, заобиколен от небесното войнство, е обикновено над западната врата. В първия регистър, а понякога и над него, в медальони и в допоясни фигури са изписани най-почитаните светци в реда, в който са чествани през годината. Те са едновременно пример и застъпници за вярващите.

В паметниците на византийската мозайка и стенна живопис от тази епоха ясно се различават двете различни течения, които са налице още в IX в. Едното, чийто представител са мозайките в църквата на манастира „Св. преподобни Лука“ във Фокида – Гърция, създадени вероятно в първата половина на XI в.¹¹, продължава в известен смисъл традициите на мозайките от „Св. София“ в Солун. Фигурите са с груби черти и скъсени пропорции, обобщено и графично третираны, но с подчертана експресия на лицата. Повечето специалисти смятат, че майсторите на мозайките на църквата „Св. София“ в Киев са представители на същото течение¹². Мозайките в притвора на църквата „Успение Богородично“ в Никея (1025-1028, днес разрушени), а около средата на века – тези в Неа Мони на остров Хиос¹³, свидетелстват за наличието по същото време на друг, междинен стил във византийската мозайка, при който „асимилирането на класическата и спиритуалистичната тенденции е получило по-сполучлив израз“¹⁴ и който се свързва с византийската столица, както и мозайките от 1091 г. в главната църква на манастира „Ватопед“ в Света гора¹⁵.

Вярност към класическата традиция показват мозайките на църквата на манастира „Дафни“ до Атина¹⁶, чийто стил тепърва ще влияе върху класицизиращото направление във византийската живопис. Високите стройни и гъвкави фигури с антични стойки, овалите и меките преливи в моделировката на лицата, хармонично ритмуваните гънки на дрехите не изключват духовното съдържание на изображенията, нито дори подчертаната експресия в лицето на Вседържителя от полусферата на централния купол.

В земите, влизали в обхвата на Първото българско царство, съществуват и до днес няколко ценни паметника на стенната живопис от периода на византийската власт. Най-ранни и най-силно свързани със солунската традиция са стенописите на катедралната църква „Св. София“ в Охрид, строена в Борисово или Самуилово време. Както показва изображението на цариградския патриарх Евстати, починал в 1025 г., тези стенописи датират от времето на византийския архиепископ Лъв (1037–1056), т. е. от втората четвърт на XI в.¹⁷

Близки до тях по стил, но по-спокойни по изпълнение и с по-мека моделировка са стенописите от втория слой на църквата „Св. Леонтий“ във Водоча, Струмишко¹⁸, от които са запазени значителен брой изображения. Някои автори намират, че стенописите в охридската „Св. София“ са повлияни от цариградското изкуство, по-точно – че са творба на солунско ателие, работило под преки цариградски влияния¹⁹. Основание за това им дават фреските в солунските църкви „Богородица на медникарите“ („Панагия тон Халкеон“ – 1028) и „Св. София“, чийто фрески в притвора са твърде близки до охридските и показват едно по-изчистено и класицизиращо, но все пак сродно и по-ранно от охридското изкуство²⁰. Наистина вътрешното напрежение на лица и фигури от сцените в охридската катедрала, йератичната неподвижност на фигурите от първия регистър, подсилена от вертикалните гънки на дрехите и съчетана със суровата динамика в израза на лицата, на широко отворените очи с гневно искрящ, понякога фанатично вперен поглед, са единствени в съкровищницата на средновековната живопис. В моделировката и колорита на охридските стенописи все още намираме следи от връщането към античните принципи, характерно за прехода IX–X в. – меките сиво-синкави, зеленикави, розови и виолетови тонове, почти скулптурното изграждане на формата и т. н., но плътният контур, макар и сливащ се със сенките, строгата неподвижност на насрещно изобразените светци, схематизацията на гънките, очертаващи дрехите на раздвижените фигури, носят отзвука от новите тенденции на късния „атически“ класицизъм, който, както и засилената екстатичност на израза, са се оформили около края на X и началото на XI в. Известно изсушаване и дематериализиране на формите може да бъде отдадено отчасти и на майсторите, може би местни, но несъмнено следващи солунски образци.

Провинциален, антикласичен характер имат фрагментите от първия живописен слой, открити неотдавна в протезиса и диаконика на църквата „Св. Йоан Богослов“ в Земенския манастир²¹. Освен няколкото представени насрещно допоясни изображения във втория регистър, недобре запазени, ще видим лицето на св. Ана, части от фигурата на Йоаким от „Отхвърлянето даровете на Йоаким и Ана“ в тимпана на диаконика към наоса и на св. Константин и св. Елена в съответния тимпан на протезиса.

❖

9

Огорчената от отхвърлянето на молбата ѝ Ана е възрастна жена с набръчкано, свито от мъка лице. Подробната, малко неорганизирана моделировка на плътта избликва от категоричността на дебелите линии, предаващи чертите на лицето. Характерни са месестите, с леко закривен връх носове и широко отворените очи. Близостта на пръв поглед със силуетите от живописиста от XI в. във Водоча се намалява от линейната трактовка на формата и сухотата на линиите, по-близки до тези от църквата „Св. София“ в Охрид²². Най-вероятната дата за създаването на ранните земенски фрески е късният XI в., време, твърде размирно, но от което имаме най-много успоредици сред стенописите, като тези в Карабаш клисе и триконха в Тагар (Кападокия), Епископията на Евритания (втори слой), някои образи от стенописите на „Св. Лука“ във Фокида и др.²³

❖ Преди две десетилетия реставраторът Пламен Петров разчисти фрагменти от средновековен живописен слой на църквата „Св. Георги“ в квартал Колуша²⁴, Кюстендил. Това са изображения от първия регистър в източната част на храма – върху четирите подкуполни стълба и тези в олтара, в средната абсида, както и неясен фрагмент върху западната стена южно от входната врата. В абсидата са разкрити само долните части от фигурите на двама църковни отци литургисти, по всяка вероятност Василий Велики и Йоан Златоуст, обърнати към изток, където под абсидния прозорец личат контурите на олтарна трапеза. Към изток са обърнати и другите двама епископи, изобразени върху прилежащите към абсидата стени на бемата. Още двама светци със свещенически сан са представени, вече насрещно, върху обърнатите към бемата страни на двата стълба в олтара. Те, особено този върху южната страна на североизточния стълб, са най-добре запазени. В абсидната част на диаконика върху северната му страна има още едно изображение на светец йерей, докато върху южната страна на югоизточния стълб два дълги голи крака са принадлежали на Йоан Кръстител или на светец отшелник. В протезиса върху северната страна на североизточния стълб е било изобразено „Причастяването на Мария Египетска“²⁵.

10

Доскоро се виждаха само двете изображения върху североизточния подкуполен стълб пред олтара. Едрата фигура на светец с бяла коса и средно дълга брада върху северната страна на стълба напомня твърде много някои от йерейите от южния кораб на охридската църква „Св. София“. Лицето обаче не притежава солидната скулптурна моделировка на охридските ликове. Формите са изградени с меки, преливащи кафяви сенки, контурът е тъмнокафяв, а бръчките по лицето са предадени с тънки тъмночервени линии, както в ликовите от първия регистър на северната стена в Нерези. Тъмночервеният фелон, епитрахилът и наръкавникът имат пестелива графична украса. А. Грабар датира това изображение в по-широки граници – XIII–XIV в.²⁶ Като го сравняваме със св. Антим от Мелник, смятаме, че можем да го отнесем към първата половина на XII в.²⁷ От надписа към изображението са запазени няколко букви: (EP) ΜΩΛΑΟ(Σ), които свидетелстват, че тук е бил изписан безсребреникът св. Ермолай, духовният наставник на св. Пантелеймон, загинал заедно с него²⁸. Младото голобрадо лице върху източната страна на същия стълб принадлежи на друг светец лечител, Дамян (надпис: ΔΑΜΗΑΝΟΣ), изобразен със свитък в ръка. Л. Красовска-Райнова разкри върху южния подкуполен стълб пред олтара още двама светци лечители: единият от юг с кутия с лекарства в ръка е св. Пантелеймон, а другият вероятно е св. Козма, братът на Дамян²⁹. Този факт е напълно обясним за църква, която се намира в един известен още от античността балнеологичен център като Кюстендил.

11

Върху западната страна на североизточния подкуполен стълб беше разкрит от А. Мазакова и образът на св. Никола – единственото запазено лице, рисувано от същата ръка, както св. Ермолай. Мазакова е разчистила и осем изображения върху двата западни стълба, четири от които са на жени светици, а останалите четири – на военни светци. За отбелязване при тях е богатата украса на дългите туники и хламиди³⁰, в която виждаме и трилистни кринове (лилии). Светиците са Варвара, Неделя, вероятно Екатерина и Параскева³¹, докато сред военните светци само св. Мина³² може да бъде идентифициран точно по позата на оранта и медальона с изображението на Христос върху тавлия на хламидата му. Изображенията в наоса на църквата са по-едри и широкоплещести от тези в олтара и като че са рисувани от друга ръка.

12

Най-интересни за нас са четирите фигури на дякони, изобразени в проходите между трите олтарни членения – на източните страни на двата стълба и на срещуположните им пиластри между трите абсиди. Необичайното при тях е, че дяконите са изобразени не насрещно, а в три четвърти, в ход, като тези между абсидите са обърнати към средната абсида и олтарния престол, а изобразените върху стълбовете – към страничните части на олтара: протезиса и диаконика. Всички те носят в обвитите с анти-

минс ръце дарохранителници, а на един от пръстите им е закачена тройната верига на кадилница. Формата на дарохранителниците и кадилниците е еднаква за всяка от тези двойки и различна от срещуположните. Дяконите са изобразени като участници в литургичното тайнство³³ – пренасящи светите дарове, хляба и виното за причастията от скевофилакиона (респ. протезиса) към светата трапеза, вероятно след проскомидийния чин, и после, след причастяването на верующите – връщащи даровете обратно. От VI в. нататък това пренасяне се превръща в тържествения Велик вход, когато дяконът носи хляба в дискаса върху главата си, минавайки през по-голямата част от храма³⁴. По обърнатите към изток църковни отци в абсидната част на църквата съдим, че там е бил изобразен „Мелизмосът“ – „Поклонението на жертвата“ (Христос-агнец). Би могло да се предположи, че дяконите между двете абсиди са участници в същата процесия, но дарохранителниците в ръцете им като че отразяват по-стара практика. По времето на византийския император Алекси Комнин (1081–1118) се провеждат редица дискусии и събори срещу еретическите учения на павликяни, богомили, манихеи, отричащи Въплъщението и оттам – двете природи – божествена и човешка, на Христос³⁵. Във връзка с това се развива абсидната композиция, изобразяваща поклонението на евхаристичния агнец – Христос, като литургично-символично доказателство за този пункт на христологичната догма.

Двете по-добре запазени изображения на светци с църковен сан върху стълбовете в олтара, дяконските фигури и украсата по изобразените църковни съдове имат паралели в паметници от XI и началото на XII в. Изпълнението на живописиста има много достойнства: фин, приглушен колорит, включващ главно сиво, керемиденорозово и виненочервено, охра и прозрачно зелено. Дрехите падат на неголеми снопове успоредни гънки. Техниката е фрескова, което придава особена лекота и прозрачност на тоновете. (Понякога анализите показват наличие и на органични свързватели.) Фигурите в олтара, дребни и изящни, напомнят византийската миниатюра от последната четвърт на XI в.³⁶ Те са създадени най-вероятно на прехода между XI в., с който ги свързва приликата им със стенописите на църквата „Св. София“ в Охрид и „Панагия тон Халкеон“ в Солун (1028)³⁷, и XII в. От първата четвърт на века датира близък (предимно иконографски) паралел в стенописите на „Панагия Амазгу“ – Кипър³⁸. За началото на XII в. са характерни и по-едри и триизмерни фигури от подкуполните стълбове³⁹. Охридски архиепископ тогава е широко известният Теофилакт Охридски (1090–1118)⁴⁰. Може би именно с този факт могат да се обяснят особената иконография и високото качество на стенописите.

Най-цялостно запазеният и най-ценен паметник от тази епоха в днешните граници на страната ни са стенописите в двуетажната църква костница на Бачковския манастир⁴¹. Манастирът е създаден от византийския военачалник, грузинец Григорий Бакуриани през 1083 г. Костницата едва ли е била изписана преди XII в., за което свидетелства фактът, че живописиста в криптата е положена върху вече прерязаните обтегачи на свода⁴². Освен това тя е една от последните по необходимост сгради за един манастир. В притвора на долния етаж върху стенописния слой са открити два надписа – от йеромонах Неофит, пети по ред в кондиката на манастира, т. е. живял най-късно около средата на XII в., и от художника Йоан Ивиropул (грузинец)⁴³, работил според надписа и в двата етажа на църквата. Различните изследвачи датират стенописите в костницата различно – от края на XI до втората половина на XII в.⁴⁴, което ни даде повод да разгледаме по-подробно този въпрос. Изписани са и двата етажа на църквата заедно с притворите, които първоначално са представлявали открити галерии. (Арките в техните стени са зазидани в средата на XIV в. и в тях са изобразени цар Иван-Александър, неговият покровител св. Йоан Богослов, св. Константин и св. Елеона – в горния притвор; ктиторите Григорий и Абасий Бакуриани и монасите Георги и Гавриил – в долния.)

Църквата на етажа е украсена като редовен храм с изображенията на най-почитаните светци, сред които и грузински светци монаси в цял ръст в първия регистър и полуфигури във втория, Богородица с детето в абсидата, пазена от два ангела; Големите църковни празници под трилистни арки върху стените на храма, докато долният етаж има украсата на погребален параклис. В абсидата е изобразен „Дейсис“, на западната стена – „Видението на пророк Езекиил в полето с костите“ (Ез. 37; 2–9), по страничните стени – светци монаси, в свода – пророци, а в притвора – „Страшният съд“. Както показват двете симетрични групи на „Вси светители“ върху стените на горната църква пред олтара, костницата вероятно е била посветена на тях, каквато е практиката и в други манастири от епохата⁴⁵. В горния притвор, върху източната стена над входната врата, е изписано и „Видението на Езекиил при р. Ховар“ (Ез. 1–

5 Стенната живопис в България

3). А. Грабар и Н. Мавродинов са отбелязали наличието на втори живописен слой в долния притвор, като Мавродинов определя, че това е подновена част от изображението на „Страшния съд“ върху южната страна на свода⁴⁶. Проведените преди десетина години разчиствания от реставраторите на НИПК потвърдиха тази констатация⁴⁷. Оказа се, че частта от „Страшния съд“ – ангелите и апостолите начело с апостол Павел, която се отличава от останалите стенописи с охрово-червеникавия си колорит и различни пропорции на лица и фигури, е от втория слой, под който се разкриха фрагменти с черен цвят от първоначалната живопис. Е. Бакалова сравнява изображението от този втори слой със същата сцена в катедралата „Св. Димитър“ в гр. Владимир (Русия), изписана от византийски майстори около 1195 г.⁴⁸ Известна прилика наистина съществува, но тя е в полза и на по-ранна датировка на първия стенописен слой.

К. Вайцман отбелязва⁴⁹, че живописиста от началото на XII в. (за разлика от тази преди и след нея) се характеризира с тенденция към придаване на по-голяма стабилност на човешката фигура едновременно с появата на нова сила на израза и със значително опростяване на пространствените отношения в пейзажа. Именно тези черти са налице в стенописите на Бачковската костница. Пейзажът е най-общо набелязан, пространствените отношения са наистина сведени до минимум. Композициите нямат никаква дълбочина. Подът се „изправя“, кивориите в „Причастието на апостоли“ и в „Сретението“ са подпрени от тънки, като че телени колонки. Стойките на фигурите обаче са стабилни, спокойни и излъчват особено достойнство. Плътта е моделирана над маслиненозелена основа с постепенно разбелвана охра. Върху силно осветлените петна по най-осветените части на лицата и крайниците умело и точно поставени бели мазки подсилват релефа. В дрехите често са противопоставени зелено и червено, синьо и охра, но на едри, оградени от контура петна. Моделировката и тук е постепенна. Всяка дреха е изградена в своя основен тон, като сенките и светлините са предадени с по-тъмни (до черно) или по-светли (разбелени) негови нюанси. Полупрозрачни, най-често елипсовидни светли петна, изтъкващи обобщените телесни форми, завършват с лъчеобразно разпръснати бели линии. Начинът, по който са разположени гънките, напомня за правите образи от църквата „Св. София“ в Охрид, обаче светлините дори по дрехите, а още по-малко по лицата в Бачково не са подложени на така характерната за втората половина на XII в. орнаментална стилизация. Тук набелязахме редица стилови и иконографски особености на първите стенописи в Бачковската костница, чиито най-близки паралели се намират в паметници от първата половина на XII в.: миниатюрите в ръкописа № 41 в ГИМ (Москва), особено миниатюрата на Йоан Богослов⁵⁰; фрагментите от ръкописа бивш Дионисиат № 8 от 1133 г.: един лист – днес в колекцията на Канелопулос в Атина, а останалата част в музея „Пол Гети“ в Калифорния⁵¹; мозайките в Сереската катедрала „Св. Теодор“; в придворния параклис (Capella Palatina) в Палермо (1143–1150)⁵² и др. Близки черти са налице и в „Словата на Яков Кокиновафски“ (Par. gr. 1162 – началото на XII в., и Vat. gr. 1208 – малко по-късно), Евангелието от 1122 г. (Vat. Urb. gr. 2) от същата ръка⁵³; в ктиторското мозайчно изображение на Йоан II Комнин и жена му Ирина в църквата „Св. София“ в Цариград (1118–1121)⁵⁴ и др. Сред тях за отбелязване са еднаквите императорски лорове от ктиторските изображения във Ватиканското евангелие и цариградските мозайки и архангелите, фланкиращи Богородица в Бачковската абсида, или звездовидната палмета върху дрехата на единия архангел и на Ирина Комнина в споменатата мозайка и др. Към паметници от XI и ранния XII в. отвеждат и многобройните орнаментални мотиви по профили и арки. Всичко това ни дава основание да датираме стенописите в Бачковската църква костница от времето на император Йоан II Комнин (1118–1143)⁵⁵. За нас те са определено по-ранни от стенописите в църквата „Св. Пантелеймон“ в Нерези до Скопие (1164), които отразяват следващия етап в развитието на византийската комниновска живопис – т. нар. от Д. Мурики „драматично-маниерен стил“⁵⁶, твърде различен (въпреки някои близки силуети) от овладяната, класическа по дух бачковска живопис.

Стенописите на църквата при с. Нерези се свързват обикновено с цариградските ателиета, тъй като техният ктитор е член на комниновския царски род. Чувството за мярка и хармония при изобразяването на светците в цял ръст от първия регистър, употребата на допълнителни тонове при моделировката на дрехите подкрепят това предположение. Редица иконографски черти обаче, както и силното драматично чувство на майстора, рисувал „Оплакването на Христос“ и „Свалянето от кръста“, говорят за ползването на по-провинциални образци, които, както отбелязва Рихард Хаман-Мак Лин⁵⁷, ще са служили и при рисуваните (вероятно в Цариград?) изборни евангелия № 692 от библиотеката Пиърпонт Морган в Ню Йорк, № 2 от манастира

„Св. Пантелеймон“ на Атон и др. В тези ръкописи виждаме същия външен драматизъм, подчертан от засилената линейна стилизация на лица и драперии, характерна за втората половина на века, от която и до днес няма пример в стенната живопис на византийската столица. Може би и тук образците трябва да бъдат търсени в по-близкия Солун и свързаната с него Света гора, още повече, че един от майсторите на Нерези е работил в Костур и Велюса⁵⁸.

Част от живописиста в църквата „Св. Георги“ в София – в барабана на купола, в конхите на четирите ъглови полукръгли ниши и по стените между тях – може да се отнесе към втората половина на XII в.⁵⁹ Огромната площ, предоставена за украса, както и мащабите на фигурите от първата живопис в църквата са наложили определен тип декорация особено по отношение на общите пропорции на изображенията. Фигурите на пророците, които допълват реда от първия слой в барабана на купола, са задължително подчинени на това изискване. Както беше отбелязала Мара Цончева⁶⁰, пророците от втория слой са все пак малко по-едри и значително по-статични от пророците в първия въпреки явния стремеж да бъдат наподобени, което особено личи в ширината на раменете и на целите фигури. По свършено различен начин са изобразени гънките – с явно предпочитание към правата линия, което би ни напомнило стенописите на църквата „Св. София“ в Охрид, ако самите гънки не бяха прекалено издребнени, а линиите, предаващи блясъците по тях – тънки и неравни. Напречните или кòси линии, които би трябвало да очертават телесните форми, тук са съвсем условни и сведени до геометрични линейни съчетания. Това унищожава обема на широкоплещестите и леко скъсени фигури, прави ги безплътни по един странен за огромните им размери начин. Главите на изображенията, може би именно поради желанието на зографа, подтикнат от по-ранните образци да им придаде монументалност, са по-едри, отколкото изискват пропорциите на телата. Овалът на повечето лица е широк и чертите – особено на младите лица – са още по-тежки и неподвижни⁶¹. Статични изглеждат и петте изображения на светци монаси под пророческия ред в западната част на сградата, които въпреки издължените тела и относително малките глави са с по-нормални пропорции. Те могат да бъдат идентифицирани по свитъците в ръцете им и по иконографските белези, характерни за всеки от тях. Най-добре е запазено лицето на втория от дясно на ляво. Надписите към първия слой показват, че и върху него са били изобразени, но малко по-вляво, св. Антоний и св. Евтимий. Запазен е и надписът върху свитъка на св. Антоний: „ΙΔΟ(Ν) ΤΑΣ ΠΑΓΝΔΑ(Σ) ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ ΗΠ(ΛΩ)ΜΕΝΑΣ...“⁶² По текста върху свитъците се идентифицират и светците монаси Арсений и Евтимий вляво от св. Антоний⁶³, а вдясно – по иконографски черти – св. Йоан Кушник (Калевит), с голобrado лице и затворено, богато украсено евангелие в ръка⁶⁴. Начертанията на буквите върху свитъците, както и съкращението на думата „пророк“ се различават чувствително от едрият унциал на надписите от първия слой. Лицето на св. Антоний – дребно и тясно, с леко хлъзнали бузи, слабо закривен тесен нос и специфична стилизация както на бръчките, така и на бялата, разделена на две брада, която (характерна иконографска черта) не покрива брадичката, носи всички белези на живописиста от втората половина на XII в., с което напомня най-добрите образи от Нерези⁶⁵. Запазените над четирите конхи изображения на евангелистите, както и избледнелите фрагменти от Големите църковни празници – по два в самите конхи на четирите ъглови полукръгли ниши (към тях можем да прибавим „Благовещение-то“ от двете страни на олтара, „Успението“ на южната и „Разпятието“ на северната стена), макар и в много изличен вид, притежават редица иконографски белези, характерни за същата епоха⁶⁶. Цялата живопис от XII в. в църквата „Св. Георги“ не слиза под линията, от която започват извивките на конхите в ъгловите ниши. По всяка вероятност църквата е била облицована в долната част на стените с мраморни плочи. Този факт и наличието на сцени от Големите църковни празници именно в четирите конхи, които в случая заместват ъгловите тропи при най-представителните, украсени нагоре с мозайки византийски куполни църкви от XI–XII в., показва безсъмнено влияние на класическата византийска декоративна система при разпределението на втората живопис в църквата⁶⁷. Тук е явно изтъкването на преден план на три от Големите църковни празници – „Разпятието“, „Успението“ и „Благовещение-то“, – което говори за подчертаване на човешката природа на Христос, и съответно на „Въплъщението“ и „Изкуплението на греховете“, т. е. на основните пунктове на христологичната догма. Подобен подход към подбора на сцените е характерен именно за средновизантийския период.

От периода на византийската власт датират и стенописите от първия слой в източната част на Боянската църква, чието днешно състояние не позволява бележки от

стилово естество. А. Грабар обръща внимание на светлия прозрачен колорит на тези стенописи, изпълнени във фрескова техника, характерна за съответната епоха⁶⁸. Интересно е да се отбележи и тук наличието на „Разпятието“ над западния вход, на „Мелизмоса“ (едно от най-ранните му изображения) в абсидата и едрите образи на пророци в арките, в чиито пропорции Грабар вижда несъразмерност с цялата първоначална украса на църквата.

„Драматично-маниерният“ стил на стенописите от Нерези се развива в други паметници от западните области на Балканите: втория слой в църквите „Св. Врачи“ и „Св. Никола Казницис“ в Костур⁶⁹, „Св. Георги“ в Курбиново на Преспанското езеро⁷⁰, „Св. Георги“ (Джурджеви Ступови)⁷¹ в Сърбия, белязани – особено Курбиново и Джурджеви Ступови – от известно загубване на мярката както в изтеглянето на пропорциите и в пресилените движения, така и в прекалената линейна стилизация на лица, коси и материи на дрехите, които получават орнаментално-декоративен характер и се превръщат в самоцел за майстора. Подобни белези се срещат и в паметници от Егейските острови, например в църквата на манастира „Св. Йоан Богослов“ на остров Патмос⁷² или църквата „Панагия Араку“ на остров Кипър⁷³, т. е. все по периферията на Византийската империя.

В гр. Кърджали (някогашното Жерково), кв. Веселчани, е разкопана голяма триконхална епископска църква, посветена на св. Йоан Предтеча. Към нея по-късно са прибавени галерия и баптистерий от север. Първият стенописен слой в църквата, от който се вижда сравнително малко под по-късната живопис, е датиран от втората половина на XII в.⁷⁴

ИЗВОДИ

Ако се помъчим да обобщим чертите, характерни за стенната живопис от близо двете столетия византийска власт по нашите земи, можем да набележим следното:

А. Запазване и развитие на двете основни тенденции

А.1. Официална, класицизираща, комниновска по стил, която се развива към дематериализация, обезпчтяване на формите, стилизация на гънките и светлините по тях. Класическата традиция е най-добре съхранена в стенописите на Бачковската костница, във втория стенописен слой на църквата „Св. Георги“ в Колуша, а по-късното ѝ развитие по посока на „драматично-маниерния стил“ е отразено в стенописите от втория слой на църквата „Св. Георги“ в София, където са налице черти, близки до стенописите в Нерези. Засега по нашите земи няма примери от късния хипертрофиран вариант на тази тенденция.

А.2. Антикласична, декоративна тенденция. Контурът остава по-твърд и плътен, стилизацията – по-изявена и сурова, формите на телата – по-обобщени: първи живописен слой в църквата „Св. Йоан Богослов“ в Земен (бивше Белово).

Б. Декоративна система

Б.1. Вече определена в най-общи линии. Характерно за периода е концентрирането на евангелските събития в лаконични, сбити композиции, илюстриращи най-важните празници от църковния календар.

Б.2. В това е отразено развитието на литургичния обред и неговото влияние върху стенописната украса на църквите.

В. Иконография

В.1-2. Напълно са установени особеностите на отделните изображения и основните иконографски схеми на композициите.

В.3. Природният и архитектурният пейзаж са сведени до маркиращи най-общо мястото на действие невисоки хълмове с начупени призми на върха или тесни сгради, предадени предимно с „къса проекция“. За отбелязване са триделните арки, обрамчващи сцените в Бачковската костница, както и „гордиевите възли“ на колонките от кивория в „Причастието на апостолите“ (идващи от украсата на съвременните ръкописи). Мебелите (олтарният престол) в същата сцена са предадени с обратна перспектива.

В.4. Сред орнаменталните мотиви най-разпространени са растителните от типа, срещащ се във византийските ръкописи от епохата. Особено богат и разнообразен е орнаментът в Бачковската костница – растителен, но и геометричен: „стъпаловиден“, прост меандър, „нагъната лента“ и др.

Г. Връзки и влияния

Г.1. Цялото стенописно творчество от периода е напълно съзвучно със съвременното му византийско изкуство, т. е. напълно се вписва в неговото развитие. Изключение правят запазените ръкописи на български език, където украсата продължава традициите от старобългарския период. В Бачковската костница запазеният ктиторски надпис споменава художника-грузинец Йоан, които е учил вероятно в цариградските ателиета. Не са изключени връзки и със Синай.

Г.2. При антикласичната (декоративна, периферна) тенденция паралелите отново сочат Солун или Централна Гърция (църквата „Св. Лука“ във Фокида) и кападокийските пещерни църкви.

Д. Всички надписи в запазените стенописи от периода са на гръцки език. Само българските ръкописи говорят за поддържането на българското народностно самосъзнание.

*

През 150-те години византийска власт процесът на византинизирание, ясно изявен в културния живот на страната ни, се провежда съзнателно с асимилаторска цел. Този процес има обаче и обратна страна – изостряне на народностното съзнание като резултат от политическия и социалния гнет, което придава антивизантийска окраска дори на социалните по своята същност еретически движения⁷⁵ и се изразява както в редица въстания, така и в засилване на апокрифната книжнина с определено народностен подтекст.

Както ще видим, паметниците от Комниновската епоха на византийското изкуство оказват влияние и на редица наши паметници от XIII в., в които обаче то се преплита както със старите традиционни белези и форми, така и със зародилите се и развиващи се през този век тенденции.

Всъщност нито един от стенописните паметници в нашите земи от този период няма български надписи или податки, че е рисуван от български майстори. Стилистите и иконографските особености също са твърде съзвучни с византийските примери от епохата. Единствено ръкописните книги от онова време, писани на български и съзнателно поддържащи както в кодикологично, така и в орнаментално отношение старобългарските традиции, свидетелстват за съхраненото българско народностно самосъзнание през тези два века⁷⁶.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ГЛАВА ВТОРА

¹ Златарски, В. История на българската държава през средните векове. Т. 2. България под византийско владичество. С., 1934; Мутафчиев, П. История на българския народ. Ч. 2. С., 1944, 1–29; История на България. Т. 3. С., 1982, 21–113.

² Diehl, Ch. Manuel d'art byzantin, 2^e éd. Paris, 1925, p. 481 sq.; Лазарев, В. История византийской живописи. М., 1986, 87–122; Chatzidakis, M., A. Grabar. La peinture byzantine et du Haut Moyen Age. Paris, 1965, 24–30; Култура Византии, вторая половина VII–XII век. М., 1989, 11–35, 401–556, 617–635. За изкуството на тази епоха вж. и: Лазарев, В. Живопись XI–XII вв. в Македонии. – В: Византийская живопись. М., 1971, 170–201 (доклад на XI междунар. византоложки конгрес в Охрид, 1961 г.), както и The Proceedings of the XIIIth Internat. Congress of Byzantine Studies (Oxford, 1966). London, 1967.

³ Weitzmann, K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century. – In: The Proceedings... (вж. бел. 2), 207–224; Лазарев, В. История..., табл. 189–236; Mouriki, D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries. – DOP, 34–35, 1980–1981, 76–124.

⁴ Джурова, А. Хиляда години българска ръкописна книга. С., 1981, цв. табл. 57–70, черно-бели табл. IX, 126–129, 134, XII, 171–187, XIX, 287–291, XXI, 311–327, XXV, 356–363.

⁵ Мавродинов, Н. Византийската архитектура. С., 1955, 133–150.

⁶ Лазарев, В. Система живописной декорации византийского храма. – В: Византийская живопись. М., 1971, 96–109; Grabar, A. L'Iconoclasme byzantin. Paris, 1957 (2^e éd. 1984), 244–252; вж. и Комеч, А. Древнерусское зодчество конца X – нач. XII вв. М., 1987, 33–55.

⁷ Demus, O. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947; Hamann – MacLean, R. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 2. Grundlegung. Giessen, 1976, 13–20.

⁸ Красносельцев, Н. О древних литургических толкованиях. – Летопись историко-филол. общества при Импер. новорос. университете, Византол. отд., 2. Одесса, 1894, 178–257.

⁹ Diehl, Ch. Op. cit., 486–496; Millet, G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Paris, 1916 (repr. 1960), 24–30; Demus, O. Op. cit., 14–16; Grabar, A. Les voies de la création en iconographie chrétienne. Paris, 1979, 141 sq.; Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII век. С., 1969, 35–36; Гошев, Ив. Божествената литургия на Златоуста. – ГСУБФ, 20, 6, 1943, 84–86.

¹⁰ Millet, G. Op. cit., passim; Мирковић, Л. Православна литургика. Ч. 1, 3. изд. Београд, 1982, 98–111.

ГЛАВА ТРЕТА

ЖИВОПИСТА ПО ВРЕМЕ НА ВТОРОТО БЪЛГАРСКО ЦАРСТВО (1186 – 1393)

Освобождението от византийска власт и възстановяването на българската държава съвпада по време с крупни събития в историята на Византийската империя, като в голяма степен е и резултат от тези събития¹. От една страна, това са нападенията на селджукските турци, сицилийските нормани и латините над империята, от друга – все по-засилените сепаратистки тенденции от страна на едрите феодални собственици; обременяването на народа с високи данъци и повинности; развитието на градовете и свързаните с това търговия и занаяти, а оттам – изострянето на класовите и политическите борби към края на XII в., намерило израз в редица въстания и в бърза смяна на императорите от династията на Ангелите, и накрая – четвъртият кръстоносен поход, в резултат на който цели шест десетилетия латинските рицари владеят византийската столица.

Падането на Цариград в 1204 г. има особено значение за развитието на българската държава, на българската култура и изкуство². Наистина някои автори смятат, че художественият живот във „Втория Рим“ не прекъсва напълно през 60-те години латинска власт, но значението на града като творчески център е значително отслабнало³. За сметка на това се засилват столиците на трите отделни държави, представляващи империята в този период: Солун, Никея и Трапезунд. Естествено по местоположение, възможности за обмяна на ценности и по традиция за западната част на Балканите ще продължи да има превес вторият след Константинопол град на империята – Солун. Така иконографията на българските паметници ще поддържа старите традиции, чиито главни образци на Балканите са съсредоточени именно около този важен политически, търговски и културен център.

Изкуството на XIII в. в източнохристиянските страни беше твърде малко познато почти до последните няколко десетилетия, когато благодарение на множеството разкрити в тези страни паметници картината се изяснява и уточнява. Данните от първите изследвания стават достояние на специалистите на византоложкия конгрес в Мюнхен през 1958 г., а новите открития и проучвания са предмет на симпозиумите в Сопочани (1965) и Милешево (1985), Сърбия⁴.

Картината на византийското изкуство от този период е твърде разнообразна и може би поради нашествието на латините и падането на Цариград – недостатъчно отчетлива. М. Хадзидакис набелязва три различни тенденции в общото развитие на византийската живопис от ранния XIII в.⁵ Едната е по-консервативна, придържаща се към традициите на XII в., но в нея вече се прокрадва известно живописно начало – омекобяване на формите, намаляване на линейната стилизация. По-новата, съвременната тенденция, засвидетелствана в стенописите на църквите „Ахиропиитос“ в Солун, „Св. Георги“ в Оропос до Атина и други паметници от първата половина на века, показва засилен интерес към живописното изграждане на формата, като линията на контура се слива със сенките и малко по малко губи своето значение. В тази насока на развитие се вменват и стенописите на църквата „Възнесение Христово“ в Милешево (Сърбия), датирани между 1228 и 1235 г.⁶ Центърът, подготвил тези „модерни“ за времето си майстори, трябва да се търси сред някои от големите градове на империята – Солун, Цариград или Никея (?). Тази тенденция всъщност има корени още във византийското изкуство на V – VI в., както отбелязват С. Радойчич и А. Ксингопулос⁷. Редица провинциални паметници, главно по периферията на Византийската империя, са по-близки до едното или другото от двете течения, като в някои от тях – особено в завладените от латините земи – се забелязват и известни неособено силни западни влияния. Отделяме ги в трета група, тъй като те показват и редица общи белези.

Базиликата „Св. Никола“ при старата Мелнишка крепост⁸ е събрала на едно място и трите набелязани от М. Хадзидакис тенденции. Нейните стенописи могат да се датират от края на XII или самото начало на XIII в. Ктиторът им носи славянското име

⁶ Стенната живопис в България

Владимир, но надписите към стенописите са на гръцки език. Днес на място има твърде малко стенописи; останалите се съхраняват в Народния археологически музей в София, като голяма част са вече реставрирани от ателието по реставрация при Художествената академия⁹. През 30-те години са били запазени повечето от стенописите в олтарната част на храма. Подборът на сюжети и изображения е много добре обмислен и проведен с оглед утвърждаването на основната християнска догма – учението за единосъщието на Троицата, което стои в основата на разногласията между източно-православната църква и различните еретически учения, а до известна степен и Римската църква.

24
25
26
Както се изтъква от някои известни учени, XI – XII в. е период на усилен дискусии по въпросите на христологичната догматика¹⁰. У нас са особено разпространени ученията на богомили и павликяни, отричащи единосъщието на Троицата, литургията и църковната йерархия. Именно като аргумент срещу тези учения е създадена по всяка вероятност необичайната композиция в първия регистър на абсидата в мелнишката църква „Св. Никола“ – „Ръкополагането на св. Яков, „брат Господен“, за първи християнски епископ на Ерусалим“¹¹, а четиримата църковни отци – Василий Велики, Йоан Златоуст, Григорий Богослов и Атанасий Александрийски – присъстват на ръкополагането в качеството си на епископи – анахронизъм, обичаен за епохата. За да се подсили смисълът на сцената, върху левия стълб в олтара е изписано „Видението на св. Петър Александрийски“, което изобличава арианската ерес като опит за разкъсване на църковното единство¹². Единичните фигури по стените на църквата изобразяват главно радатели за чистотата на християнската догма, а малкият Христос в диска за причастие от „Мелизмоса“ в протезисната конха под бюста на Богородица Оранта напомня едновременно за Въплъщението на Логоса в човешки образ и за Изкуплението на греховете чрез Христовата жертва. „Дейсисът“ в абсидата на диаконика свидетелства, от една страна, за влиянието на източната традиция върху разпределението на стенописите, а, от друга, за това, че около или в църквата е имало погребения¹³. Трябва да отбележим и фрагментите от сцени от „Страстната седмица“ в южния кораб и от житието на св. Никола – патрона на църквата – в северния.

Внушителният по размери храм е изписан от цяла група майстори зографи. Работата на трима от тях още може да бъде разграничена в олтарната част. Всеки от тримата има своя творческа физиономия и с живописиста си отразява една от различните тенденции в развитието на стенната живопис от епохата, обединени от господстващия все още Комниновски стил.

Първият от майсторите е създал абсидната композиция, някои изображения в протезиса, като тези на дякон Евпъл (днес във филиала на НХГ – криптата на храм-паметника „Ал. Невски“), на военния светец (св. Димитър?) южно от средната абсида, под ктиторския надпис, на „Дейсиса“ в абсидата на диаконика и вероятно на част от „Възнесението“. Неговото изкуство носи спомена от класическата мяра, все още жива в някои паметници от XII в. Изкуството му е фино и изтънчено: лицата – тесни и одухотворени, с умело стилизирани, отговарящи на техните форми бръчки; фигурите – леко издължени и обезпътени. Гънките на дрехите са белязани със сигурна, опитна ръка, но показват и известна сухота и маниерност, характерни за XII в. Той полага леки, светли и прозирни тонове, като предпочита контрастните съчетания в синьо или пурпурнолилаво и жълта, топла охра, червено и синьо.

Вторият майстор, рисувал „Видението на св. Петър Александрийски“, по-голямата част от образите на апостолите във внушителното „Възнесение“ от предабсидния свод, изображенията на пророци в предолтарната арка и на светци в северната част на бемата (Антипа Пергамски, Антим Никомидийски) и някои други образи, е по-свободен, по-раздвижен в творчеството си. Създадените от него изображения показват по-голяма пластичност при предаването на формите и обемите, дори бихме казали – на телесността на изображенията, което характеризира новите живописни търсения, достигащи до монументалния стил в изкуството на XIII в.¹⁴, и подготвя почвата за връщането към някои елинистични похвати и художествени принципи, кристализирали към края на XIII и началото на XIV в. в т. нар. „Палеологовски стил“. Докато при първия живописец линията и колоритът имат за цел да обезпътят фигурата, вторият търси да предаде именно нейната телесност, обем и физическо присъствие. Линията, която чертае гънките по характерния за комниновското изкуство начин, се натовазва при неговите изображения с нова функция и това особено ясно личи при апостолите от „Възнесението“. Особено явни са новите тенденции в моделировката на плътта, а и в самите черти на лицата – по-едри, плътни и солидни, със закръглени бузи и сочни устни. Много интересен, необичаен за епохата и като че рисуван от на-

тура е образът на полуголия юноша Христос от „Видението на св. Петър Александрийски“, чиято фигура има стойката на антична статуя. В живописиста на първия майстор намираме отзвук от изкуството на манастира в Дафни и близост с някои от единичните образи в Нерези¹⁵, докато паралелите на изображенията, създадени от втория майстор, се намират в Базиликата в Сервия, църквата „Св. Георги“ в Оропос, третия слой на Епископията в Мани (Гърция) и други паметници на епохата¹⁶. И двамата майстори имат добра и сигурна подготовка и ще са учили най-малко в Солун, ако не и в Цариград.

Третият зограф, чиито стенописи се намират в страничните олтарни отделения, главно диаконика, е по-слаб и провинциален. Подчертано графичното изпълнение на изображенията, тъмните тонове на колорита, червените нимбове, резките преходи между осветени и тъмни места във фигурите и лицата, орнаментът по дрехите, стилизацията на природния пейзаж и т.н. са все белези, които се срещат в паметниците, създадени по периферията на Византийската империя, и които са отглас на течението, представено от Курбиново и близките до него паметници. Най-близките паралели на неговите образи се намират в провинциални паметници в Гърция и Егейските острови от края на XII в.¹⁷

Освен стиловите белези и необичайната декоративна програма имаме и друг аргумент за датировката на мелнишките стенописи. Това са подобните на детелина кръстове по омофорите на църковните отци в абсидата, които не се срещат в източнохристиянските паметници след падането на Цариград в латински ръце, т.е. след 1204 г.¹⁸

Вероятно същата група майстори или поне един от първите двама са изписали и главната църква „Св. Архангели“ на манастира „Св. Харалампи“, разположен на платото над града, източно от „Св. Никола“. При разкопки на археоложката В. Нешева в църквата са разкрити фрагменти от първия живописен слой в абсидата и по северната стена¹⁹. От „Дейсиса“ в абсидната конха са намерени образите на Богородица и Йоан Кръстител, както и главата на св. Василий Велики от „Мелизмоса“ в първия регистър. По северната стена са запазени на място долните части от фигури в дълги, богато украсени дрехи. Специфичният овал на лицето на Богородица, перспективно смаленото ѝ ляво око и издълженият нос с леко закривен връх, както и плътният контур до сянката на лявата ѝ буза напомнят паметници от XII в. Но този контур изчезва при осветената дясна страна, като оставя сянката единствена да оформя овала. В основата на моделировката тук са зеленикавите прозрачни сенки, които постепенно преливат към светлата розовата охра на плътта. Белите „светлини“ са също леки и прозрачни. Кантът на мафория обрамчва лицето на Богородица по същия начин, както в протезисната абсида на базиликата „Св. Никола“. Великолепното издължено лице на св. Василий с мек израз и благородни черти, а и специфичната форма на ушите му са твърде близки до образите на двамата тъмнокоси евангелисти от „Възнесението“ в „Св. Никола“. Отбелязали сме и известна прилика с изображенията от първия слой (1209) в църквата „Св. Богородица“ в Студеница (Сърбия).

В резултат от разкопките на В. Нешева в близкия манастир „Св. Богородица Спилетиса“ недалече от споменатите два паметника бяха открити стенописи и в главната църква на този манастир²⁰. Първият слой е намерен в яма заедно с археологически материали от средата на XIII в. Това са фрагменти от дребни лица на участници в сцените от горните регистри на живописиста. Те спадат към две съвършено различни групи по пропорции и черти на лицата, а и по изпълнение. Ограниченият брой фрагменти не ни позволява да бъдем сигурни дали разликата се дължи на двама различни майстори, или на известна последователност във времето.

От монументалната живопис на XIII в. у нас, свързана с Търновското царство, бяха разчистени стенописите във втория етаж на Боянската църква²¹, медальони от първия слой в търновската църква „Св. апостоли Петър и Павел“²², бяха извадени на бял свят още стенописи в „Затрупаната църква“ при Иваново²³, като бяха датирани и атрибуирани; при разкопки се откриха стенописи и в църква № 9 на Царевец до Балдуиновата кула²⁴, в тази при с. Герман²⁵ и в „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали²⁶. Реставраторите разчистиха и първия живописен слой в скита „Св. Никола“ („Глигора“) при Карлуково²⁷, в който има интересни ктиторски изображения, както и някои други паметници²⁸. Това позволява да бъде създадена една по-пълна картина на развитието на стенната живопис през епохата, да се набележат основните течения в нея, да се проследят техните корени и паралели, което ще ни даде по-цялостна представа и за културния живот на страната особено през първата половина на века, когато България преживява истински културен разцвет.

Две са основните насоки в културната политика на владетелите от Търновското царство: първата по време и по важност за утвърждаване на новата държава и народното самосъзнание е отграничаването от Византия, т.е. съзнателното изтъкване и поддържане на приемствеността, на традициите от Първото българско царство, а втората, вдъхновена и от падането на византийската столица в ръцете на кръстоносците – стремежът за съперничество с Византия, особено с Цариград. Тези две тенденции се преплитат и съставят разни страни от единния стремеж за политическа и културна независимост на страната ни, изключително важен за утвърждаването на новоосвободената държава. Показателен в това отношение е опитът на първите Асеновци след успеха на въстанието да завладеят старата българска столица Преслав²⁹. Всъщност тези тенденции са налице още през Първата българска държава, и то дори преди приемането на християнството, но тогава съотношението между тях е различно в зависимост от различните общественно-исторически условия. Приемането на християнството в IX в. разширява византийското влияние чрез приобщаването на България към византийския културен кръг, но старите източни елементи в българското изкуство, намерили подкрепа и в местното художествено наследство, са още твърде силни и дават отпечатък върху цялостната художествена дейност на страната ни³⁰. През 150-те години византийска власт, когато византийското влияние неизбежно се засилва, съотношението между двете тенденции в културната политика на Второто българско царство е вече различно. Необходимостта от изтъкване корените на българската държавност и традиции е значително по-голяма. Същевременно както в политическо, така и в културно и религиозно отношение образецът продължава да бъде Византия и съответно стремежът за съперничество с нея добива нови, характерни за времето черти.

За да утвърдят новата столица Търново в народното съзнание, за да укрепят народното самосъзнание, владетелите от Асеновата династия – още цар Асен I – пренасят в Търново мощите на големия български светец Иван Рилски (†946), живял по времето на цар Петър I. Като отзвук от разширяването на българските граници тази дейност продължава с донасяне мощите на светците Гавриил Лесновски, Йоан Полиотски, Иларион Мъгленски, Параскева (Петка) Епиватска, Михаил от Потука, Филотея и др. и е многократно отразявана в средновековната българска литература³¹. Както показват проучванията, стенната живопис също не изостава в това отношение³².

Израз на тенденцията за подчертаване на приемствеността са и пренасянето и включването на преславски скулптирани капители в украсата на строените по времето на цар Иван Асен II търновски църкви, както и издигането на колоната от същия цар в църквата „Св. Четиридесет мъченици“. Съпоставена с Омуртаговата колона в този храм, тя несъмнено изтъква старата българска традиция на каменните надписи³³.

Поради липса на запазени цялостни стенописни паметници от Първата българска държава не можахме да установим до каква степен е била възприета в тях византийската декоративна система. През времето на византийската власт тя вече е наложена навсякъде и нормите ѝ, осветени от църквата, са задължителни за живописците. Стенната живопис на Второто българско царство свидетелства за изключително доброто познаване както на тези норми, така и на най-тънките нюанси в християнската символика³⁴. Същевременно обаче езикът на надписите във всички свързани с Търново стенописни паметници, както и в запазените български ръкописи от византийския период и след него, показва наличието на непрекъсната религиозна и книжовна практика на български език, в който старите гръцки термини, съществували в най-ранните ни книжовни паметници, са вече преведени, усвоени, или ако случайно са останали, са явно побългарени³⁵.

Борбата за независима българска църква, водена от търновските владетели, също следва примера на техните предшественици – княз Борис I и цар Симеон. Нещо повече, продължавайки в духа на Комниновския стил живописиста на Търново, подготвените от византийци наши майстори проявяват предпочитание към източни по произход черти в иконографията, в подбора и разпределението на стенописите по църковните стени, останали по всяка вероятност в изкуството ни от Първата българска държава или запазени в местната традиция от ранновизантийската епоха³⁶. Както самата подготовка на майстори българи и твърдото поддържане на българските надписи и терминология, така и това обръщане към старите иконографски традиции са все плод на политиката за независимост от Византия.

Споменатите две тенденции в политическия и културния живот на българската държава се отразяват по специфичен начин в живописиста, създадена по време на Търновското царство. А. Грабар беше набелязал паметниците, свързани със столицата

Търново, и въз основа на редица общи белези, които очертават единно по облик и развитие художествено ателие, ги беше обединил под названието „Търновска живописна школа“³⁷. Това са стенописите в църквите „Св. Четиридесет мъченици“ в Асенова махала под Царевец, № 10 и 13 на Трапезица, църквичката в Гџсподев дол при Иваново и тези в Боянската църква от 1259 г. Днес към тях бихме могли да прибавим и стенописните фрагменти, главно лица и орнамент, открити от В. Вълков в църква № 9 на Царевец³⁸. Според нас те са създадени на прехода между XII и XIII в. и засега са най-ранните образци от живописата на Второто българско царство, тъй като стенописите от първия слой в църквата „Св. Димитър“ се оказват по-късни. Зострените ъгли на ноздрите, тъмната, начупена горна устна, дълбоките сенки около очите, стилизираните букли на косите и бръчки по старческите лица са все още свързани с живописата на комниновската епоха, докато пухкавите, сочни долни устни и меките овали на някои голобради лица предвещават новите тенденции на XIII в.

Близки по стил, а вероятно и по време на създаване, някъде след 1195 г., са и фрагментите, намерени в средновековната църква между германския манастир „Св. Иван Рилски“ и крепостта Калето източно от София³⁹. Докато подчертаните бръчки по челата, твърдият контур, дълбоките тъмни сенки под веждите са къснокомниновски стилови белези, известна пастозност на мазките, преливност на моделировката и сочните червени устни и тук отправят към началото на XIII в.

Първият точно датиран паметник от XIII в. във Велико Търново (1230) е църквата „Св. Четиридесет мъченици“⁴⁰. От нейните стенописи е запазена днес малка част върху западната стена на притвора. Това са календарни сцени за месеците март, юли и август⁴¹, а по-рано, преди 1913 г., когато са били унищожени от силно земетресение, са били налице и сцени за месеците май и юни върху източната стена на притвора, както и изображения на „Успение Богородично“ и две старозаветни сцени върху вътрешната западна стена на храма: „Гостоприемство Аврамово“ (Старозаветната Троица) и „Сънят на Яков“. В притвора, в надвратните тимпани, са били изписани изображения на св. Ана с малката Богородица (днес разрушено) и на св. Елисавета с малкия Йоан Кръстител в позата на млекопитателници, т.е. кърмещи своите младенци. Преди три десетилетия бяха разкрити и няколко изображения върху външната западна стена на притвора⁴², затиснати при дострояването на външния притвор: „Поученията на Йоан Златоуст“, „Пророк Илия в пещерата, хранен от гарвана“, „Посещението на Антоний Велики при Павел Тивейски“ и четири образа на светци монаси.

Малкото количество останали в наоса на църквата стенописи не дава достатъчно данни за декоративната система на украсата ѝ. От трите сцени, които са били върху вътрешната западна стена, могат да се направят малко, но интересни изводи. „Успението“ е на своето „класическо“ място – върху западната стена над вратата, но иконографската му схема не е съвсем обичайна. Както в междинния слой върху южната стена на Боянската църква, Христос е зад възглавието на майка си, с „душата“ ѝ в дясната ръка, а апостолите – до краката ѝ, докато вляво от смъртния одър е изобразен архангел във военни дрехи. Същата схема виждаме във втория живописен слой на „Св. Врачи“ в Костур (XII в.), а по-късно в църквата „Мавриотиса“ в същия град (XIII в.) и Долна Каменица⁴³. Нейната литературна основа се намира в Словото на архиепископ Йоан Солунски (началото на VII в.) за Успение Богородично⁴⁴. Необичайни са също наличието на старозаветните сцени върху западната стена на наоса, както и тяхната източна по произход иконография – червен свитък в ръката на средния ангел, подковообразни арки в „Гостоприемство Аврамово“, дрехи и „възглавие“ в „Съня на Яков“. За тях, както и за изображенията на млекопитателниците, характерни също за паметници извън столичния византийски кръг, е писано вече много⁴⁵.

Стенописният календар (менологий) в притвора, чиито образци намираме в ръкописни и иконни менологии от XI – XII в.⁴⁶, е най-ранният известен до днес стенописен календар в източнокристиянското изкуство. За пръв път тук се натъкваме и на стенописни изображения на „Поученията“ (житийната основа за „Извора на мъдростта“) на Йоан Златоуст, „Пророк Илия в пещерата, хранен от гарвана“ и „Посещението на Антоний Велики при Павел Тивейски“. Както виждаме, въпреки малкото запазени стенописи църквата „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново изобилства с теми и сюжети, които не са били обичайни за монументалната живопис от предишните два века и в случая представляват една определена за времето тенденция към обогатяване на тематиката, започнала да се изяснява именно в XIII в.⁴⁷, за да се развие напълно през следващия, XIV в. в палеологовското изкуство.

По отношение на стила на запазената живопис църквата „Св. Четиридесет мъченици“ също представлява възлов паметник. Като цяло стенописите са изпълнени все

❖
31

❖

❖

32

33 още в рамките на Комниновския стил. Линията чертае гънките на дрехите, ярки геометризирани бели светлини бележат осветените места, пейзажът, за който са характерни ниските заоблени хълмове с малка „шапка“ скали на върха и тесните сгради, е редуциран до няколко основни формули, като фонът често е ограничен от ниска стена. Като близък стилос паралел за стенописите в „Св. Четиридесет мъченици“ можем да посочим миниатюрите в Романа за Варлаам и Йоасаф от ръкописа (дн. № 463) в библиотеката на Иверския манастир в Света гора или в „Книгата Царства“, намираща се във Ватиканската библиотека (гр. No 333), и двата от прехода между XII и XIII в.⁴⁸ В търновските стенописи се промъква „отвътре“ нещо ново – едно смекчаване на линии, силуети и драперии, обогатяване на колорита, свързано с прилагането на комбинирана техника: фрескова подложка и дорисуване на сухо, при което се получават повече възможности за постепенното изграждане на формата; съпоставка на допълнителни тонове – жълто и синьо или лилаво, зелено и червено и т. н.; засилване на пластичното начало при моделиране на формите и плътта и особено повишаване на интереса към душевния живот, към психическото състояние на изобразените лица, за което свидетелства образът на св. Прокопий от календара и на св. Илия от външната западна стена. Последният (заедно с другите изображения от тази стена) е създаден, ако се съди по моделировката и пропорциите на фигурите, по-късно. Съставът на боите, редът на полагането на различните живописни слоеве при изграждането на дрехите и други особености обаче сближават доста тези изображения с живописата от календара⁴⁹.

34 Тук е за отбелязване и един характерен за търновските паметници стремеж към разнообразяване на детайла, към избягване на повторението не само в пози, жестове или пейзаж, но дори и в малките орнаментални мотиви по дрехите, въоръжението или по архитектурните съоръжения.

❖ 36 Същият стремеж към разнообразие ще намерим и в стенописните фрагменти на църкви № 10 и 13 на хълма Трапезица⁵⁰, където за съжаление не е запазено нито едно цяло изображение, да не говорим за цялостна композиция. В останките от долните части на фигурите в първия регистър, повечето от които са на военни светци, няма да срещнем двама с еднаква стойка, дрехи, въоръжение или украса върху тях. Фрагментите от надписи, а и самите стенописи и орнаментални мотиви дават основание живописата да бъде датирана също от XIII в. И тук тя е изпълнена със смесена техника. Предпочитаната съпоставка в колорита е тази между различните оттенъци на червено и зелено, които са умело хармонизирани в множество фини нюанси, съчетани с охра, но нашите бележки в това отношение свършват дотук. А. Грабар отбелязва редица сходни белези между стенописите в църква № 13 и Бояна, които му дават правото да причисли споменатите стенописи от Трапезица към разгледаната вече група паметници.

❖ 37 Голяма прилика с изброените трапезишки църкви имат стенописите от втория слой на църквата „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали⁵¹, запазени главно в двете странични конхи на храма. Това са също предимно изображения на военни светци, и тук съхранени само в долната си част. Този факт наистина засилва приликата с трапезишките фигури, но тя е налице и по отношение на техните стойки, дрехи, богатите нюансирани съчетания на прозрачнозелени и червени багри, както и орнаменталните мотиви по дрехите им.

❖ Шедьовърът на българската живопис от XIII в. – стенописите от втория слой на църквата „Св. Никола и св. Пантелеймон“ в Бояна, изписани в 1259 г., са публикувани многократно⁵². Към старата църквица от XII в.⁵³ севастократор Калоян, братовчед на цар Константин-Асен (Тих), добавя нов притвор и над него параклис, като заповядва да бъдат изписани и трите части на сградата. Той посвещава църквата на св. Никола (долния етаж) и на св. Пантелеймон (горния етаж). Житията на двамата светци са били илюстрирани в сводовете на притвора и параклиса.

А. Грабар и тук отбелязва редица източни черти в иконографията на паметника: пауновите пера по крилата на архангел Гавриил в „Благовещението“, разноцветните нимбове на ангелите в „Кръщението“, по-голямата фигура на Христос в „Слизането в ада“ и т. н. По стил стенописите все още се отнасят към комниновската живопис. Можем да посочим тяхната близост със стенописите например в църквата „Св. Йеротей“ в Мегара (Гърция) от края на XII в.⁵⁴ Особено интересно в Бояна обаче е разпределението на живописата в трите отделни помещения на църквата. Малката стара източна част на приземния етаж е украсена като редовен храм, в който се служи литургия: Христос Вседържител е изобразен в купола, Богородица с детето Исус – в абсидната конха, под нея – „Поклонението на жертвата“ (Мелизмос), Големите църков-

ни празници, допълнени с някои сцени от детството и страданията на Христос – по стени и арки и най-почитаните светци – в долния регистър. Г. Мийе отбелязва като източна черта срещупоставянето на сцените от детството на Христос и „Страстната седмица“⁵⁵. Ние разширихме това наблюдение с факта, че всяка от сцените върху южната стена на църквата и прилежащите ѝ арки и профили има своето смислово съответствие върху отсрещната, северната част от храма⁵⁶. Така например на „Посещението на Мария при Елисавета“ (за да сподели с друга бъдеща майка радостната вест) съответства „Посещението на мироносиците на Христовия гроб“; на „Сретението“ – довеждането на младенеца Христос в староеврейския храм на четиридесетия ден от Рождеството – съответства „Слизането на Христос в ада“ след Възкресението; на „Бягството в Египет“ – „Влизането в Ерусалим“ и т. н. При това основните пунктове на христологичната догма – Въплъщението на Сина Божи в човешки образ, неговите страдания за Изкуплението на човешките грехове и Възкресението, което ще донесе всекиму заслуженото Възмездие, са илюстрирани с по няколко епизода, като с това значението им е многократно подчертано. В параклиса на горния етаж, посветен на светеца лечител Пантелеймон, подходът е коренно различен. Тук при близки, дори по-големи размери на помещението същите основни точки на Христовото учение са илюстрирани с по една-единствена сцена: „Разпятието“ – на северната стена, „Слизането в ада“ – на южната, „Дейсисът“ в абсидната конха напомня за „Възмездие“, в източната арка е било Причастието, – символ на „Изкуплението“, а „Благовещението“ дава отново човешката мярка на събитията.

Притворът долу е изписан като отделен, посветен на св. Никола параклис, т. е. като погребален параклис, което е явно и от аркосолиите в страничните му стени и образите на светци монаси в долния регистър⁵⁷. Виждаме, че стенописите в трите помещения имат различна иконографска програма и това е в съответствие с тяхното конкретно предназначение. Но този факт показва и високата богословска култура на майстора живописец, неговото детайлно познаване на нюансите в църковната символика.

А. Грабар, Б. Филов и Н. Мавродинов обръщат внимание на редица нови за времето си елементи в Боянските стенописи, които предвещават изкуството на XIV в.⁵⁸ и които продължават и в това отношение тенденциите, набелязани в църквата „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново. В духа на новите за XIII в. тенденции е и едно изчистяване, опростяване на формите, овладяване до класичната мяра на жестовете, което, съчетано с изискания колорит от дълбоки, добре балансирани тонове, лекото обезпчтяване на фигурите, фините черти на лицата, допринася за особена атмосфера в тази живопис. Но онова, което прави стенописите в Боянската църква поразителни, единствени по рода си, е дълбокото психологическо проникновение на главния Боянски майстор, неговата способност да предаде богатата и сложна на отсенки душевна характеристика на рисуваните образи. В това отношение той не само предвещава новите тенденции, характерни за XIV в., но остава ненадминат в цялото развитие на българската живопис. Защото докато живописиста на XIV в., белязана от т. нар. „Палологовски“ стил, оживява стойките и жестовете, обогатява пейзажа и композицията, то характерните за нея пластични търсения са придружени от известно унифициране и банализиране в израза на лицата. И дори в един високоестетски и изящен цариградски паметник, като мозайките на Карие джамия, не намираме такова богатство и разнообразие на изрази и душевни състояния, каквото съществува в малката Боянска църква⁵⁹.

Това става ясно, ако сравним дори само лицето на Христос в отделните изображения и сцени: всемилостивия и всеопрощаващ господар на вселената – Вседържителя – в купола, различен от всеявяващия страх Пантократор в редица византийски църкви, с топла, скрита в погледа усмивка; благодетеля – Евергет, изцерител на физически и душевни недъзи – в североизточния ъгъл пред абсидата; дълбоко развълнувания от тежката си мисия на изкупител Христос от „Преображението“, в чието лице мъката и надеждата се борят за надмощие, и просветления образ на победилия злото и смъртта Христос от „Слизането в ада“. Не по-малко богата душевност изразяват образите на малкия Христос в купела от „Рождеството“ с тъжно, сериозно лице или на дванадесетгодишния юноша Христос сред книжниците, в чийто поглед личи зрелостта на преживял дълбока скръб възрастен. Групата на книжниците, в която всеки реагира по свой начин на Христовите думи, е също така разнообразна. А отделните светци? Крехката фигура на първомъченика дякон Стефан с още детински овал на лицето изтъква още повече неговата душевна сила и дълбока вяра; Ефрем Сирий сякаш вижда небесни чудеса в трескав екстаз, а старият воин св. Арета (?) гледа спокойно с мъдростта на годините и с озарени от вътрешна доброта фини черти.

38

39

40

41

42

43

44

45

46 Това богатство на душевни състояния е налице и в сцените от евангелския цикъл. Въпреки че жестовите са отмерени и сдържани, дълбока скръб е потъмнила очите и сгърчила лицата на Богородица и апостол Йоан в „Разпятието“, а смъртното ложе на Богородица в „Успението“ притегля като магнит вниманието и мъката на присъстващите.

48 Освен изображения на светци в притвора са запазени и четири портрета на светски лица, съвременници на майстора. На северната стена това са ктиторите севастократор Калоян и жена му Десислава, а на южната – царската двойка – Константин-Асен (Тих) и царица Ирина. Образите на владетелите са по-условни, рисувани може би по портрет, но личи властният поглед на царя, както и характерният овал на царицата. Портретите на местните феодали обаче са рисувани от натура. Тук плътта е жива, топла, охровочервеникава, а линията на контура е изгубила своята категоричност, защото следва извивките и особеностите на едно живо лице.

49 През 1989 г. е разкрит образът на св. Никола, останал незасегнат под по-късно изображение на същия светец върху източната стена на долния наос⁶⁰ южно от олтарната абсида. Той ни дава най-ясна представа за автентичния вид на втората боянска живопис, защото показва истинските цветове, съчетания и похвати на Боянския майстор, които по-късната живопис е предпазила от външни влияния и промени. Приликата на това изображение с образа на стареца воин (ср. обр. 45), еднаквите структури на черепа и тънките, одухотворени черти на лицата свидетелстват, че основните качества на тази изключителна живопис не са били покварени от по-късна намеса. В процес на разкриване под по-късното изображение със същия сюжет е и сцената „Въведение Богородично в храма“. За отбелязване в нея са чудесните образи на първосвещеника Захария и на девиците, придружили Богородица.

❖ Още два паметника – единият по-ранен, а другият по-късен – могат да бъдат повече или по-малко причислени към същото течение в средновековната ни живопис. Първият, това са част от стенописите в малката пещерна църквица (всъщност параклис) над Господев дол⁶¹ в долината на река Русенски Лом недалече от с. Иваново. Малката естествена пещера е неумело разширена. Параклисът като че е изписан от две различни ръце. Подобно на църквата „Св. Никола“ в Мелник, но в различни пропорции, в неговите стенописи съжителстват двете различни тенденции в развоя на живописата от XIII в. Така в сцените „Успение Богородично“, „Слизане в ада“, „Възнесение“ и в част от изображенията на светци, които за съжаление са много повредени, повечето белези показват връзка с паметниците от Търново, за които говорихме досега.

50 51 Двете изображения на светците Никола и Спиридон върху южния склон от тавана на параклиса обаче подобно на стенописите на „Св. Никола“ в Мелник свидетелстват за други насоки, за зараждането на друга по задачи живопис у нас. Докато в изброените сцени са налице редицата изтъкнати по-горе особености на търновските паметници, при лицата на двамата епископи виждаме стремеж към по-богато живописно изграждане на формата чрез меки преливи и сенки, с характерни червени петна на бузите, които, от една страна, теглят към XII в., но, от друга, говорят за развитие на тенденциите към обемност и постепенно моделиране, които бяхме набелязали в образите на втория от мелнишките майстори и които характеризират именно новото в изкуството на XIII в.

❖ В стенописите на параклиса освен св. Спиридон, който в детството си е бил овчар, са представени още двама светци, покровители на добитъка – св. Власий (наследникът на славянския бог Велес) и св. Модест Ерусалимски⁶². Дватама млади светци северно от олтара могат да бъдат Козма и Дамян, които са лекували не само хора, но и животни⁶³. Този факт, съпоставен с факта, че самият Господев дол е бил затварян с прегради и че в него и около него е имало пещери и заслони за манастирските стада⁶⁴, ни позволява да предположим, че параклисът е бил разположен над манастирските обори или кошари, в които нощем, при лошо време или вражески набези е бил прибиран манастирският добитък, пасъл през деня в плодородната долина. Изписаният в откритата към долината лоджия Бог-Отец е трябвало да всява страх божи в дошлите с лоши помисли грабители.

❖ Вторият паметник – главната манастирска църква (т. нар. „Голяма църква“) в долината на р. Русенски Лом през XIII в. с внушителни размери, които вероятно са станали причина тя да се срути сравнително скоро, се е намирала в местността Писмата. Фрагменти от северната ѝ стена са запазени и до днес⁶⁵. Сред тях е известното „Видение на св. Петър Александрийски“, което личи още отдалече и е дало името на местността. Източно от тази църква обширни жилищни помещения, наречени Чертозите, носят може би спомена за царски посещения в Ивановската долина.

Повечето от паметниците на разглежданото досега течение в нашата средновековна живопис са известни отдавна, а малкото новоразкрити фрагменти могат да бъдат свързани с тях и нашите учени, следвайки Грабар, ги бяха обединили под името „Търновска живописна школа“. Именно затова ще спрем нашето внимание на едно друго стенописно ателие, чиито паметници са разкрити неотдавна и което свидетелства за наличието на втора, различна стилова тенденция, наченки на която набелязваме в Мелник и Господев дол.

Доразчистването на т. нар. „Затрупана църква“ в Ивановската долина западно от „Голямата църква“ в местността Писмата и разкриването на медальони със светителски изображения от първия живописен слой в търновската църква „Св. апостоли Петър и Павел“, съпоставени с данни от съвременната им житийна литература, помогнаха да се очертае наличието на второ художествено ателие в столицата Търново⁶⁶ и близо до нея, чиито продукция има характерни черти, твърде различни от изброените досега стенописни паметници, като се свързва единствено със споменатата нова тенденция.

От житието на първия търновски патриарх Йоаким (1235–1237?) научихме, че в началото на своето царуване, т. е. скоро след 1218 г., цар Иван Асен II посетил Йоаким, тогава монах отшелник „над Красен... до Дунава“, т. е. в скалите по река Русенски Лом, и му дал „много злато“, с което монахът наел работници, изсякъл пещера и създал голям манастир, посветен на архангел Михаил⁶⁷. Като съпоставихме това сведение със стенописите в „Затрупаната църква“, където като ктитор е изобразен цар „на всички българи“, поднасящ църквата на архангел Михаил, установихме, че именно „Затрупаната църква“ е създадената от Йоаким с дарението на цар Иван Асен II църква „Архангел Михаил“ от едноименния голям манастир⁶⁸, който според нас е обхващал цялата плодородна долина, заобиколена от осеяни с килии скали.

Че църквата (всъщност също параклис) е посветена на архангел Михаил⁶⁹, свидетелства не само ктиторската композиция, но и „Съборът на архангелите“ върху северната стена, непосредствено пред олтарната преграда, както и „Чудесата на архангел Михаил“, които са покривали целия таван на наоса, и други сцени с неговото участие: „Старозаветната Троица“ („Гостоприемство Аврамово“), „Сънят на Яков“, „Историята на Исус Навин“, „Възнесението“, „Ковчегът на Завета, носен към Ерихон“, „Магарето на Валаам“ и др., както и „Изцеляването на парализика при Витезда“ и „Явяването на Христос на мироносиците“ в западната част на храма.

В стилово отношение стенописите показват интереса на зографа към чисто живописните проблеми: намаляване ролята на линията, успокояване на движения, гънки и драперии, преливна, мека моделировка, особено на плътта, спокойни закръглени овали на лицата, пухкави сочни устни и топъл звучен колорит.

От Евтимиевото „Похвално слово за св. Йоан Поливотски“ научаваме, че търновската църква „Св. апостоли Петър и Павел“ заедно с целия околнен манастир е изградена по поръка на съпругата на цар Иван Асен II, царица Ана-Мария (1221–1237)⁷⁰, която е наредила да пренесат в нея мощите на св. Йоан Поливотски. Медальони с образи на мъчениците Гурий, Самон и Авив, близки по изпълнение с тези от параклиса „Архангел Михаил“, са разкрити през седемдесетте години на нашия век в западните подкуполни арки на църквата „Св. апостоли Петър и Павел“⁷¹. Те несъмнено принадлежат към второто стилово направление в живописата на XIII в. Потърсим ли паралели на стенописите в тази църква и в параклиса „Архангел Михаил“ извън границите на страната ни, картината става още по-интересна. Най-близки по стил, особено с образите в тази търновска църква, се оказват стенописите на църквата „Възнесение Христово“ в Милешево (Сърбия), които споменахме като представител на същата тенденция в балканското изкуство⁷². Приликата е толкова голяма, че беше зададен въпросът, дали не се отнася за същия майстор. Църквата в Милешево е изградена и изписана със средствата на сръбския крал Стефан Владислав (1234–1243). Теодосий⁷³, биографът на неговия чичо, св. Сава Сръбски, твърди, че Владислав е започнал издигането на храма след 1234 г., т. е. след като заема сръбския престол и се оженва за дъщерята на цар Иван Асен II. Според биографа именно архиепископ Сава е довел на Владислав дъщерята на българския владетел от Търново. Приликата между стенописите на църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ и Милешево, както и правописът на най-старите надписи към милешевските стенописи⁷⁴ ни дават основание да предположим, че българският владетел е препоръчал на сръбския архиерей зографи-те, изписали поне две църкви по негова и на жена му поръка. Втора възможност за подобен обмен е налице след 1236 г., когато самият крал Владислав посещава Търново, за да прибере тленните останки на своя чичо Сава.

- 58 Близки по стил стенописи, датирани около 1225–1230 г., се намират и в Солун. Това са изображенията на св. Четиридесет Севастийски мъченици в южния кораб на църквата „Ахиропиитос“⁷⁵ (днес „Св. Параскева“). Ако отново се обърнем към историята, ще видим, че след победата си над деспот Теодор Комнин-Ангел при Клокотница
- 59 цар Иван Асен II утвърждава в Солун властта на друг свой зет – Мануил-Ангел и посещава и обдарява редица светогорски манастири⁷⁶. Дали при своето минаване през Солун той е обдарил и там някои храмове, или, което е по-вероятно, харесал изображенията на своите покровители в Клокотнишката битка – Четиридесетте Севастийски мъченици, е поканил в двора си зографите, които са ги изписали, не бихме могли да установим. Солунски зографи биха могли да бъдат поканени още от Йоаким, който на връщане от Атон, където е постриган за монах, ще е минал през Солун. Трябва още веднъж да изтъкнем българските надписи в ивановската църква „Архангел Михаил“ и в търновската „Св. апостоли Петър и Павел“, както и наличието на „ъ“, който характеризира източнобългарския правопис в най-старите милешевски надписи.

❖ От мозайките на църква № 5 на хълма Трапезица в Търново днес на място не е останало нищо. Фрагменти се намират в Народния археологически музей, София. За щастие те са публикувани в 1924 г. от К. Миятев⁷⁷, който подробно се спира на техните стилови белези. Той отбелязва богатата цвetoва палитра на мозайките, включваща по няколко нюанса за всеки цвят, която обхваща общо около 35 различни тона. Мозайките са имали златен фон. Твърде малките по размер фрагменти и тук не са дали възможност да бъде разгледана тяхната декоративна система или иконографията им. Не е било възможно и изследването на общите форми, рисунъка, драпировката и моделировката на дрехи и фигури. Миятев отбелязва, че при едрите петна изпълнението е било по-грубо, но затова пък при главите и лицата то е почти свършено. В статията е репродуцирано черно-бяло изображение от тези мозайки, на което Миятев описва цветовете: тъмнолилав контур за косата, кафяв – за овала на лицето, тъмно-червена смалта – за очертанията на очите и носа, докато другите черти са набелязани с мека, следваща контура маслинозелена линия. Плътта е бледожълтеникава или бледорозова. Моделировката е осъществена чрез меки преходи. Сенките са в зелено, с много оттенъци (Миятев отбелязва 7 – 8 полутона при зелените мозайчни кубчета). Той дава подробно и състава на отделните камъчета: смалта, глина, мрамор, шифер, креда, варовик, като естествените цветове на различните камъни обогатяват цвetoвата палитра. Тази палитра включва синьо – ултрамарин и пруско синьо, кафяво, пурпурнолилаво, виненокафеникаво, тъмнокораловочервено, бледорозово и бледожълто, маслинозелено, две черни – блестящо и матово, сиво-черно за контурите и две керемиденочервени. Той констатира наличието на съпоставки на допълнителни тонове и неочаквани ефектни хармонии – синьо с охра или златно, керемиденочервено и златно, черно и керемиденочервено или тъмнолилаво, черно и бяло, кафяво и матово бяло, или, както казва Миятев, „неспокоен колорит с ефектна пестрота“. Тази богата палитра и меката, изискана и постепенна моделировка на плътта му дават основание да датира паметника от първата половина на XIII в., от времето на Асеновци. Ако съдим по моделировката и по богатата цвetoва палитра на мозайките, това е бил един от най-красивите и изящни паметници на „живописното“ течение в нашата стенна живопис от XIII в.

В доклада си на тема „Преславските традиции в културата на столичния град Велико Търново“, изнесен през 1993 г. на Великопреславския научен събор по случай хилядагодишнината на Преслав като столица, ст. н. с. Й. Алексиев отбелязва, че последните археологически разкопки на Царевец разкриват в няколко църкви, строени в първите години на Второто българско царство (края на XII – началото на XIII в.), останки от стенна мозайка, разрушена около края на XIII в. и заменена през XIV в. със стенна живопис.

За съжаление всичките паметници от това „живописно“ течение у нас са запазени твърде фрагментарно и следите му в нашата живопис се губят, което не ни позволява да го проследим в неговото развитие, нито да се спрем по-подробно на иконографията и на декоративната система на неговите представители.

Несъмнено е обаче наличието на художествено ателие при двора на българския владетел, което (може би като реакция срещу къснокомниновските художествени похвати) отразява най-новите тенденции в изкуството на века и чиито творби имат близки паралели в съседните балкански страни. Едно течение в средновековното изкуство на Балканите, което внася своя дял за оформянето през втората половина на века на качествено новия стил, наречен на византийската династия на Палеолозите, който ще залее цяла Югоизточна Европа⁷⁸.

Фактът, че цар Иван Асен II и съпругата му Ана са ктитори на паметници и от двете разгледани от нас течения в българската стенна живопис на XIII в., не ни дава правото да определим като придворно само едно от тях, да ги разграничим с оглед на социалната поръчка. Но докато първото, свързано с комниновските художествени похвати, е израз предимно на тенденцията, изтъкваща традициите, то второто, носещо новите за века художествени търсения, отразява стремежа за съперничество с Византия, реализиран твърде успешно през разглеждания период. Напълно естествено е „най-могъщият император на Балканите“ през XIII в. да не се задоволява с едни и същи по стил художествени произведения в паметниците, съградени и изписани по негова и на близките му поръчка. Както е редно за един висококултурен царски двор, при него ще са били канени и ще са работили едновременно майстори живописци, чието изкуство отразява различни художествени насоки. Това е още едно свидетелство за богатството и многообразието на художествения живот в българската столица през онази епоха.

При наличието на тези нови паметници обединените от А. Грабар в понятието „Търновска живописна школа“ стенописи могат да бъдат определени като „една от търновските школи“, или по-точно, едно от търновските художествени ателиета, и то това, което от чисто формална гледна точка все още следва комниновската живописна традиция. Именно в иконографията на тази група паметници се намират множеството белези, които свидетелстват за съзнателното черпене от традициите на Първата българска държава и от местното художествено наследство. Отбелязахме, че и в паметниците на това столично ателие съществува вътрешно развитие, съзвучно на цялостните тенденции в живописа на XIII в. Че и вътре в рамките на Комниновския стил може да бъде проследено едно омекотяване на линии и форми, постепенно засилване на пластичните търсения и същевременно едно дълбоко вътрешно обновяване по пътя на разнообразяването на психическата характеристика и интерес към силните и сложни човешки чувства. С тези си черти споменатото ателие е не по-малко съвременно от другото, чиито усилия се съсредоточават върху пластичните проблеми. В творбите на първото ателие, представител на което са например стенописите в църквата „Св. Четиридесет мъченици“, е налице и интересът към жизнения детайл и разнообразието в неговото предаване, който е също един от новите за века белези. Всичко това показва, че майсторите зографи, работили в българската столица и свързаните с нея манастири, независимо от традицията, заложена в тяхната подготовка, и общата консервативност на църковната живопис, са откликвали на новото с учудваща за времето си бързина и осведоменост, че са следили „модата“ в живописа и са се стремили да бъдат в крак с най-свежите веяния на епохата.

Най-много са паметниците на архитектурата, свързани с името на цар Иван Асен II. Съпоставени с казаното досега, те свидетелстват за това, че именно царуването на Иван Асен може да бъде определено като „втори златен век на българското изкуство“, а бихме добавили – и култура. Това се доказва и от широтата на културната политика на този високоинтелигентен владетел. За съжаление запазените в сравнително добро състояние художествени паметници от онова време, особено ръкописите, не са много. Нека си спомним, че според житието на Зографските мъченици през 1275 г. при нападение на латините над манастира Зограф са изгорени и разграбени 193 книги от царете Симеон, Петър и Иван Асен⁷⁹.

*

В малки провинциални църкви можем да намерим отгласи от дейността на традиционното къснокомниновско течение в нашата живопис. Такъв е скитът параклис „Св. Никола“, наричан „Глигора“, на левия бряг на р. Искър близо до Карлуково⁸⁰. Еднокорабната двуетажна църквица, строена някъде на границата между XIII и XIV в., днес е почти разрушена. Откритите неотдавна фрагменти от първи живописен слой са свалени от стените и се намират в депата на музея в град Ловеч⁸¹. Това са: „Раждането на св. Никола“ – от южната стена на наоса, фрагменти от изображенията на двама монаси и колоната на стълпник от външната южна стена и три вотивни изображения върху подпорната стена, ограждаща открита галерия в двора на църквата – образите на две малки болярки и игумена Даниил (с надпис)⁸², св. Никола и свещ, до която надписът споменава някой си (Д)ебросл(ав). Елементите от архитектурния пейзаж, композицията, овалът на лицата и моделировката на плътта датират „Раждането на св. Никола“ към края на XIII в. От същото време или началото на XIV в.

❖

60

61

са вероятно и изображенията върху оградната стена. Костюмите и стемата на боярските намират паралели в паметници, а и в археологически находки от XIII–XIV в.⁸³ Съвременни или малко по-късни са изображенията върху външната южна стена.

Още по-малко свидетелства от тази епоха имаме за развитието на „антикласическата“ тенденция в средновековната живопис по нашите земи. След фрагментите от първия слой стенописи в Земенския манастир единственият стенописен паметник преди XIV в., който може да бъде причислен към тази тенденция, са разкритите преди около две десетилетия от художник-реставратора Драгомир Пешев стенописи в църквата „Св. Димитър“ в с. Паталеница, Пазарджишко⁸⁴, източно от средновековната крепост Баткун. В църквата е бил намерен надгробен камък с името на Григорий Куркуа, протоспатарий и дук на Филипопол, и датата 1091 г.⁸⁵

От разчистените досега стенописи за отбелязване са насрещно изобразените църковни отци в абсидата и апостолите от „Възнесението“ в свода на бемата. „Слизането в ада“ е било високо на изток, в напречния северен свод на наоса и под него – фрагменти от друга сцена, вероятно „Жените мироносици на гроба“; „Възкресението на Лазар“ е в южния склон на свода в протезиса и срещу него Христос в елипсовидно сияние, носено от два ангела – това според нас е „Видението на пророк Авакум“⁸⁶. Под „Видението“ личат главата на Христос и надписът от изцелението на прегърбената жена – едно от чудесата на Христос⁸⁷. Два дякона и светци монаси са изписани в проходите между олтарните членения: св. Теодосий Общежител, св. Антоний, епископи en face – по източните стени на протезиса и диаконика, мъченици с богато украсени мантии – по страничните стени и жени светици – във втория регистър и т. н.

Върху северния склон на свода в диаконика се разкрива старозаветната сцена „Тримата юдейски юноши в горящата пещ“, а срещу тях вероятно е било „Въведение Богородично“. Пред олтара върху северния стълб от запад е изписана „Богородица Застъпница“, а патронът на църквата св. Димитър е върху южния стълб също от запад⁸⁸. Св. Ахилий Лариски и св. Никола са изобразени един срещу друг върху същите стълбове в бемата, св. Георги на бял кон – в първия регистър на южната стена в западната ѝ част, а над него в бюст – св. Евстратий. Още двама военни светци са били нарисувани върху източните страни на западните подкуполни стълбове.

Стенописите значително се отличават по стил от разглежданите досега две групи. Дебела червено-кафява линия огражда широките, закръглени бузести лица с малка брадичка. Втора къса линия под брадата образува „гривничка“ на врата. Малко по-изтънена, линията очертава големите широко отворени очи със сливаща се с едрия ирис зеница, клепача над тях и сянката под долния клепач. Носът с леко завит месест връх е очертан с две линии отстрани, свързани с ниските, леко извити към края си вежди. Челата са ниски, тъмните коси – гъсти и подредени във венец от едри букли около челото. Мека, топла леко изсветлена охра служи за среден тон на плътта. Върху нея обемите са белязани леко с прозрачнозелени сенки (понякога от другата страна на лицата им съответстват леки кафяви сенки), а белите светлини са полупрозрачни и леко изтъняват към края си. Черен контур огражда дрехите и бележи най-дълбоките гънки по тях. Дрехите са моделирани с три степени на изсветляване на основния тон, а гънките са групирани най-често в неголеми, почти успоредни снопове или се срещат V-образно под остър ъгъл. Формите на телата се губят под тяхната твърдост и странен ритъм. Понякога гънките и светлините се спускат зигзагообразно начупени надолу, също без особена логика в тяхното подреждане. Колоритът включва освен зеленото и керемиденорозовото с няколко степени на изсветляване, също така и синьо, но и особените съчетания на охра с виненокафеникави сенки и черен контур, съпоставена с тъмнокафяво с червени светлини⁸⁹ или сиво-зелено, положено върху охрова подложка и с тънки охрови светлини. Друго характерно за паметника съчетание е това между розово, виненочервено и охра – една чисто източна хармония, която заедно с богатата украса по мантиите на мъчениците е в съответствие с останалите белези на паметника. Вдлъбнатите към очите лица на двама беловласи апостоли от „Възнесението“ и някои от гънките на дрехите напомнят западноевропейски паметници, но това са предимно късноромански стенописи от Испания⁹⁰, където източните влияния са особено силни. Изброените по-горе стилови белези на стенописите определят без съмнение мястото им сред паметниците на „антикласическата“ тенденция в живописа на европейския Югоизток, към която принадлежат стенописите в църквата „Св. Лука“ във Фокида и първият слой от Земенската църква.

Атанас Божков, пръв публикувал разкритията на Д. Пешев, датира стенописите от края на XII в.⁹¹ Но в желанието да определим тяхното точно място във времето намерихме многобройни паралели сред паметници от първата половина на XIII в.⁹² Много

близки черти притежават стенописите от цяла група църкви в Атика недалече от Атина⁹³: двукорабната пещерна църква в Пентели, „Св. Петър“ и „Св. Георги“ в Каливия Кувара, „Св. Богородица“ в Меренда и дори един паметник в Гераки, Пелопонес – църквата „Св. Созонт“. Цялата група паметници е създадена от гръцки майстори по времето, когато тези земи са в ръцете на кръстоносците. Те притежават плътния твърд контур, широко отворените очи, едро стилизираните гънки и черти на лицата, богатата източна поначало украса на дрехи и аксесоари и едни много характерни кичурчета по косите на беловласите светци⁹⁴. Ателиетата у нас и в Атика са различни, но общата тенденция е една и съща. Два от гръцките паметници са датирани чрез посмъртния портрет на атинския митрополит Михаил Хоният във втората четвърт на XIII в., като единият има и дата 1233–1234 г. От първото десетилетие на века са според специалистите стенописите в Гераки, където се среща и „куфическият“ орнамент върху някои тъкани⁹⁵ (вж. навоите на слугата от „Възкресението на Лазар“ и щита на един от военните светци в Паталеница). Съчетанието на стилови белези отвежда и към паметници от същото време в Кападокия⁹⁶. Че стенописите в Паталеница са от XIII в., свидетелства явното влияние от втората живописна тенденция в изкуството на века, например в меката моделировка на лицата или сочните устни на светците⁹⁷. Гръцките надписи в Паталеница, макар и с много грешки, са изключение за паметниците от XIII в. по нашите земи. Това ни напомня, че през XIII в. от 1208 г. до 1230 г. Баткун е в ръцете на латините, по-точно във владенията на деспот Алекси Слав, племенник на първите Асеновци, но зет и васал на цариградския латински император⁹⁸. Дали не трябва да обясним с този факт стенописите в Паталеница, техните гръцки надписи и стиловите им особености, които ги отличават от паметниците, свързани с българската столица?

От последните четиридесет години на XIII в. до нас не е достигнал друг достатъчно добре запазен паметник на стенната живопис. Единствено в църква № 14 на Трапезица меките, моделирани с полупрозрачни нюанси на зелено и червено гънки на дрехите на запазените фигури позволяват да датираме стенописните фрагменти от прехода между XIII и XIV в.⁹⁹

Сред известните досега български ръкописи, създадени през XIII в., за съжаление само един-единствен – „Евангелието на поп Добрейшо“ от първата половина на века (вероятно 1221 г., НБКМ, № 17) – е илюстриран, и то с миниатюри, представящи евангелистите¹⁰⁰. Запазени са само две от тях. Писано вероятно в западните области, евангелието е пример за антикласичната тенденция в средновековната живопис, като изпълнението е доста графично и елементарно и напомня ранните стенописи от тази тенденция в Костур, в Кападокия и ранните коптски ръкописи¹⁰¹, особено с висящите кандила и гроздове (л. 18об.) или акротерите и твърдите листа около рамката на заставката (л. 121). Към същата тенденция можем да отнесем яркия колорит с превес на червено, жълто, зелено и синьо, както и наивните обозначителни надписи. Орнаментът от плетеничните рамки на заставките и тератологичните инициали отразяват по-съвременни тенденции, в които все още могат да бъдат проследени основните елементи от структурата на животинското тяло, т. е. един сравнително ранен етап от развитието на тератологията.

Неособено изящни, но работени по по-живописен образец са двете миниатюри на евангелистите Марко и Лука в Евангелие № 22 в НБКМ – София, датирано около края на XIII или началото на XIV в.¹⁰² Неумелото изпълнение – едрите глави с тежки черти на лицата, широките къси носове и дебелият контур – не може да прикрие факта, че образецът на миниатюрите е бил от значително по-добро качество, което личи и по фланкираната от две високи къщи-кули стена на фона, завесите над тях, украсата по архитектурните съоръжения и по табуретките, на които седят евангелистите. Повитът от заставките, бял на червен фон, има паралели както в други ръкописи, така и в стенописи от епохата¹⁰³. Неговата форма и архитектурният декор на миниатюрите ни дават основание да ги отнесем по-скоро към първата четвърт на XIV в.

*

Въпреки продължителния мир през царуването на Теодор Светослав (1300–1321) паметниците на българската живопис от първите двадесет години на XIV в., запазени по нашите земи, са също малко на брой. Повече стенописи са съхранени от времето на цар Иван-Александър (1331–1371). Цялостното им проучване и групиране е значително затруднено от факта, че голяма част от тях нямат връзка помежду си, че

67

68

69

❖

понякога всеки един е представител на отделно течение или художествено ателие¹⁰⁴. В самата столица Търново с изключение на едно лице, намерено в разкопки при църква № 12 на Царевец¹⁰⁵, и фрагменти в църквите по Трапезица няма запазен цялостен стенописен паметник от онова време. Вероятно към този период могат да се отнесат и стенописните фрагменти от църква № 6 на Трапезица¹⁰⁶, но тяхното състояние не ни позволява да бъдем категорични. За щастие през средните векове връзките със съседните балкански страни са били значително улеснени, особено за пътуващите майстори зографи, които са били канени от местните феодали или владетели в различни страни. Сведенията за пътуващи майстори от тази епоха са многобройни. Това ни помага да се ориентираме в общата картина на изкуството през XIV в., като се опрем на близки, понякога съвсем сходни художествени явления у нас и в паметниците на днешна Македония, Сърбия, Гърция и Епир, включително и Егейските острови.

Като отглас на изкуството от течението, създадо стенописите в „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново и в Бояна, след скита „Св. Никола“ при Карлуково бихме посочили малката църква „Св. Богородица“ в с. Долна Каменица¹⁰⁷ северно от Ниш, в днешна Сърбия. През XIV в., до самото падане под турска власт, тези земи са влизали в границите на Видинското деспотство, по-късно царство, наследствените владения на Шишмановци¹⁰⁸. Малката църква, посветена на Богородица, има плана на свободния кръст подобно на старата Боянска църква, но и двуетажен притвор, увенчан с две четириъгълни кули, чиято вътрешност има също стенописи. Както показват изображенията на „деспот Михаил, син на цар Михаил“ и жена му в притвора, църквата е изписана между 1323 и 1330 г., при царуването на Михаил Шишман. Ктитор на стенописите е по-дребен феодал, изобразен заедно със своите близки на два пъти в църквата (общо 11 ктиторски портрета). Стенописите показват редица провинциални черти, но някои от изображенията, например Богородица от абсидата, св. Димитър и др., са изпълнени с много тънко психологическо чувство и художествена мяра. Мекотата и финесът, познати от Бояна, тук се преплитат с по-твърдото и условно предаване на форма и обем, характерно за живописата на някои църкви от западните балкански области, като „Св. Никола“ в Прилеп (1298), „Св. Никола“ в Манастир (1271), „Св. Ахил“ в Арилье (1296), „Богородица Левишка“ в Призрен (1307) и др.¹⁰⁹ Че църквата в Долна Каменица датира от XIV в., показва самото разпределение на сцените: в сводовете са изписани Големите църковни празници, а сцените от „Страстната седмица“, „Свалянето от кръста“ и „Оплакването“ са разположени по стените на църквата. Характерното за Бояна смесване на комниновска и стара източна иконография, както и старите комниновски стилови похвати, смекчени от новите търсения, тук се преплитат с редица влияния от споменатите западнобалкански паметници. Освен детайли в разпределението на сцените има и цели изображения, близки до тези в Прилеп, Призрен и др. В иконографско отношение заслужава отбелязване схемата на „Тайната вечеря“, известна от пармското византийско евангелие Palat. No 5 от XII в., която е същата в „Св. Никола“ в Прилеп, „Св. Никита“ до Скопие, „Църквата“ при Иваново¹¹⁰. Както в Костур и Търново, в „Успение Богородично“ всички апостоли са до краката на мъртвата, докато до главата ѝ са застанали група ангели¹¹¹. Църковните отци от „Мелизмоса“ са без свитъци в ръце, както в църквата „Богородица Левишка“, необикновено драматичното „Оплакване на Христос“ е развито в съгласие с местната традиция; „Рождеството“ е отделено от „Благовещението на овчарите“; военните светци Теодор Тирон, Теодор Стратилат и Димитър са изобразени на коне в притвора и др. В долния притвор се разгъва Богородичен житиен цикъл, много близък до същия в църквата „Св. Богородица Перивлепта“ („Св. Климент“) в Охрид, 1295 г.¹¹² В горния етаж на притвора са изписани житията на св. Петка (Параскева)¹¹³ и св. Никола¹¹⁴. Част от надписите към стенописите са на гръцки, но с много правописни грешки, а останалите, писани от същата ръка до изображенията на св. Неделя, Дамян, Богородица Скоропослушителница и др., както и ктиторските надписи – на правилен български език.

В публикациите на двама сръбски колеги се разглежда още една църква от тези земи, свързана с българската история¹¹⁵. Нейните ранни стенописи са разкрити от реставратори през 70-те години на нашия век. Това е църквата „Св. Никола“ („Св. Петка“) при с. Станичене, между градовете Пирот и Бела Паланка, на левия бряг на река Нишава. Малката гробнична църква е еднокорабна, покрита с надлъжен полуцилиндричен свод. Ктиторски надпис над входната врата отбелязва, че живописата е създадена през 1331–1332 г., по времето на българския цар Иван-Александър (наричен тук Иван Асен), и господин бѣ... Сръбските колеги и Ст. Смядовски приемат, че става дума за брат на цар Михаил Шишман Белаур, владетел по това време на Видинската област¹¹⁶. При разкопките около църквата в съседно параклисче е разкрит

зидан засводен гроб, в който са останали фрагменти от богато украсени дрехи, злато-шити панделки с двуглави орли и името на Иван-Александър, „цар на българи и гърци“. Този факт, както и двуглавите орли по дрехите на ктитора Константин и неговата съпруга, изобразени на северната стена на храма, свидетелстват за реални връзки на дарителите с българската царска фамилия. В западната част на църквата са запазени цели десет ктиторски портрета, подобно на църквата в Долна Каменица¹¹⁷, но тук част от изписаните са били вече покойници.

Живописната вътре в храма е разпределена в три регистъра и показва някои рядко срещани особености в декоративната система и иконографията. Така изобразените в абсидната конха Богородица с детето Исус са фланкирани не от ангели, а от патрона на църквата св. Никола и от св. Кирил Философ, който тук е безсъмнено славянският просветител Константин-Кирил, тъй като неговият александрийски съименник е изписан под него, в първия регистър на абсидата. В протезисната ниша се намира „Христос в гроба“ („Пиета“). За отбелязване са също белите фонове зад изображенията на дякони в олтарната част и червените – в сцените „Благовещение“, „Сретение“ и „Молитва в Гетсиманската градина“. Останалите фонове са дву- или трицветни. Богородица от „Възнесението“ е представена с двете длани пред гърдите, обърнати към зрителя. Трябва да отбележим и овчаря свирач в „Рождеството“, както и сложната архитектура в „Благовещението“. Тук сцените, илюстриращи страданията на Христос, заемат средния регистър, макар и в отделни композиции, а Големите празници са вече в третия, което е характерно за изкуството от прехода между XIII и XIV в. Върху източната стена на притвора са запазени портретът на св. Никола и няколко сцени от неговото житие. Както показват няколко фрагмента, там, но от друга ръка, е бил изписан и „Страшният съд“. Публикувалите паметника сръбски специалисти са единодушни, че малката църква е изписана от няколко ръце: един, най-опитният майстор, е рисувал долните два регистъра на наоса – фигурите в цял ръст и сцените от „Страстната седмица“, втори – сцените от третия регистър, т. е. Големите църковни празници, докато най-слабият е работил в олтарната част на църквата.

Нашите сръбски колеги говорят за близост на стенописите с паметници от Западна България и Източна Сърбия, като Земен, Псача, Долна Каменица и Йошаница, и особено с църквата „Св. Петър“ в Беренде¹¹⁸. Представените в двете публикации фотографии с твърде малък формат не ни позволяват да изследваме стила на стенописите. Бихме отбелязали само известна графичност в трактовката на дрехите от „Оплакването“ и общи иконографски елементи – скърбящите жени и кръста в същата сцена – с многолюдната композиция в Долна Каменица¹¹⁹. На църковните отци в абсидата на същия паметник напомнят стойките и дрехите, особено пискюлите в долния край на омофорите при църковните отци в Станичене. Близка е и коафюрата на ктиторките болярки в двата паметника, както и иконографията на сцените от житието на св. Никола. Наличието на голям ер и носовки в надписите потвърждават българската принадлежност на паметника.

Друг паметник, който позволява сравнение със стенописите на църквата в Станичене, е първият живописен слой на църквата „Св. Никола Болнички“ в Охрид, създаден през периода 1330 – 1340 г.¹²⁰

Към стари паметници от нашите земи с определено източни, по-точно малоазийски иконографски и стилови белези, отвеждат особеностите на стенописите от втория живописен слой в църквата „Св. Йоан Богослов“ на Земенския манастир¹²¹. Интересно е да се отбележи, че както в неотдавна разчистения първи слой, датиращ от XI в., и във втория са налице сцени от житието на Богородица в сводовете на междурамията и допоясни образи на светци във втория регистър. Това само по себе си вече доказва връзки на втората земенска живопис с по-старите местни традиции. Доскоро бяха познати само стенописите от този втори слой и като несравнено по-цялостно запазени и специфични по стил именно те и досега са известни като Земенски стенописи, а самата църква – като Земенската църква.

В надписа над ктиторските портрети е споменат деспот Деян, когото мнозина специалисти идентифицират с едноименния кумановски севастократор от средата на XIV в. и датират стенописите след 1355 г. След подробно изследване на паметника и на най-близките възможни паралели за неговата живопис стигнахме до заключението, подказано и от една бележка на К. Иречек, че стенописите от втория слой в Земенската църква са създадени около третото десетилетие на XIV в., а техен ктитор е изобразеният в църквата с жена си Доя и двете си деца по-дребен феодал. (К. Иречек предполага, че и споменатият в надписа Деян е български болярин от по-ранно време.)¹²²

От гледна точка на стила Земенските стенописи не могат да бъдат причислени към официалните течения в нашата средновековна живопис¹²³. Първото, което се налага на зрителя, е впечатлението от плоскостна, декоративна живопис. Линията, плътна и твърда, права или леко извита, огражда с категоричен контур фигурите. Моделировката на плътта е лека и условна, при предметите и дрехите преобладава локалният тон, а изсветляванията и сенките са в същата тоналност, с една-две степени разлика. Колоритът е изграден от минерални, пастелни багри – керемиденочервена и оранжево-жълта охра, виненокафяво, пурпурнолилаво, минерална зелена за „земята“, маслинозелена и бледоохрова за пейзажа, две сини – тъмна за небето на фона и малко по-светла – за химатия на Христос. Плътната линия огражда едрите петна от един тон и прави леката моделировка още по-незабележима, а лицата – бледи и плоски. Странно е обаче, че широките и плоски лица и декоративно изградените на фона на условен пейзаж фигури носят свой вътрешен живот. Особено живи и убедителни са изображенията от долните два регистъра, с естествени пропорции, здраво и солидно застанали и вперили спокойно-замислен поглед в зрителя: Иван Рилски, апостол Павел, Мелхиседек или Четиридесетте Севастийски мъченици от втория регистър. Без да притежава сложната нюансировка на боянските образи, техният израз е чист, ясен и спокоен. Редуването на тези спокойно застанали образи с едрите петна и линии създава особен ритъм в композициите, характерен за Земенските стенописи. Източните поначало графичност, колорит, ритмика и декоративност на стенописите определят и тяхното място в развитието на средновековното изкуство.

Иконографията на Земенските стенописи също има връзки както с местната традиция и някои западнобалкански паметници, така и със старите източни провинции на Византийската империя – Палестина, Сирия и повлияните от тях най-ранни стенописи в кападокийските пещерни църкви¹²⁴. Тези връзки са налице и при самия подбор на теми и сюжети и тяхното разпределение по църковните стени. В Земен Големите църковни празници с намалени размери заемат сводовете на църковната сграда. Под тях в широк непрекъснат пояс се разгъват събитията от „Страстната седмица“, получили нов смисъл в изкуството от края на XIII и XIV в. Следва фриз от допоясни изображения на светите Четиридесет Севастийски мъченици, които по своята фронталност, самия отрез на фигурите и облеклото си напомнят твърде много образите на същите мъченици в подобен фриз от X в. в Кападокия¹²⁵. Налице е антикласичната тенденция в средновековната живопис¹²⁶. Тук пътят на традицията може да се проследи в паметници като „Св. Никола“ в Манастир (Битолско), „Св. Йоан Канео“ в Охрид и др.¹²⁷ Долният регистър с изображенията на прави светци представя най-почитаните светители на източноправославната църква и предлага най-малко отклонения от обичайната църковна украса предимно от чисто иконографски характер.

Земенският майстор съвсем не е самоук и това личи най-добре в подбора и добре овладяната символика на сцени и изображения. Той работи в духа на старата местна традиция, запазила се в отдалечените от столиците на балканските държави области, която лежи в основата и на стенописите от първия слой в същата църква, в църквите „Св. Димитър“ в с. Паталеница, „Св. Никола“ в Манастир, „Св. Йоан Канео“ в Охрид и „Св. Никола“ в Прилеп, повечето от втората половина на XIII в. Тази традиция явно е свързана с антикласичната тенденция в източнохристиянската живопис, чиито паметници се намират предимно по периферията на византийската културна сфера от Кападокия, през Егейските острови, гръцкото крайбрежие и Епир чак до Южна Италия¹²⁸.

Струва ни се обаче, че в правилните пропорции на фигурите, в закръглените овали (на което е обърнал внимание още А. Грабар), а и в иконографските особености на сцените от „Страстната седмица“ в Земенската църква можем да видим далечен стил и от класицизиращите тенденции в изкуството на XIII в. и техните по-ранни образци. Особено интересна от тази гледна точка е приликата на Земенските стенописи с част от сцените, изобразяващи „Страшния съд“ във външния притвор на църквата „Възнесение Христово“ в Милешево (Сърбия), създадени около 60-те години на XIII в.¹²⁹, които съзнателно имитират по-ранната милешевска живопис. Това е свидетелство, че антикласичните тенденции в някои провинциални паметници от западната част на Балканския полуостров, особено явни в трактовката на пейзажа и моделировката, се влияят и от официалната, в случая класицизиращата живописна тенденция. (Същото е налице и в стенописите на църквата „Св. Димитър“ в Паталеница.) Така се получава тази специфична, „периферна“ живопис, която в XIV в. по свой начин отразява и някои от характерните за Палеологовския стил промени. Може би е редно да говорим за „периферно-провинциален вариант“ на официалната живопис,

доколкото тук на друго равнище се извършва (както и в официалното изкуство) преплитане на характерните за двете течения особености.

Стенописи, близки стилово до Земенските, освен в притвора на Милешево намираме и в църквата „Архангел Михаил“ в с. Радожда до Струга, както и във втората живопис на църквата „Св. Петър“ при Нови пазар (Сърбия)¹³⁰ от последната четвърт на XIII в. Отдавна вече сме отбелязали приликите на Земенските стенописи с ктиторските портрети на църквата „Панагия Велас“ в Епир от 1281 г. и изображението на ктитор от църквата „Св. Йоан Кръстител“ в Несебър¹³¹, XIV в.

А. Грабар причислява към същата художествена тенденция и към втората половина на XIV в. стенописите, запазени в малката трикорабна базилика до с. Лютиброд¹³², между гарите Черепиш и Мездра, в северния край на Искърския пролом. Църквата се намира сред леко наклонена поляна. От север е подпряна със солидни контрафорси. Стенописи са запазени само в източната част. Днес тяхното състояние е толкова фрагментарно, че трудно се подлагат на анализ. Необичайно е тяхното разпределение в трите части на олтара. В конхата на средната абсида е бил изобразен Христос-агнец, представен легнал направо на олтарния престол с оръдията на мъчението в ръце, е фланкиран от архангелите Рафаил (със зелен нимб) и Уриил с рипиди в ръце. Зад архангел Рафаил сега личи само охровият нимб на св. Василий и част от надписа до Йоан Златоуст. Върху страничните стени на бемата във втория регистър е вървял фриз с медальони, заобиколени от растителен пөвит, съчетан с панделки. Двама църковни отци с издигнати свитъци в ръце в първия регистър са били обърнати към абсидата. Надписът гъ саваѠъ между рипидата на архангел Рафаил и нимбаму показва, че абсидната композиция е създадена в подкрепа на догмата за единосьщиято на Троицата: Бог е този, който се жертва за изкуплението на човешките грехове, и същевременно този, който приема жертвата. Той е и вездещият предвечен Бог, владетел на вселената, и изкупителният агнец. Подобна композиция е изписана в протезисната конха на църквата „Св. Апостоли“ в Печ (Сърбия) около 1265 г. и има същия смисъл¹³³.

Непривична е украсата и в останалите части на олтара в Лютиброд. В протезисната конха е изправена в цял ръст Богородица Оранта от типа Влахернска, с медальон с детето Исус, също в цял ръст, пред гърдите си. Това изображение символизира непорочното зачатие, Въплъщението на Бога-Слово в човешки образ. В диаконика върху северната стена виждаме „Мойсей пред Неопалимата къпина“, неизгарящия зелен храст, отново символ на непорочното зачатие, т. е. на „Въплъщението“. Тук обаче ударението пада върху третия пункт на христологичната догма. В абсидната конха е представена „Хетимасията“ – приготвеният за Второто пришествие престол на Христос – Праведния съдия с оръдията на мъчението, гълъба на Светия Дух и книгата на Завета, т. е. със символите на трите лица (ипостази) на Троицата. От двете страни са застанали по един ангел, десният в антични дрехи и с червен нимб. Над прозорчето в първия регистър е изобразен шестокрил херувим. От страни и тук са изправени два ангела с тонзури. Десният, с далматика и свитък с текст в ръка, отново има червен нимб. Зад него виждаме надписа и част от мафория на св(та) ева (отляво е бил Адам). Левият ангел е в дяконски дрехи. Цялата абсидна композиция в диаконика представлява част от „Страшния съд“. Хетимасията, херувимът, покланящите се ангели, Адам и Ева илюстрират синтезирано учението за Възмездието. Хетимасията свидетелства, че единосьщият триединен Бог освен жертва и баща, който е пожертвал своя син, е също така и праведният съдия, който ще отдаде всекому според делата му. Ангелите с тонзури и дяконски дрехи подчертават връзката на Възмездието с Изкуплението, а Неопалимата къпина – с Въплъщението. Праотците на човешкия род, първите грешници Ева и Адам, молят Господа за опрощаване на греховете на цялото им неизброимо потомство.

Както виждаме, декоративната програма в олтарната част на църквата е изцяло подчинена на идеята за утвърждаване на основните точки на християнското учение и като техен синтез – за триединството на Бога. Необичайното разпределение на стенописите в Лютиброд би могло да бъде обяснено най-лесно, ако църквата е била посветена на св. Троица. През XIV в. богословските спорове у нас не са съсредоточени специално около триединството на Бога. Стиловите белези на стенописите – охрова плът със зелени и кафявочервеникави сенки, подробна, малко твърда моделировка, широки двойни контури на нимбовете (бял и кафяв) – не се свързват непременно с XIV в. Единствено панделковидният орнамент около медальоните и меандърът в диаконика имат повече паралели в този век¹³⁴, но паметниците с подобна тематика в

84

85

86

❖

абсидната част са все от XIII в.¹³⁵ Дали необичайната стенна украса на малката базилика не е от това време? Едрият, почти квадратен лапидарен шрифт на надписите към стенописите също насочва към по-ранна дата.

*

През втората половина на XIII в., след освобождаването на Цариград от кръстоносците, двете основни тенденции в живописа на Балканите се сливат и създават новото качество – Палеологовският стил, наречен отново на византийската царстваща династия – Палеолозите. Неговото зараждане, корените му и залегналите в основата му тенденции са проследени подробно от големите византолози О. Демус и С. Радойчич¹³⁶, а етапите и особеностите на неговото развитие – и от М. Хатзидакис. Демус намира първите кълнове на новото в стенописите на Милешево (респ. Радойчич – в църквите „Ахиропиитос“ в Солун и „Св. Георги“ в Оропос – Гърция), а следващия етап – в Сопочани и Трапезунд. Както видяхме, тази тенденция има своите представители и у нас: в параклиса „Архангел Михаил“ на Ивановската лавра, църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново и вероятно мозайките на църква № 5 на Трапезица. Отбелязахме началото на подобни живописни търсения и при втория зограф на църквата „Св. Никола“ при Мелник още в самото начало на XIII в. или в Господев дол при Иваново.

Какво е новото, което носи със себе си Палеологовският стил, което го обособява именно като стил? Това са на първо място една нова телесност и физическо присъствие на изображенията, зародили се в споменатите по-горе паметници. Фигурите на светците отново добиват плът и обем. Дрехите обвиват и подчертават телесните форми. Линията на контура се стопява, за да остане, натоварена с украсителни функции, понякога леко маниерна, в гънките на дрехи и драперии. Движенията постепенно губят от символичното си значение и се доближават до действителността. Появяват се отново непрекъснатите разказни (наративни) цикли, в началото като фриз, илюстриращ жития на светци или Христовите страдания. Характерни за ранното християнско изкуство, те изчезват през XI–XII в. Сега те изтласкват Големите църковни празници от стените на църквите към извивките на сводовете. Броят на действащите лица във всяка отделна сцена нараства и отношенията между тях се усложняват.

Пейзажът от маркиращи сумарно мястото на събитието хълмове или къшурки постепенно се натоварва с все по-значителни смислово-динамични функции. От рамка или акцент около централното действащо лице в дадена композиция той се превръща в сложна система от оразмерени с човешката фигура елементи с повече или по-малко фантастичен характер. Тези елементи сочат развитието на действието и неговите етапи, отделят епизодите и с проекцията на страничните си стени създават особена, вътрешна динамика в многолюдните композиции. Тази последна функция на пейзажа е особено характерна за палеологовската живопис и изживява вътрешно развитие в течение на XIV в.¹³⁷

Увеличават се и външните заемки от класицизиращите образци – атланти и животински фигури подпират колони, животински маски украсяват мебелите, открити тераси, портици и колонади личат сред архитектурните детайли, драперии се веят, увиват се около колоните и се закачат по покривите и т. н.¹³⁸ В природния фон заоблените хълмове с малки туфи цветя и клонки отстъпват място на усложнен скалист пейзаж от нацепени призми, който също участва в смисловата натовареност на композицията. И същевременно това връщане назад, това черпене от по-стари образци с целия си антикизиращ репертоар не разчупва напълно средновековните рамки. Старата символична условност на византийското изкуство остава в сила до самия му край. Ако някои портици са изобразени със съвременна линейна перспектива и от някоя врата се показва човешка фигура, то във византийската живопис няма нито един интериор, подобен на множеството „стаи без външна стена“ на италианските майстори от същото време. Това, което се случва във вътрешността на сградите, е все още изнесено пред тях. Според старата византийска практика св. Ана ражда Богородица на фона на стена с врати, но леглото ѝ е пред тази стена. От прозорци надничат фигури, но ако се изправят, те почти ще се изравнят със сградите. Византийският художник възприема пространството не като реална, а като свещена, сакрална среда, където се развиват свещените евангелски събития, и за него е важно да включи в тях зрителя, да го направи техен свидетел¹³⁹, без да наруши нужната дистанция, без да принизи Богочовека до грубото съвременно му ежедневие.

Един особен естетизъм господства в композицията и оставя зрителя с чувството, че се е докоснал до нещо, което е над него, което остава божествено дори и когато притежава елементи от реалността и когато той самият е негов свидетел. За тази дистанция допринася и опитът от изящната византийска миниатюра на комниновския период. Особен тържествен ритъм командва движенията и разпределението не само на образите и композициите по стените на храма, не само вътрешния строеж на всяка отделна сцена, но и всеки жест, всяко отношение между отделните участници. Той се е зародил в класическия период на византийското изкуство и вероятно има вътрешна връзка с тържествените църковни химни, озвучили голямото тайнство на литургията. И той остава да звучи във и около храмовете дори и след падането на Византийската империя във външната украса на румънските църкви от XVI–XVII в. Античността, която е присъствала и в литературата, и като отделни запазени паметници през цялата византийска епоха, дава особена мяра на византийското изкуство – едно йератично достойнство и изисканост на стойки и жестове, които то никога не загубва напълно.

Доскоро това художествено явление беше определяно като Палеологовски ренесанс, тъй като в него наистина е налице един засилен интерес към античността, който съвпада по време с подобни явления в Италия. Но не само обществените условия в двете части на Европа са различни. Връзката с античността в изкуството на Византия и на близките до нея народи никога не е прекъсвала напълно, за да трябва да се възкресява¹⁴⁰. Земите на Византийската империя и нашите земи и до днес са осеяни с образци на античното изкуство, а античните автори са били четени и изучавани там през цялото Средновековие¹⁴¹. Наистина средновековната византийска култура подхожда избирателно към античното наследство, като взима от него предимно онова, което не противоречи на християнската доктрина. Развитието на градовете и търговията, засилването на феодалната раздробеност допринасят за развитието на нов тип самочувствие у човека на XIV в. и той търси неговите съзвучия в литературата и изкуството на античната епоха. Може би именно поради по-демократичния си характер източноправославната доктрина продължава да господства в съзнанието на хората. Мирогледът на човека от XIV в. е все още средновековният религиозен мироглед въпреки свежия и жизнерадостен колорит и елинистичните реминисценции в изкуството му. Той почти не се обръща за нови форми към живата действителност, а черпи от отдавна вече осмислени от християнското учение форми и детайли от по-ранни епохи. В неговото изкуство навлизат символи, алегии или просто елементи от древността, за да разнообразят и обогатят многослойната християнска символика, пропила се дълбоко в мировъзрението на средновековния човек. И затова изкуството на XIV в. си остава религиозно-символично по същество.

Най-известният и най-изисканият паметник на палеологовската живопис са мозайките от 1315–1320 г. в притвора на църквата на манастира „Хора“, днес Карие джамия в Цариград¹⁴². В Солун това са стенописите на параклиса „Св. Евтимий“ в базиликата „Св. Димитър“ (1303) и мозайките на църквата „Св. Апостоли“ (1315), работени вероятно от столични майстори¹⁴³; в Бер (Верия) – изписаните от художника Калиергис в 1315 г. стенописи на църквата „Св. Спас“¹⁴⁴, а в Света гора – стенописите на главната църква на Протата в Карея¹⁴⁵, приписвани на Мануил Панселинос, и др. На местна почва паметниците в западната част на Балканите, създадени главно от ателието на майсторите Михаил Астрапа и Евтихий¹⁴⁶, за които се предполага, че идват от Солун, получават свои характерни черти: малко твърда моделировка и подчертан, леко геометризиран обем, прекалено уеднаквяване на типажа – характерни къси прави носове и „беглив“ овал при брадичката, което води до известна безизразност на лицата. Характерно за тези паметници е активното участие на архитектурния пейзажен фон в изграждането, дори в подчертаването на семантичните акценти в композицията. При тези западнобалкански паметници от Палеологовски стил (особено в по-ранните от тях), създадени около края на XIII в., се наблюдава и известна приемственост със старите иконографски традиции на западните области, известни общи за тях белези, които ще срещнем например и в Земенските стенописи. Палеологовският стил се разпространява с невероятна бързина и има свои представителни паметници в почти всички източнохристиянски страни, които този път показват твърде малки отклонения от общите нови тенденции.

❖
❖
87

Сред стенописните паметници у нас, които свидетелстват за широкото разпространение на Палеологовския стил на Балканския полуостров, са останките от стенописи в църкви № 8, 4 и 11 на Трапезица¹⁴⁷, които, бидейки твърде фрагментарни, не позволяват по-обстойно изследване. При разкопки на средновековния град Червен – между Търново и Русе – в църква № 11, извън цитаделата в самия град, са открити фрагменти от стенна живопис, които днес са в НИМ – София¹⁴⁸. Това са части от светителски изображения, от които първото, в антични дрехи, е може би на Христос или на Йоан Богослов. Второто представя Йоан Кръстител като ангел на пустинята, държащ в ръка отрязаната си глава. Тези две изображения са били върху южната стена на църквата, непосредствено пред олтара. Върху западната стена южно от вратата се е намирала и фигурата на архангел Михаил във военни доспехи. Меката трактовка на гънките на дрехите, колоритът и пропорциите на фигурите позволяват да ги причислим към образците на Палеологовския стил, като ги датираме от първите две десетилетия на XIV в., което съвпада и с археологическите данни от разкопките.

❖

Сравнително запазени, макар и доста повредени, са стенописите в църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асеновата крепост, между Бачково и Асеновград (Станимака)¹⁴⁹. Докато изображенията от олтарната част, изпълнени от опитна ръка, моделирани умело върху зеленикава подложка, все още напомнят къснокомниновски паметници, стенописите в наоса на църквата ни представят по-късен палеологовски вариант, повлиян безсъмнено от ателието на Михаил Астрада и Евтихий. Тук обаче формите и линиите вече са се втърдили, загубили са от жизнената си сила и са започнали отново да се геометризират. Колоритът, в който има твърде много сиво и винечервено, е също мъртъв и безжизнен.

88

По горните части на стените са запазени фрагменти от развития цикъл на „Кръщение Христово“ и „Съда на Пилат“ върху южната стена, „Успение Богородично“ – на западната и „Разпятието“ – на северната стена. Подборът на светците в цял ръст от първия регистър е ограничен. За отбелязване е изображението на Йоан Кръстител върху северния пиластър вляво от олтара, което заедно с образа на Христос Спасител и Богородица върху западните страни на приолтарните стълбове образува „Дейсис“. Светците Петър и Павел и Константин и Елена фланкират вратата на западната стена. В нишата южно от тази стена са изображенията на архангелите Михаил и Гавриил, а срещу тях от север – двама ктитори. По-голямата част от южната стена в този регистър е заета от изображения на военни светци, а северната – на светци монаси – отшелници и стълпници. В олтара заслужават споменаване дяконите в цял ръст от абсидите на протезиса и диаконика, както и медальоните с бюстове на ангели върху стените на бемата и в ключовете на арките към междурамията. Медальоните в подкуполните арки на наоса носят изображения на Четиридесетте Севастийски мъченици, а тези върху западната стена – на братята Макавеи, на Соломония и Елеазар.

89

В останалите медальони виждаме предимно светци лечители и жени светици. Остатък от надпис върху зазидания прозорец от протезиса на северната стена предполага наличието на изображение на „Христос в гроба“ („Пиета“)¹⁵⁰. Цялото това разпределение е почти идентично с разпределението на стенописите в църквата „Св. Богородица“ в Печ и някои други паметници. Фрагмент от ктиторски надпис върху профила на северната подкуполна арка свидетелства¹⁵¹, че църквата е изписана „... с иждивенията и труда и ръката на йер(омонах) Кон(стантин от) Атон“. Името на църквата „Богородица Петричка“, което също е личало в надписа, я свързва с близкия Бачковски манастир, а многото изображения на жени светици ни дават основание да предположим, че е имала връзка и с женския метох на манастира (днес в Асеновград). За отбелязване са гръцките надписи към стенописите. Паралели за тези стенописи не само по отношение на стила, но и като декоративна система и иконография се намират в паметници като „Св. Богородица“ в Печ (1337–1340), църквата „Св. Лазар“ в Тиквеш и „Св. Богородица Захумска“ до Охрид от 1361 г. – все паметници от средата или третата четвърт на XIV в.¹⁵²

❖

❖

Близки по орнамент стенописни фрагменти са налице в скалния манастир „Възкресение Христово“ в местността Алботин северозападно от Видин¹⁵³. От изображенията обаче не е запазено нищо по-цялостно. Подобен стенописен орнамент ни показват и фрагментите в добавения по-късно до църквата „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали баптистерий¹⁵⁴, както и в т. нар. „Съборена църква“ на лаврата „Архангел Михаил“ в Ивановската долина¹⁵⁵ и църкви № 4 и 8 на Трапезица в Търново¹⁵⁶.

През годините, когато цар Иван-Александър владее Родопите, т. е. след 1344 докъм 1363 г. (?), е изписан и неговият портрет в зазиданата западна арка на северната стена в горния притвор на Бачковската костница¹⁵⁷. Това е най-добре запазеният стенописен портрет на Иван-Александър. В съседната ниша е изобразен неговият покровител св. Йоан Богослов, а върху южната стена на притвора – св. св. Константин и Елена. От същото време са и образите на Богородица Одигитрия над вратата към храма, както и портретите на ктиторите – братята Бакуриани и монасите Георги и Гавриил в зазиданите арки на долния притвор. Докато при портрета на владетеля и на св. св. Константин и Елена личат известна условност и декоративна пищност, образът на Йоан Богослов свидетелства за художественото умение на майстора: благородни черти, фина моделировка, изящно изпълнение. Може би същото ателие е създавало и иконата „Събор на архангелите“, запазена в параклиса „Архангел Михаил“ на Бачковския манастир, ако се съди по украсата на далматиките и близостта на чертите на лицата с изображението на българския владетел¹⁵⁸.

За ктиторски портрети на царете Иван-Александър и Иван Шишман, съществуващи до самото начало на нашия век в манастира „Св. Троица“ срещу В. Търново, съобщава още Васил ̄ Стоянов-Берон¹⁵⁹. През 1993 г. ст. н. с. Й. Алексиев и доц. К. Попконстантинов започнаха разкопки на еднокорабна средновековна църква южно от днешния Преображенски манастир до Търново¹⁶⁰. Легендата приписва създаването на манастира на втората съпруга на Иван-Александър – Теодора-Сара. Разчистените досега стенописи в първия регистър на западната и прилежащите ѝ стени са изображения на светци отшелници, навярно Макарий, Онуфрий, Павел Тивейски и още трима, изправени под подпърна на тънки колонки аркада. Стените на сградата са запазени на сравнително голяма височина и по-нататъшните разкопки ще разкрият вероятно още образи.

На 35-ата археологическа конференция в Кюстендил през 1990 г. ст. н. с. Анета Шопова докладва резултатите от разкопките на църква № 1 южно от с. Сърница, Велинградско, върху високото плато в м. Чаерджика. В разкритата еднокорабна църква с крило и два притвора са открити многобройни стенописни фрагменти. На място се намират и части от цокъл с имитация на opus sectile. Стенописите са били два слоя, като от първия е фрагментът от Голготски кръст с разцъфнала основа. Разкрити са и части от изображения: украсени дрехи, ризница, нимбове, ръце и лица, повечето от които датират от средата на XIV в. А. Шопова е отбелязала топлата колоритна гама на стенописите, богатата украса на дрехите, умелата моделировка на плътта, малките сочни устни и закръглените брадички. Изпълнението и характерните черти на лицата – къси носове, закръглени овали, малки сочни устни и къси погледи, както и формата на плочките от ризниците потвърждават датировката. Надписите към запазените фрагменти са на гръцки език. Растителните ластари в основата на Голготския кръст имат паралели в украсата на ръкописи от времето на Второто българско царство.

Нагоре по течението на р. Русенски Лом, на нейния ляв бряг в Ивановската долина е разположена т. нар. „Съборена църква“¹⁶¹. И тук е използвана дълбока, естествена пещера, доразширена и дооформена. Църквата е имала две помещения – наос от север, навътре в скалата, и преддверие или притвор от юг, в който има стенописи от по-късна дата. Помещенията са успоредни и почти еднакви по големина.

Днес на място се намират стенописите върху източните стени на двете помещения и върху северната стена на църквата. Невисокият таван се е срутил и допреди две десетилетия скалните късове лежах на пода на храма. Запазените по тях стенописни фрагменти са свалени и укрепени и се пазят в депата на ИМ – Русе. Живописата в абсидната конха е доста разрушена. По профила на конхата е вървял надпис с литургичен текст, сега вече труден за разчитане. Фрагменти от изображението на дякон личат в протезисната ниша, а над нея – и образите на двама йереи, единият от които е Мелетий Антиохийски. Южно от абсидата, обърнати към центъра ѝ, са св. Василий и втори църковен отец с разгънати свитъци в ръце. Други двама светци със свещенически сан върху северната стена, единият от които е св. Мамант¹⁶², са наведени също на изток. Върху същата северна стена, веднага пред олтарната преграда, е относително добре запазено изображението на Христос Спасител в цял ръст. Двама светци мъченици в туники и хламиди с тавлии и орнаментирана подплата са посредниците между ктиторката на църквата и Христос. Зад ктиторката, отделени с червена рамка, са изписани още двама подобни светци. Дрехите и на четиримата са обичайни за светите воини мъченици. Ктиторката е изобразена също с нимб, което показва, че ако не е канонизирана за светица, тя ще е от царски род.

Сцените от падналия таван на наоса, макар и недобре запазени, дават представа за цялостната украса на тавана. Това са фрагменти от девет сцени, разположени по три в три реда пред олтарната преграда¹⁶³. Главите им са обърнати на изток. В първия ред са били „Благовещението“, „Рождество Христово“ и „Сретението“; „Кръщението“, „Преображението“ и „Възкресението на Лазар“ са заемали втория ред, а „Влизането в Ерусалим“, „Разпятието“ и „Слизането в ада“ – третия. „Преображението“ е било разположено в центъра на тавана, факт, на който ще се спрем по-късно. За отбелязване са следните иконографски особености на сцените: спокойната крачка на архангел Гавриил в „Благовещението“, надписът ста въ стъ над „Сретението“; силно наведените напред Йоан Кръстител и ангели, спокойно застаналият Христос и високите брегове на р. Йордан в „Кръщението“; покрилият главата си апостол Йоан в „Преображението“; Йоан до Богородица в лявата част на сцената, извитото мъртво тяло на Христос и високата стена на фона в „Разпятието“; лъчистият ореол около Христос в „Преображението“ и „Слизането в ада“.

Фигурите на светците в цял ръст, добре пропорционирани, са разположени върху трицветен фон¹⁶⁴. Контурите на дрехите са черни, а на лицата и крайниците – виненочервени. Охровите и сивите тонове на дрехите са положени върху по-тъмна подложка от същия цвят, а зелените – върху черна. Колоритът обхваща предимно охра, сиво, червено, зелено и черно, като дрехите са моделирани най-често чрез три степени на изсветляване на основния тон. Срещат се обаче и охрови дрехи със сиви гънки или тъмнозелени дрехи с тъмнокъфяви и черни гънки. Трябва да отбележим почти пълното отсъствие на синьо. При лицата и ръцете моделировката е осъществена чрез прехода от зелените полусенки, подсилени с тъмнокъфяви сенки, през разбелена розовата охра до бели блясъци. Формите на лицата и фигурите са обемни и плътни. Гънките на дрехите в Големите църковни празници от тавана са едри, добре подчертани, като понякога бледорозови или люлякови сенки придават неочаквана мекота на светлите тъкани¹⁶⁵. В тяхното изпълнение личат свобода и сигурност, които съответстват на цялостното изграждане на фигурите и показват добре овладени художествени навици. Изобилието на сиво, съчетано с охра, обаче, характерно предимно за паметници от втората половина на века, по особен начин приглушава общото звучене на живописата. Стенописите на „Съборената църква“ са един от многобройните примери за бавното изсушаване на Палеологовския стил около средата на XIV в.¹⁶⁶

През 1976 г. В. Марди-Бабинова идентифицира военните светци между дарителката и Христос като Теодор Тирон и Теодор Стратилат, като предположи, че ктиторката е втората жена на цар Иван-Александър, новопокръстената Теодора-Сара¹⁶⁷, която моли своите покровители за застъпничество пред Христос.

Отбелязахме, че и четиримата светци около ктиторката на северната стена са в дрехи на военни светци. Тези към запад имат иконографските белези на св. Георги и св. Димитър. Фрагментите от надписи до източните двама светци позволяват те да бъдат идентифицирани като двамата Теодоровци. Другояче стои обаче въпросът с ктиторката. Булото, което покрива косите ѝ, е по-скоро монашеско и една действаща царица не би могла да бъде изобразена с него. Подобно було и нимб виждаме при ктиторския портрет на вдовицата на деспот Елтимир и дъщеря на цар Смилец – Мария, изобразена в църквата в Полог (Македония)¹⁶⁸. Наистина епохата, когато е създадена църквата, съвпада с част от царуването на Иван-Александър. Но тогава има и друга царица Теодора – първата съпруга на същия владетел, дъщерята на влашкия войвода Иванко Басараб, насилствено замонашена при втория брак на българския цар¹⁶⁹. Тук вече булото, нимбът и името на нейните покровители намират своето обяснение. Още в IV–V в. правото на ктиторство над дадена църква или манастир във Византия е било наследствено¹⁷⁰. Вероятно заедно с византийския церемониал това също е било възприето от нашите владетели при приемането на християнството. След дарението на цар Иван Асен II, с което се изгражда големият манастир „Архангел Михаил“, за търновските владетели от рода на Асеневци поддържането на манастира с дарения ще е станало семейна традиция.

Докато в редицата споменати паметници, повлияни от западнобалканския вариант на Палеологовския стил, около средата на XIV в. вече забелязваме изсушаване и умъртвяване на линии, форми и колорит, около 60-те години на века в други, създадени вероятно под по-непосредствени влияния от цариградските ателиета стенописи, едно ново обръщане към елинистичните похвати, стойки, моделировка и оптически принципи от началото на XIV в., макар и усвоени по специфичен начин, има за резултат изображения с високи художествени качества¹⁷¹.

Такъв паметник са стенописите на „Църквата“ („Св. Богородица“) при Иваново¹⁷² на левия бряг на реката, в чийто притвор Г. Мийе и Н. Мавродинов откриват ктиторски портрет на цар Иван-Александър. Църквата се издига високо в скалите в началото на долината. Отдолу се виждат отворът на северния параклис и входът на притвора. Сегашният вход в църквата минава през олтарната част, нещо недопустимо от гледна точка на църковните правила. „Църквата“ се състои от три части – наос, притвор от запад, малко по-нисък и тесен от наоса, и параклис от север, чиито външни източна и северна стени са разрушени. И трите помещения са били изписани изцяло. Времето, влагата и посетителите са нанесли тежки поражения на стенописите, особено на тези по стените. За щастие голяма част от изображенията по таваните на наоса и притвора са сравнително добре запазени, а напоследък – и внимателно укрепени, документирани и реставрирани от художниците реставратори на НИПК¹⁷³.

Че „Църквата“ е била посветена на Богородица, доказва ктиторският портрет на цар Иван-Александър върху северната стена на притвора, който поднася къс скала с макета на храма на Богородица¹⁷⁴. Размерите на храма, неговото посвещаване на Богородица, а и самата стенописна украса свидетелстват, че това е главната църква на манастира през XIV в. Тук са изписани всички сцени, задължителни за храм, в който се отслужва литургия. Въпреки че украсата на олтарната част е унищожена, фрагментите от образите на три ангела с рипиди в ръце в североизточния ъгъл на тавана подсказват, че там е била изписана „Божествената литургия“¹⁷⁵. На запад от олтарната преграда е унищожена напълно само една сцена, навярно „Сретението“. Сцените по тавана са разпределени по три в четири реда, като започват от североизточния ъгъл. Долните части на композициите са ориентирани на изток, а главите на фигурите – на запад, за да могат молещите се, обърнати към олтара, с едно вдигане на главата да ги разгледат. Върху стените на наоса, над светците в цял ръст също е имало един ред сцени. Първите седем сцени върху тавана илюстрират част от Големите църковни празници. „Благовещението“ и „Рождество Христово“ от първия ред са твърде избледнели, но чертите в мократа мазилка (графии), набелязвали силуетите на фигурите, и цветните петна на дрехите все още личат. Можем да различим запътенния с едра крачка архангел Гавриил и седналата Богородица от „Благовещението“, родилката Богородица в центъра на „Рождеството“, покланящите се влъхви, замисления Йосиф и др. Страничните две сцени от втория ред – „Кръщението“ и „Възкресението на Лазар“ – са в почти същото състояние. Най-добре е запазена средната от трите – „Преображението“ – силно раздвижена композиция, в която драматичните ефекти – падналите апостоли Петър и Йоан и полетелият надолу с главата, като че пометен от експлозия Яков, са подсилени и от контрастно третирания скалист пейзаж. Дълбоките назъбени тъмнозелени сенки под розовата скала, на която е застанал обърнатият от божествено сияние Христос, както и краищата на химатиите на двамата старозаветни пророци, като че привлечени от магнит към сиянието, активно участват в изграждането на композицията. Тази сцена, чиято симетрична композиция е особено подходяща за случая, е в средата на тавана в наоса. Сиянието и кръстосаните зад Христос диагонални лъчи като че са насочени към ъглите на помещението и го обхващат със светлината си. Преображението се смята за едно от важните доказателства за божествената природа на Христос¹⁷⁶. Най-ранното известно изображение от средата на VI в. се намира в абсидата на църквата на манастира „Св. Екатерина“ на Синай, където е особено силно почитането на Мойсей¹⁷⁷. Именно сред синайските монаси се е зародило характерното за отшелническия мистицизъм вярване, че отдаденият всецяло на пост и молитва отшелник може да бъде осенен от божествената Таворска светлина на Преображението. Затова „Преображението“ е изобразявано на видно място и в други пещерни храмове, като близката „Съборена църква“ или скалните скитове при Карлуково¹⁷⁸. На „Преображението“ е била посветена и първата издялана в скалите на Ивановската долина църква от бъдещия патриарх Йоаким и неговите ученици. Вярването в силата на Таворската светлина е възродено в пренесеното през XIV в. на Балканите от Григорий Синаит учение на исихастите, което, както изтъква Дж. Майендорф, не е нищо друго освен връщане към основните идеи на аскетизма¹⁷⁹. От „Влизането в Ерусалим“ („Цветница“) на следващия ред е запазена чудесно изваяната група на юдеите посрещачи пред стените на града и децата, които се събличат, за да постелят дрехите си на пътя на Христос. Със следващите две сцени започва илюстрирането на Христовите страдания, които завършват с неговото „Разпятие“. Редът не е спазен точно: „Умиването на нозете“, което предшества по време „Тайната вечеря“, тук е на второ място. Майсторът е направил това разместване, за да подчертае централната ос на помещението, тъй като от двете сцени само „Тай-

94

95

ната вечеря“ има подходяща за целта композиция. Фантастичният купол на Сионската зала, увечан от издигнат акротер, е уравновесен от два излизащи напред и встрани архитрава, подпрени на колони, които на свой ред лежат върху гърбовете на спящи лъвски фигури – символичен паралел на събитието: „Христос спи като човек, а бди като Бог“¹⁸⁰, т. е. в случая той веднага узнава тайните помисли на предателя Юда. Сигмовидната маса от втория план, заобиколена отвсякъде от фигурите на апостоли-те, като предните са изобразени в гръб, подсилва равновесието на композицията, вдясно. От стената до кулата в центъра на фона също излизат архитрави и колоната под този, който завършва зад фигурата на Христос, е подпряна от седнал атлант. В най-западния ред от тавана на наоса са изобразени, този път в хронологичен ред, още три сцени от „Страстната седмица“. Първа е „Молитвата в Гетсиманската градина“, обединила два епизода. Вляво личат останки от нимба и вдигнатите към небето за молитва ръце на Христос. Начупените едри скали, издигнати в централната част на фона, като че свързват жеста на моления се с небесния сегмент, от който се подава божията ръка. Пред скалите е разположена групата на спящите апостоли, а вдясно Христос укорява разбудения Петър. В дясната част на фона, зад хълмовете, се издигат стените и кулите на Ерусалим, устремени също към небесния сегмент. В средата на реда е „Предателството на Юда“, където стройната фигура на Христос бележи центъра не само на композицията, но и на целия ред сцени. Драматичната наситеност на момента е отразена и тук в издигнатите зад Христос скали, нарязани от дълбоки, почти отвесни сенки. Ритъмът в тази композиция е особен: раздвижената група войници и слуги зад гърба на Христос като че е спряна от кроткото спокойствие, с което той бавно крачи към Юда, докато на устремения с едра крачка предател се противопоставя, плътна и сбита, група юдеи с факли и светилници в ръце. Съвсем различно е композирана третата сцена, която също съчетава два епизода: „Отричането на Петър край огъня“ и „Съда на Анна и Каяфа“. Всяко от двете събития е подчертано от архитектурните елементи на фона, подпрени на средно висока стена, която ги обединява. И тук Христос е в центъра, като фигурата му е изтъкната от тъмносините дрехи. Леката елегантна извивка на тялото му намира отзвук в наклона наляво на колонки и стълбове. Той и тук като че спира движението, намалява напрежението в жестовете на Петър и войника край огъня или на втория войник, вдигнал ръка над него. Кротко наведената му глава прави излишен жеста, с който Анна разкъсва дрехата си. Както в „Умиването на нозете“, фигурата на Христос е дублирана от скулптурата на атлант, подпрял с главата си архитрав от архитектурния фон¹⁸¹. Повторението на този мотив ни напомня, че подобно на Прометеевия брат Атлант, подпирал небесния свод, Христос, според християнското учение, е поел непосилната тежест на човешките грехове. Като се има предвид засиленият интерес към античната литература и изкуство в целия християнски свят през XIV в., този повтарящ се паралел едва ли е случаен.

В източната част на ивановската „Църква“ са изобразени евангелските сцени, които свидетелстват за Въплъщението: „Благовещение“, „Рождество“, тези, които потвърждават божествеността на Христос: „Кръщението“, „Преображението“, „Възкресението на Лазар“ и началото на неговите страдания, като върху западната стена на наоса намираме и „Бичуването на Христос“¹⁸². Върхът на тези страдания – „Разпятието“ – е било представено в няколко последователни епизода върху южната стена. Днес, макар и много разрушени, се различават „Качването на кръста“, самото „Разпятие“ и „Свалянето от кръста“. На отсрещната, северната стена, също в няколко епизода е илюстрирано Възкресението: „Неверието на Тома“, „Жените мироносици пред празния Христов гроб“ и „Слизането на Христос в ада“. Върху западната стена са били изписани още два от Големите празници – „Възнесението“ и „Успение Богородично“. Вероятно в олтарната част е била изобразена „Петдесетницата“, която е допълвала празничния цикъл. Тези изображения показват, че в наоса на църквата са били представени всички по-съществени моменти от евангелския разказ, че неговата украса е била едно завършено цяло. От реда със светците в цял ръст е останало твърде малко. В страниците на прозореца до олтара от север са изписани Мойсей и Арон, а до тях – херувим. Останалите светци по тази стена със свитъци в ръце е трудно да се идентифицират.

Таванът на притвора е по-нисък и по стените тук са изобразени само ктиторите и светци в цял ръст, повечето монаси и отшелници. Сред тях се разчитат надписите до св. Теодосий Общежител, Йоан Лествичник, Онуфрий и Иларион Велики. Всичките сцени, изписани върху тавана, имат второстепенно значение. Те допълват в по-голямата си част разказа за Христовите страдания. Това са „Носенето на кръста“, „Под-

ването на Христос оцет с жлъчка“, „Поруганието“, два епизода от „Съда на Пилат“: „Христос пред Пилат“, „Пилат си мие ръцете“, двойното „Отричане“ и „Разкаянието на Петър“, „Разкаянието на Юда“ и неговото Обесване. В най-западната част на притвора към тях са добавени две сцени от живота на Йоан Кръстител: „Йоан Кръстител изобличава Ирод“ и „Посичането на Предтечата“. Тъй като те се намират над ктиторския портрет на Иван-Александър, вероятно Йоан Кръстител е тук в качеството си на негов покровител.

Стените и таванът на параклиса северно от наоса също са били изцяло изписани. Макар и много повредени, техните стенописи са сравнително четливи. По тавана са изобразени сцени от живота на св. Герасим Йордански, създал голяма лавра (мъжки общежителен манастир) край Ерусалим. На западната стена е илюстриран известният разказ от Патерика за св. Герасим и лъва: „Излекуването на ранената лапа на лъва“, който после става неразделен другар и помощник на отшелника, и „Открадването от бедуините и връщането на повереното на лъва магаре“¹⁸³. Фрагментите от третия епизод са неясни. Върху западната и южната стена на параклиса се разгъва една композиция. И тук, както в съседните сцени, зад скалите на фона се виждат ротондата на Христовия гроб и крепостните стени на Ерусалим. Множество отшелници се стичат, повечето пеша, някои носени от своите събратя, от всички краища на сцената към едно място пред храма, където няколко монаси са наведени като че над саркофаг. В житието на св. Герасим е казано, че монахът е имал видение, което му предсказало смъртта на неговия наставник Евтимий Велики, създател на друга от големите лаври в Йорданската пустиня, и е успял да пристигне навреме за неговото погребение¹⁸⁴. И наистина, сред стичащите се отшелници ще разпознаем предпоследен върху западната стена св. Герасим, възседнал своя опитомен лъв. В други по-късни паметници подобна композиция илюстрира погребението на св. Ефрем Сирий¹⁸⁵.

И тук за нас е важен подборът на изобразените светци. Напълно естествено е в една отшелническа обител да бъдат изобразени първите монаси отшелници, чийто пример е вдъхновявал през Средновековието страните на християнския Изток. Показателно е обаче наличието на образа на св. Теодосий. Това може да бъде само Теодосий Общежител, родоначалникът на общежителното (киновиално) монашество, тъй като Теодосий Търновски, умрял около годините, когато са рисувани стенописите на църквата, е признат твърде късно за светец от българската църква¹⁸⁶. Повечето надписи показват имената на основателите на големи общежителни манастири. Сцените в параклиса прославят подвизите на още двама от тях. Безсъмнено всичките тези изображения е трябвало да изтъкнат палестинските монашески общежития като образец за монасите от царската лавра „Св. Архангел Михаил“ в долината на р. Русенски Лом.

Няма да разглеждаме подробно иконографията на паметника, която има паралели и в други стенописи от Балканите¹⁸⁷. Причината за широката известност на Ивановските стенописи се крие преди всичко в техните художествени качества. Живописиста и в трите помещения на „Църквата“ отразява единни художествени схващания и е творба на едно зографско ателие. Еднакви по основен състав са и багрите, с които е била изработена. Както установява художник-реставраторката Б. Дживджанова, в изпълнението на стенописната украса са участвали най-малко двама майстори¹⁸⁸. Едно внимателно сравнение може да ни покаже разликите между тях. Главният майстор е рисувал стенописите в наоса на църквата, където фигурите, леко източени, се огъват в разлюлени стойки. Жестовите им са изящни и отмерени, а архитектурните детайли и особено скалистият пейзаж активно участват в общата атмосфера във всяка композиция, като са съзвучни на душевното състояние на участниците. Лицата и откритите части на телата са моделирани от майстора с меките преливи на топла златиста охра. Той я полага върху подложка от същия цвят, като постига изсветляване с постепенно разбелване на основния тон. Финият тъмночервен контур на овала се губи в червеникавите сенки, а мекорозови полутонове допълнително оживяват формите на плътта. За да избегне еднообразието при групите от фигури, майсторът леко нюансира тази охра чрез различен примес – малко кафяво, малко сиво или зеленикаво, с което неусетно отделя всяка фигура от останалите. Но той разнообразява и изразя на всяко отделно лице. Няма две лица с еднакъв овал – всяко има свои индивидуални черти, които с едва забележими подробности го отличават от другите. Ако две лица имат прави носове, например в групата юдеи от дясната част на „Предателството на Юда“, единият нос е издължен, другият – леко чип, а между тях се очертава профил с изгърбен гръцки нос. Едно от челата е ниско, второ – високо и изпъкнало, трето – тясно и обрамчено с къса тъмна коса, като овалът на лицето се стеснява в правоъгълна брадичка. Двете доскоро запазени старчески лица в „Умиването на нозете“ са още

една илюстрация за това. Всеки един от апостолите в тази сцена реагира по свой собствен начин на събитието и няма двама със същия жест или израз или такива, чиито еднакви по кройка дрехи да образуват еднакви гънки от формите на телата. И това разнообразие е правило за големия Ивановски майстор. Дори при двете сбити групи от юдеи във „Влизането в Ерусалим“ и „Предателството“ той успява да го постигне. Той обръща участниците от предния ред в разговор към тези зад тях, но всяка глава е различна, наклонена по различен начин. Различни са жестовете и стойките, и гънките на дрехите. Подобен стремеж към разнообразяване на църковната живопис е характерен за нашите стенописи от XIII в. в Търново и Бояна и в това отношение Ивановският майстор е пряк наследник на търновската живопис, като достига върха на нашето изкуство от XIV в.

Стенописите, създадени от този майстор, са издържани в топла гама с превес на златистата охра, подсилена от розовите архитектурни съоръжения и скалистите хълмове със сиво-кафеникави сенки, от топлото кафяво на някои дрехи, при което меки сиви, сиво-зелени или кафеникави полусенки облагородяват хармонията. Изумруденозеленото, тъмносиво-синьото (което не се среща при втория майстор и е употребено само за дрехите на Христос и Богородица), малиновочервеното или розовото на другите дрехи се открояват в различни по сила и нюанс петна върху този фон с меко-та, за която допринася и съвършената, преливаща моделировка на тъканите¹⁸⁹. Белите блясъци, които бележат осветените места, изплуват от меките преливи и като че светят със своя собствена светлина. Топлата жизнерадостна цветова гама, успокоена от поставените на място петна на полусенките, звучи особено изискано.

Архитектурните детайли от фоновете са още едно свидетелство за богатата творческа фантазия на майстора – със странните архитрави, насочени към смисловия център на композицията, с кулите и колоните, издигнати зад основните действащи лица, с назъбения силует на стените, пред които неочаквано израстват раздвижени скалисти шкарпи. Тези архитектурни съоръжения и детайли (някои от които напоят античната архитектура) са обаче твърде далече от реалистичното схващане за пейзажа. Както казахме по-горе, макар и относително оразмерени с човешките фигури, те си остават нереални, фантастични като цяло. Освен това също в съгласие с византийската естетика всяка отделна форма е предадена с различна перспектива, най-често обратна на зрителната, като убежните точки на страните, които би трябвало да отиват в дълбочина, се събират към зрителя, в смисловия център на композицията, и изтъкват отделните епизоди и главните участници в тях¹⁹⁰. По този начин пейзажът от фона, природен или архитектурен, е натоварен с определени смислови функции и това е в съгласие с многослойната символика на всяка една от сцените. Всяка отделна композиция тук притежава свой вътрешен ритъм, който се предава на следващата сцена и свързва в едно разказа за живота и страданията на Христос. Отбелязваме, че средните композиции, разположени по надлъжната ос на наоса, са добре центрирани. Но и всяка от композициите в южната част на тавана, на края на всеки ред, е отворена по един или друг начин надясно и внушава продължението на разказа в следващия ред с изключение на „Съда на Анна и Каяфа“, която затваря цикъла. Пред очите ни е едно не само дълбоко премислено, но и дълбоко почувствано от талантливия Ивановски майстор придворно изкуство от висока класа.

- Писано и говорено е за приликата на тези стенописи с мозайките и фреските в църквата на манастира „Хора“ (Карие джамия) в Цариград, изпълнени около 1320 г., и с миниатюрите в „Богословския трактат на византийския император Йоан Кантакузин“ от 1370–1375 г.¹⁹¹ (ръкопис от Парижката национална библиотека, gr. No 1242). Към тях бихме прибавили и мозайките на църквата „Св. Апостоли“ в Солун, създадени вероятно от цариградско ателие около 1313–1315 г.¹⁹², и стенописите на майстора Калиергис в църквата „Св. Спас“ в Бер от 1315 г.¹⁹³, както и още един цариградски ръкопис – Четвероевангелието от 1346 г. с ктитор Исак Асен Палеолог¹⁹⁴, син на българския цар Иван III Асен и на Ирина Палеологина (манастир „Св. Екатерина“ на Синай, cod. gr. 152). Във фреските и мозайките на Карие джамия античните заемки са повече, отколкото в Иваново, като се съчетават и с нов интерес към действителността. Там освен животински маски виждаме и части от интериора на сгради, предадени с линейна перспектива, а покривите им са подпрени на скулптирани конзоли¹⁹⁵. Фигурите имат обем и плът, но са прекалено издължени. Налице е и стремеж към индивидуализация на лицата, което особено проличава при отделните светителски образи. В „Църквата“ при Иваново, където е отразено характерното за 60-те години на века връщане към класицизиращите тенденции от първите две десетилетия¹⁹⁶, някои от тези елементи са вече отпаднали. Архитектурните съоръжения имат отново

фантастичен характер, нито една драперия не е праметната или завързана за архитектурите и колоните, затова пък е засилено вътрешното напрежение в сцените чрез съучастието на пейзажа в общата атмосфера на композицията. Със своето творчество Ивановският майстор наистина съперничи на най-доброто от фреските в параклиса и някои от мозайките на Карие джамия и „Св. Апостоли“ в Солун. Фигурите, които в Карие джамия се характеризират със своята специфична стабилност, в ивановската „Църква“ имат собствен вътрешен ритъм и изтънченост, което се дължи и на уроци, получени от украсата на ръкописите, от изящните византийски миниатюри, съперничейщи си с произведенията на клетъчния емайл. Може би не е случайно, че в търновския царски двор през времето на Иван-Александър са били копирани византийски ръкописи с миниатюри от XI в.¹⁹⁷

Известният гръцки византолог М. Хадзидакис¹⁹⁸ с основание обръща внимание на приликата между стенописите на „Църквата“ и тези над арките в южната галерия на храма „Богородица Одигитрия“ („Афендико“) в манастира „Врондохион“ в Мистра, Пелопонес, от около 1366 г. Топлият колорит, съчетанието на фантастични и съразмерни с човешката фигура архитектурни детайли и известна виртуозност на изпълнението наистина доближават двата паметника. В ивановската „Църква“ обаче фигурите като че са по-изящни, малко по-безплътни и, бихме казали, по-елегантни от тези в галерията на Афендико. От същото време – третата четвърт на XIV в. – са и повечето стенописи в църквата „Св. Богородица Перивлептос“ в Мистра, създадени вероятно от цариградски майстори¹⁹⁹. Тук също могат да се намерят общи черти с Ивановските стенописи, но това са черти на епохата или на самото класицизиращо течение в живописа от това време. Същевременно стенописите в „Св. Богородица Перивлептос“ в различна степен у различните майстори (защото те са няколко) са значително по-многолюдни, с отрупани със скали и архитектурни детайли пейзажи, бихме казали, по-многословни от наистина класическите по своята вътрешна овладяност Ивановски стенописи.

Като изследва стила на живописа в Карие джамия, О. Демус бележи етапите на развитие на палеологовската живопис. Той отнася към 60-те години на XIV в. един паметник на книжната миниатюра – гръцкото евангелие с псалтир № 407 (497) от Историческия музей в Москва, но го дава именно като пример за различните изяви на палеологовските тенденции²⁰⁰. Този ръкопис не може според нас да бъде посочен като близък паралел на Ивановските стенописи²⁰¹. М. Алпатов с право отбелязва²⁰², че миниатюрите на този ръкопис могат да се свържат по стил с евангелие № 5 от манастира „Ивер“ на Света гора. Миниатюрите в евангелие № 407 от ГИМ носят белезите на ръкописите от цяла една група, които са близки на Иверското евангелие²⁰³ – един особен изтънчен естетизъм, който ще намерим и в мозайките на Карие джамия. Характерните за миниатюрите плътни, сочни устни, леко удължените овали със заоблени брадички, прекалено извисените пропорции не се срещат в Иваново. Този вариант на палеологовската живопис е отразен в част от друг наш паметник – миниатюрите на цяла страница в Томичовия псалтир²⁰⁴. Разликите между московския гръцки ръкопис и стенописите от „Църквата“ на Ивановската лавра въпреки чертите, характерни за епохата, и един общ за двата паметника динамизъм са значителни.

Вторият от майсторите в „Църквата“ е работил в притвора и вероятно в параклиса. Той също има висока професионална подготовка в традициите на Палеологовския стил от началото на века. На пръв поглед е дори трудно да се намерят разликите в изпълнението на стенописите при отделните помещения. И все пак те са налице. Вероятно това са разликите между изкуството на опитен възрастен майстор и неговия най-добър помощник. Този помощник се старае да рисува като своя учител и това проличава най-ясно при архитектурния пейзаж, където той често копира елементи от сцените в наоса. Но тук архитектурите, които излизат от сградите, не се подпират на тънки колонки или на скулптирани атланти и животински фигури, а на тежки стълбове и греди, някои от които опират върху стената на фона. Две скали излизат пред стената в „Носенето на кръста“, като подчертават фигурите на Христос и Симеон Киринейски, наведени по еднакъв начин, а и групата жени зад Христос е доста еднообразна. Тук преобладава зеленикавата охра, която по особен начин умъртвява пейзажа. В моделировката на фигурите прозрачните сиви полусенки от наоса са заменени с охрови, премного тонове са положени върху характерната за този художник охрова подложка. Изисканата колоритна хармония на Ивановския майстор от наоса и вътрешният ритъм, разлюлял неговите фигури, са непостижими за втория зограф. Той просто не притежава огромния талант, въображението и вдъхновението на своя учител, но е също добър майстор. Фигурите, рисувани от него, са моделирани по

всички правила на съвременното му изкуство. Гънките са разработени с четири степени на изсветляване. Блясъците и полусенките са положени точно и умело. Фигурите имат и обем. Те са застанали убедително и движенията им са верни. Като чисто формален белег ще отбележим скъсените бедра и удължените торсове, както и широките бордюри в долния край на хитоните. Силно повредените стенописи в параклиса са вероятно също от втория майстор, ако съдим по охрово-зеленикавите хълмове и скалите от пейзажа. Както казахме, живописиста в „Църквата“ е творба на едно художествено ателие и нейната изисканост и високи художествени качества го определят като търновско придворно ателие. Не знаем дали майсторите му са учили в Цариград, в Солун или при дошли в Търново византийски зографи, както смятат някои специалисти. Надписите към стенописите на хубав български език с характерни за Източна България белези са написани сякаш от калиграфите на придворната канцелария – толкова близка е приликата им с писмото от грамотите на владетеля. Твърде малко са паметниците от третата четвърт на века с такива високи художествени качества и затова стенописите от ивановската „Църква“ са включени в листата на паметниците със световно значение от комисията на ЮНЕСКО.

Вероятно от ръката на търновски майстор от същия художествен кръг е излязла известната икона на св. Иван Рилски от Рилския манастир (инв. № 282), в която виждаме най-доброто от класицизиращите тенденции на века²⁰⁵.

Може би точно тези тенденции в развитието на монументалната живопис у нас са претърпели промени по посока на допълнително уедряване на фигурите и засилване на експресията в жестове, стойки и изрази на лицата, каквито виждаме в мощните раздвижени изображения на пророци от най-горния ред в барабана на купола на софийската църква „Св. Георги“. Те принадлежат към третия живописен слой в църквата²⁰⁶, свързан с бюста на Вседържителя в калотата на купола, и са изпълнени преди 1382 г., когато София е превзета от турците.

Днес тези изображения са почти изличени, но стари фотографии дават представа за бурните жестове на мощните, масивни тела, за разветите дрехи и свитъци, за експресията в израза на едрите, умело моделирани лица – една изключително внушителна и могъща живопис, дала на А. Протич основание да говори за „български средновековен барок“²⁰⁷. Друг въпрос е дали терминът „барок“ е на място в случая, но той изяснява впечатлението, което са създавали тези изображения. Н. Мавродинов обръща внимание на тяхната прилика със стенописите в църквата „Св. Андрей“ на р. Треска до Скопие, рисувани от зографа митрополит Йоан през 1388–1389 г.²⁰⁸ Там виждаме живопис, която е наистина близка в много отношения и до стенописите на „Църквата“ в Иваново – в архитектурни съоръжения, композиция, силуети и т. н., като показва един следващ етап – на допълнително уедряване и раздвижване на фигурите.

Според нас за развитие на същата тенденция – едри, триизмерни тела, моделирани умело със съпоставка на допълнителни и контрастни тонове – свидетелства широко известната Погановска икона²⁰⁹, където обаче експресията е овладяна за сметка на по-изискани стойки и жестове. Доскоро авторите бяха единодушни, че иконата е създадена около 1395 г. по поръчка на съпругата на последния византийски император Мануил Палеолог – Елена, дъщеря на кюстендилския деспот Константин Драгаш, и е работена в цариградските ателиета. Г. Бабич обаче предложи хипотезата, че иконата е създадена в Солун за Елена, съпругата на серския деспот Йоан Углеш, след 1371 г.

Отглас на палеологовската живопис, свързана с Търново, но чийто майстор е запознат и с паметниците от Западните Балкани, виждаме в стенописите на малката полупещерна църква (скит) „Св. Марина“ срещу Карлуковския манастир²¹⁰. Тя е притежавала минимума от сцени и изображения на светци, задължителни за една църковна сграда. По всяка вероятност таванът под двускатния покрив не е бил изписан. Доскоро можеха да се различат изображенията на „Богородица Ширшая небес“ и „Мелизмоса“ в абсидата и на „Благовещението“ от двете ѝ страни, на което от фронтоната на стената присъства Бог-Отец. Запазени са фрагменти и от „Кръщението“, „Петдесетницата“, „Преображението“, „Възкресението на Лазар“ и „Влизането в Ерусалим“. „Успението“ е било над западната врата, но днес не съществува. Повечето от изобразените светци са монаси и отшелници, шест са военни светци, а до входа са изписани св. св. Константин и Елена. В протезисната ниша е изобразен „Христос в гроба“ – т. нар. „Пиета“. Външната западна стена като „преддверие на Новия завет“ е покрита с изображения на лица и сцени от Стария завет – „Гостоприемство Аврамово“ („Старозаветната Троица“) и „Жертва Аврамова“, и тук обединени от изображението на „Христос Ветхи Денми“ (по-стар от дните) във фронтоната на стената; двамата архангели Михаил и Гавриил като стражи от двете страни на входа и родителите на Богоро-

дица – Йоаким и Анна, като доказателство за човешката природа на Христос. В люнетата над входа е изобразена св. Марина, която удря с чук беса изкусител Велзевул. Добре обмисленото разпределение на сцените показва, както и в други наши паметници, задълбочено познаване на църковната символика. Върху южната външна стена е изобразено семейството на ктитора – боляринът Рутеш със съпругата си и синът им Константин. (За отбелязване са едноглавите орли върху дрехата на ктиторката.)

109

Паметникът е много интересен от стилова гледна точка. Стенописите са работени от двама майстори, единият от които, по-опитният, е възпитан в традициите на палеологовската живопис и напомня майстора от притвора на ивановската „Църква“. Вторият, по-сух, графичен и необичаен от гледна точка на разглежданите дотук паметници, напомня някои романски стенописи или по-вероятно – техните стари образци от Кападокия. Богатата цветова хармония на стенописите е изградена предимно в топли червеникави тонове (дори плътта на лица и тела е кафеникаво-оранжева), но те се уравновесяват от прилагането на допълнителни тонове, а и на приглушаващи общото звучене сребристосиво (може би е било светлосиньо), по-тъмносиво, студено зелено, пурпурнолилаво и черно. Това богатство и равновесие на колоритния строй дава право още на К. Миятев да свърже стенописите на „Св. Марина“ с Търново²¹¹. Редица детайли в иконографията обаче и тук водят до старите паметници от Западните Балкани, например Костур, с което свидетелстват за устойчивостта на местната иконографска традиция²¹². Живописата в „Св. Марина“ показва смесването на местна почва на различните течения и традиции през епохата – не само тяхното съжителство, но и взаимното им проникване, което е налице и в други наши паметници и което тук е дало интересни резултати.

110

Хубави, изтеглени пропорции на фигурите с малки глави и внимателна, иконописна по тип моделировка на плътта виждаме в стенописите на параклиса „Преображение Господне“ в най-горния етаж на Хрелювата кула в Рилския манастир²¹³. Забележителна е тематиката на тези стенописи. Източната част на параклиса – наоса – има шесторебрен купол, в центъра на който е изобразен Христос Емануил, символ на божествената премъдрост. Около него седем полуголи фигури символизират даровете на Светия дух (седемте стълба на мъдростта). Под тях се разгръща „Божествената литургия“, в която участват четири групи светци: йереи, царе пророци, мъченици и апостоли. В пандантивите, както обикновено, са изобразени евангелистите. В двете странични конхи и люнетата над западната врата са запазени най-ранните три известни сцени от Житието на св. Иван Рилски. По стените са изписани светци монаси и отшелници. Не помалко интересна е украсата на западното помещение – притвора. Ангелите в императорски дрехи, запътени с поклон към изток, под медальон с бюста на Христос Вседържител в купола напомнят украсата в куполите на „Св. Георги“ в София и „Св. София“ в Трапезунд. Около Вседържителя са изобразени небесните светили, а между ангелите – серафими. По стените на помещението се разгъват илюстрации на стихове от Давидовите псалми (пс. 146, 149 и 150), като върху различните части на стените са изобразени отделни групи, хвалещи Господа, между които най-интересна е тази на музикантите. Подобни изображения има в стенописите на Марковия манастир (Скопско) от около 1376 г. („Божествената премъдрост“ в купола) и в притвора на лесновската църква „Св. Архангел Михаил“ от 1349 г. – Давидовите псалми²¹⁴.

❖

111

112

113

Дълго време стенописите са били замазани с вар, което е повредило най-горния слой, и днес те изглеждат по-плоски и мъртви, отколкото са били в действителност. Дрехите, украсата на изображенията, самите пропорции на фигурите дават основание да ги датираме по-късно от публикувания ги Л. Прашков, който смята, че са създадени веднага след изграждането на кулата в 1335 г. Особено характерна е иконописната, силно изтъкваща обемите моделировка на плътта, която е един от белезите на живописата от втората половина и края на XIV в. и от следващия – XV в. Най-ранните примери за този тип моделировка виждаме при един от майсторите в църквата „Богородица Перивлептос“ в Мистра, рисувал „Божествената литургия“ през третата четвърт на XIV в.²¹⁵

До неотдавна се смяташе, че първият стенописен слой в църквата „Св. Димитър“ в Търново, където според преданието в 1285 г. е обявено въстанието на болярите Асен и Петър, датира от края на XII в., тъй като въстанието е обявено при освещаването на църквата²¹⁶. Доскоро там личаха фрагменти от изображенията на църковни отци в абсидата, единия със свитък, от който личи текстът на Богородичната молитва от литургията²¹⁷. Проведените в началото на миналото десетилетие реставрационни работи от НИПК²¹⁸, довели до разкриване на повече фрагменти от първоначалната живопис, значително променят картината. Днес са разчистени и образите на църков-

❖

ните отци върху стените на бемата, и редицата от ангели дякони във втория регистър на абсидата, запътени към олтарния престол, изобразен над прозорчето – т. е. участници в „Божествената литургия“. Над протезисната ниша, където и до днес личи по-късно изображение на „Христос в гроба“, са разкрити образи на йерарси и дякон. Разчистени са и орнаментални мотиви по профилите на арките, нишите и абсидния прозорец. Всичко това дава сериозни основания за ревизиране на досегашната датировка на първичния живописен слой. Впрочем, както показват археологическите изследвания, първоначалната абсида на църквата е била срутена (вероятно от земетресение) доста скоро след изграждането ѝ и иззидана отново²¹⁹. Южно от храма са намерени и други стенописни фрагменти. За нас най-интересна е редицата от ангели в дяконски дрехи, изобразени в абсидата. Те са разположени по трима от двете страни, запътени с лека крачка към изток. Стъпват върху тъмночервен „под“, като зад тях фонът е преграден от розова стена с богата архитектурна украса. Стихарите им са бели, с охрови и керемиденочервени сенки и по-тъмен бордюр в долната част. Крилата имат червено-кафяви и сиво-бели пера. Фигурите са високи, източени, леко приклекнали, с малки, внимателно моделирани глави. Главите, тяхната форма, моделировката и овалът на лицата, а и общите пропорции на целите фигури твърде много се доближават до тези от параклиса на Хрельовата кула и споменатите стенописи от Мистра и заедно с редицата от ангели, участници в „Божествената литургия“, които не са характерни за XII в., налагат предатирането на ранните стенописи в църквата „Св. Димитър“ във втората половина на XIV в.²²⁰ Видът и украсата на стената от фона, линираните с охрови черти свитъци на църковните отци, двойният контур на омофорите и наклона на фигурите им се срещат в група паметници от втората половина на века, разгледани от В. Джурич, които се намират в диоцеза на Охридската архиепископия. Това са стенописите в църквите „Св. Богородица“ на о-в Мали град в Преспанското езеро от 1368 г., „Св. Атанасий“ в Костур (1384–1385), „Христос Зоодотос“ (Животодавец) в Боре (Емпориум, Албания) от 1390 г. и „Св. Атанасий“ в с. Калища на Охридското езеро (от около 1400 г.)²²¹. Обединяват ги освен изброените от нас стилови белези и редица еднакви иконографски схеми, както и украсата на стената от фона в някои сцени. Както предполага В. Джурич, майсторите от това ателие са имали солунски образци и вероятно и подготовка. От XIV в. датират и паралелите на орнаменталните мотиви в църквата „Св. Димитър“²²².

През XIV в. се срещат все по-често малки еднокорабни църкви предимно с гробнично предназначение, покрити с надлъжен полуцилиндричен свод, като тази в Станичене. Новата архитектурна форма и намаленото пространство са наложили редуциране и прекрояване на декоративната система. Поради липсата на купол различните образи на Христос заемат зенита на свода. Пророците, в две редици по склоновете на свода, фланкират тези изображения. Под тях се разполагат сцените от евангелския цикъл, докато образите на светци в бюст от втория регистър са включени в медальони. Липсата на странични олтарни помещения води до редуциране и на олтарната украса. В абсидната конха е представена Богородица Оранта в бюст от типа Ширшая небес (Платитера) с детето Исус в медальон пред гърдите. Отпаднала е обширната сцена на „Причастието“. Протезисът е заменен от ниша, в която се приготвят Светите дарове за литургията. В нея най-често се изобразява „Христос в гроба“ („Пиета“), а до нея или над нея – дякон Стефан.

Стенописите в малките еднокорабни църкви при селата Беренде и Калотина в Западна България са работени вероятно от местни майстори, учили в близките западни области. Те продължават в известен смисъл линията на църквите в Долна Каменица и Станичене, но с относително понижено художествено качество. По-добре запазени са стенописите на църквата „Св. Петър“ при Беренде²²³. Върху външната западна стена на църквата е имало изображение на български цар с надпис: *иѡанъ асѣнь въ хѣ бѣ . бл҃говѣренъ цр . н самодръжець (всѣмъ) бл҃га(ромъ)*, което дава основание на някои автори да датират живописата от XIII в.²²⁴ С разкриването на стенописите в църквата „Св. Никола“ при с. Станичене, където в 1331–1332 г. цар Иван-Александър е наречен „Иван Асен“, се доказва, че датировката от XIV в., която отговаря на стиловите особености на стенописите, е напълно правомерна²²⁵. Сред правите светци от първия регистър в Беренде има някои хубави изображения, като например тези на св. Теодор Стратилат, св. Димитър или дякон Роман. Патронът на храма, апостол Петър, е представен в бюст на стената непосредствено пред олтарната преграда огромен, както в църквата в Псача (Македония)²²⁶. За отбелязване е изображението на Христос „Недремено око“ вдясно от абсидата²²⁷. На страницата на входната врата е бил изобразен св. Алекси, „человек Божи“, чиито мощи се пазят в Рим. В горните части на стените

Големите църковни празници са поместени в отделни, малко несръчно композирани сцени, а под тях се разгъват също отделни композиции със събитията от „Страстната седмица“. В свода виждаме два реда пророци и „Събора на архангелите“, представен два пъти, като единия път ангелите носят медальон с изображението на Богородица. Редица от медальони, около които фонът е запълнен с растителни мотиви, отделя реда на правите светци и сцените от Евангелския цикъл.

Особено характерни за майстора, рисувал абсидата и долната част на храма – светците в цял ръст, медальоните и сцените от „Страстната седмица“, са широките конусовидни вратове и леко приклепналите стойки на скъсените фигури. Структурата на черепа и лицата в стенописите от долните редове е невинаги убедителна и чертите често не съвсем съразмерни. Формите са изтъкнати чрез едри петна от светлини и сенки. При плътта основата е тъмна, маслинозеленикава, а контурът – кафяв. Най-осветените места по плътта са подсилени с бели, малко твърди, леко завити, понякога успоредни средно дебели мазки.

Сцените и образите в свода – Големите църковни празници и пророците – са рисувани от друга ръка и имат различни, значително по-издължени фигури, но рисункът е по-неумел и пропорциите – несъразмерни. Пряк паралел на паметника е трудно да бъде посочен. Докато образът и надписът „св. Кирил Философ“ напомнят за „Св. Никола“ при Станичене и „Св. Никола Болнички“ в Охрид, стиловите особености на стенописите ги свързват с охридски паметници от втората половина на XIV в. – „Св. Богородица Болничка“ (1368), „Мали св. Климент“ (1378), църквата в Рамача (1395), „Св. Димитър“ (края на века)²²⁸. Не бива да се отмени обаче употребата на носовки и ъ в надписите, която говори за българската им редакция.

118

Подобни особености, и то при надписи, изпълнени с почти квадратен маюскул, са били налице в стенната живопис на старата еднокорабна църква в м. Селище северно от днешното с. Ръждавица на р. Струма, между Земен и Кюстендил, от която доскоро стояха северната стена и част от абсидата²²⁹. В абсидната конха е била изправена „Богородица Ширшая небес“ с Христос в медальон пред гърдите, фланкирана от двама ангели в антични дрехи. Четирима църковни отци, от тях вляво личи надписът на Григорий Богослов, участват в „Мелизмоса“. Те са облечени във фелони с едри кръстове и носят разгънати свитъци в ръце. Запазени са били части от „Благовещението“ върху източната стена, образите на трима йереи (между които св. Йоан Милостиви) върху северната стена в олтарната част, сцени от „Страстната седмица“ и „Възкресението“ във втория регистър, от които доскоро личеха „Посещението на жените мироносици на Христовия гроб“ и „Слизането на Христос в ада“. Едрите фигури на светците и богато украсените с бисери корици на евангелията в ръцете им (В. Иванова говори и за силно стилизираните черти на лицата им) намират успоредици предимно от втората половина на века не само у нас и в съседна Македония, но дори и в Русия²³⁰.

Ктиторийският надпис над южното прозорче в църквата „Св. Никола“ при с. Калотина назовава цар Иван-Александър с истинското му име²³¹. Стенописите са в доста окаяно състояние и за художествените им качества на място може да се каже твърде малко. В декоративната система са налице общи белези със стенописите в Беренде, а и в цял ред малки църкви от западната част на Балканите, главно във и около Охрид – „Дейсис“ върху северната стена, медальони във втория регистър, „Богородица Ширшая небес“ в абсидата, както и известни разлики в подбора на изобразяваните светци и сюжети, отразили местни култове или личните предпочитания на ктиторияте. За връзки с Охрид говори също наличието на изображенията на Еразъм Охридски и Кирик и Юлита, чиито мощи са се намирали в този град²³².

В археологическия музей са запазени няколко образа и сцени, свалени през 1948 г. от художника К. Йорданов. Това са „Успение Богородично“ от западната стена и дясната част от изображенията в абсидата и по източната стена. Особено интересно е едно запазено в НАМ – София изображение на апостол Петър в медальон, което несъмнено копира по-стари (синайски?) образци²³³. Благодарение на тях можем да кажем нещо повече за стила на стенописите. Светците са с леко скъсени (по-скъсени в сцените от горните регистри) пропорции на телата и едри широки лица с доста груби черти и сумарна, обща моделировка, която се състои предимно в зеленикаво засенчване до кафявия контур (всъщност зелена подложка, върху която се изгражда формата с постепенно, но не много нюансирано разбелване на охра). Докато при младите голобради светци тази охра заема почти цялото лице, при старческите – например медальона с изображението на апостол Петър – тя покрива с плътни, едри петна, само леко дублирани от втора светла линия осветените части на лица и ръце. Това е похват, който се среща в западната част на Балканите до самия край на века, но вече

119

120

при по-извисени пропорции на фигурите. Колоритът включва освен черно, охра, кермидено и виненочервено, също така и едно характерно за паметника изумрудено-зелено.

Широките плоски лица тук са различни от земенските и следват по-скоро образците от църквата „Св. Никола Болнички“ в Охрид (1330–1340)²³⁴. Най-близък паралел на стенописите от „Св. Никола“ в Калотина намираме в долните два регистъра на параклиса „Св. Григорий Богослов“ към църквата „Богородица Перивлептос“ („Св. Климент“) в Охрид, изпълнени през 1364–1365 г.²³⁵

- 121 В притвора на църквата в Калотина освен житието на св. Никола, група светци монахини и сцени от „Страшния съд“ са запазени и цяла редица ктиторски портрети: две жени в интересни дрехи и шапки, четири малки деца, свещеник и боляринът ктитор, който отправя своя дар и молбата си към св. Никола. Имената им и ктиторският надпис са написани на бели табелки. Заслужава да отбележим и една особеност на надписите към стенописите: замяната на д с т в думите нѣтъиски (вместо юдейски в „Съда на Пилат“) и блѣтннѣци (в „Страшния съд“). В долния регистър върху източната стена на притвора има и втори, но не много по-късен живописен слой. Стенописи е имало и върху външната южна стена, над входа на църквата. Оказва се, че това е често срещана практика през XIV в. при нашите църкви²³⁶.

- ❖ Незначителни фрагменти са останали от стенописите в главната църква на пещерния Аладжа (пъстър – тур.) манастир²³⁷ северно от Варна. Ако се съди по едно отдавнашно копие от стенописите в абсидата, там е имало два живописни слоя. Долният показва ръка с разтворено евангелие и текст на гръцки Пан(т)о(кратор?) на Христос Вседържител в бюст и ще е от края на XII – началото на XIII в. При второто изписване над него е била изобразена Богородица с детето Исус. Фрагменти от образа на „Христос в гроба“ („Пиета“) се различават и днес в протезисната ниша и датират втория слой не по-рано от края на XIII в. Както ще видим по-долу, стенописите в параклиса на най-горния етаж, в източната част на комплекса, са по-късни.

- ❖ В едно помещение на „Големия Нисовски манастир“ край р. Малки Лом, недалече от Червенската крепост, служило за гробнична камера, намираме стенописи от последната четвърт на XIV в. Помещението е отбелязано с буквата „М“ в скицата на К. Шкорпил²³⁸. То е било изписано изцяло. По стените са били изобразени фигури в цял ръст. От тях днес се различават по-добре трима светци монаси върху западната стена. Първият към юг е запазен най-добре. Личат белите коси, брада и вежди, предадени с умело положени върху тъмнокафява основа бели пастозни мазки. Охровият кукул е отметнат на гърба, вижда се и кафявата монашеска мантия. Върху тавана на помещението са разположени четири сцени с основата към изток: „Влизането в Ерусалим“, „Възкресението на Лазар“, вероятно „Разпятието“ и още една (днес разрушена) сцена, навярно от Възкресения цикъл, която също ще е била свързана с погребалното предназначение на помещението²³⁹. Доколкото може да се съди при днешното им състояние, стенописите имат значителна близост с изписаните около 1370 г. сцени в пещерната църква „Св. Богородица“ в с. Пещани, южно от Охрид, край Охридското езеро²⁴⁰.

- ❖ Хубавите стенописи от малката посветена вероятно на Богородица църква, изградена в широк пещерен навес над Москов дол, до средновековния град Червен²⁴¹, са рисувани според нас немного преди 1388 г., когато турският везир Али паша успява да превземе яката българска крепост. Гръцките надписи при тези стенописи свидетелстват за вероятната гръцка народност на майстора, може би избягал от югоизточната част на Балканите под напора на османския нашественик. Северната стена е запазила фрагменти от медальонен фриз и цикъл със сцени от житието на Богородица, където малките лица с жив израз са умело моделирани, а архитектурата и някои детайли от облеклото носят спомена от елинистични образци²⁴². Струва ни се, че изцялата живопис в наоса на църквицата е създадена не по-рано от 60-те години на века, че тя е плод на споменатото вече връщане към класицизиращите тенденции от началото на XIV в. и затова е датирана от някои автори по-рано. Основание за нашата датировка ни дават твърде дребните и изцяло моделирани фигури, богатата украса на полетата около медальоните и начинът, по който е изграден архитектурният пейзаж в сцените. Стенописите в притвора – „Дърво Йесеево“ и фрагментите от „Страшния съд“, по-грубо изпълнени, са явно по-късни.

- ❖ В. Марди-Бабикова, публикувала останките от църквата до с. Мърводол, Кюстендилско²⁴³, датира фрагментите от първия живописен слой в абсидната част във втората половина на XIV в. Това са изображения на светец с църковен сан в медальон в горния регистър на олтарната абсида и на двама светци, вероятно Козма и Дамян,

върху външната абсидна стена, както и Богородица от „Благовещението“ вътре в храма. Днес тези фрагменти са почти нечетливи и това ни заставя да се доверим на Бабикова.

*

Тук е редно да разгледаме стенописите на няколко паметника, датирани, според нас неправилно, в XIV в.

Първият от тези паметници е църквата „Св. Тодор“ край с. Бобошево, Кюстендилско²⁴⁴. През 1964 г. Д. Панайотова публикува стенописите от втория слой на църквата, единствените добре различни днес, като ги датира от XIV в.²⁴⁵ В иконографско отношение те наистина следват отблизо образци от тази епоха, но по отношение на стила не могат да намерят своето място сред художествената продукция на Второто българско царство или на балканската живопис от това време. Фигурите в сцените имат несъразмерно големи глави и широки уста, слаби, дребни, непропорционални тела, рисувани, както и лицата, със свободни и неособено умело положени мазки. Равновесието в композициите също е нарушено, както и колоритната хармония, при която е много характерно едно „бутилковозелено“, което не се среща в паметниците ни от XIV в. В абсидната част освен образа на св. Йоан Милостиви е и този на св. Кирил Философ, което позволява да предположим, че долният слой е бил наистина от втората или третата четвърт на XIV в. (ср. Станичене и Беренде), но и на св. Сава в свещенически одежди, т. е. Сава Сръбски, който не е засвидетелстван в нито един наш паметник от XIV в. Като се прибави и елементарният природен и особено архитектурен пейзаж, можем да бъдем сигурни, че вторият стенописен слой е от по-късно време. Сръбският колега Г. Суботич смята, че този слой в църквата „Св. Тодор“ е рисувал от майстора, работил през 1505 г. в „Св. Никола tou Magaliou“ в Костур²⁴⁶. Там ще намерим характерната деформация на лицата от „Св. Тодор“. Нека си спомним, че живописата от XVI в. на Балканите се характеризира със съзнателно до подражание връщане към иконографията и ред други особености на живописата от XIV в. в стремежа да бъдат съхранени изконните християнски образци. Но зографът от началото на XVI в. не е притежавал (поне този, рисувал евангелските сцени) уменията на своя предшественик отпреди два века. Смесените гръцки и български надписи с доста елементарен правопис също подкрепят късната дата, като показват голяма езикова близост с надписите към стенописите от 1476 г. в Драгалевския манастир²⁴⁷.

Друг паметник, чиято датировка според нас е твърде ранна, са стенописите, открити при разкопките на църквата „Св. Илия“ при крепостта Урвич, Софийско, публикувани от Н. Овчаров²⁴⁸. Авторът отбелязва, че стенописите са в два слоя, като от първия на място е намерена само долната част от фигура във военни дрехи до вратата на притвора, вероятно фигурата на архангел Михаил. Останалите фрагменти, които Овчаров датира от „началото на 70-те години на XIV в.“, са намерени в насипа предимно до южната стена на църквата, като повечето са части от сцени, илюстриращи евангелския цикъл в горните регистри на църковните стени. Публикувани са образите на две светици, допрели лица (от „Срещата на Мария и Елисавета“ или „Разпятието“), на светица с мафорий, на възрастен светец, по всяка вероятност апостол Петър, на мъченик с кръст в ръка и фрагменти от няколко голобради лица на млади светци или на участници в сцените. (Няколко фрагмента днес се пазят в НИМ – София.) Наистина пропорциите на лицата, късите прави носове, „бегливият“ овал около брадичката и някои други особености носят спомена от палеологовските образци и това е подвело младия автор за ранното им датироване. Но твърдите линии не само на контура, но и на гънките, обърнатите навън малки устни и плътните тъмни, преливащи от кафяво към зелено сенки, особено тези около носа и устата, са безспорен белег за по-късна дата на стенописните фрагменти, а именно късния XVI, ако не и началото на XVII в. Към същото време води и украсата на дрехата на мъченика (или мъченицата) с кръст в ръка²⁴⁹. Достатъчно е да сравним публикуваните фрагменти със стенописите от края на XVI в.: върху източната стена на притвора в църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси (1597)²⁵⁰, в църквата „Св. Петка“ във Вуково (1598)²⁵¹, част от стенописите в „Св. Стефан“ в Несебър²⁵² или някои изображения от третия слой в църквата на Драгалевския манастир²⁵³.

През 1990 г. беше публикувано едно доста подробно изследване както на целия скален комплекс, така и на стенописите, останали в пещерния Аладжа манастир край Варна²⁵⁴. Вече споменахме фрагментите от два живописни слоя в главната църква.

❖ Двата автори датират от края на XIII – началото на XIV в. и стенописните изображения в разположения в най-високата източна част на комплекса параклис. Параклисът (2,60 × 2,65, вис. около 2 м) е вдълбан в скалата, като външните южна и западна стени са изградени допълнително²⁵⁵. Запазени са стенописи в долната част на абсидата (бял свещенически стихар с тъмночервени клави в лявата част – останки от „Мелизмоса“), на южната и прилежащата ѝ част от западната стена. Над цокъл с имитация на мраморна облицовка от типа *opus sectile* личат долните части от фигурите на четирима светци монаси на южната и един на западната стена. Разположени са на двуцветен, горе тъмносин, а долу, докъм средата на бедрата – тъмнозелен фон. Между тях под южното прозорче е изправена полугола фигура в позата на оранта, с препаска през кръста, вероятно изпостник. Дрехите на монасите са в охра, сиво и тъмночервено, различават се аналавите и техните връзки, захванатите отпред краища на мантиите и два свитъка с изтрит вече текст. Братята Шкорпил са отбелязали наличието на надпис „св. Петър“ до първия от изток (Петър Атонски?).

Най-интересна е композицията, заела целия леко вгънат навътре таван на параклиса. В центъра е изобразен Христос на трон, благославящ с две ръце и ограден с кръгло, имитиращо дъга сияние. Това е „Христос в слава“²⁵⁶, т. нар. „Прославление Господа“, водещо началото си от „Видението на пророк Езекиил при р. Ховар“ (Езек. 1; 20–28; 10; 1–5, 15–16). Около Христос са разположени четири херувима. Сиянието, което имитира дъга (Езек. 1; 28), е носено от четири ангела, долния в позата на атлант. В ъглите на тавана в четири медальона виждаме молещата се Богородица (горе вляво), апостолите Петър и Павел в долните два, като горният десен ще е носил образа на Йоан Кръстител, т. е. заедно с Богородица ще е образувал „Дейсис“, разширен с образите на двамата първоапостоли. Апостол Петър е обърнал и двете си длани към зрителя – оранта от стария тип²⁵⁷, а Павел, подпрял глава с дясна ръка, обръща към зрителя само лявата си длан.

Всички фигури са с глави на запад, за да се виждат още с влизането на зрителя. Общият фон е тъмносин, почти черен. Двата апостоли са в тъмночервени химатии и сиви хитони. Тъмночервени са и мантиите на ангелите, и мафорият на Богородица. В статията си братя Шкорпил говорят за скици (и бележки?) на Д. Кукумявков, където са запазени надписите²⁵⁸. Лицата са изградени върху зелената подложка, която предава сенките и която се слива с кафеникав среден тон, за да достигне до розовата охра по осветените места. Обемите са подчертани в обобщени, леко геометризирани форми. Характерно е лицето на апостол Павел, леко вдълбнато към очите, с едър, месест нос със завит връх и солидни скули. Къдрите на брадата му допълват приликата с паметници от XV в., която се потвърждава и от цветовото еднообразие, и от гънките на дрехите – едновременно твърди, геометризирани и дълбоки, „разрязващи“ дрехата, които изтъкват обобщените, триизмерни телесни форми. Като най-близък паралел на тези изображения можем да посочим стенописите от втория слой в църквата „Св. апостоли Петър и Павел“²⁵⁹ в Търново. Типологичната прилика между образите на ангела кариатида в Аладжа манастир и ангела, явил се на св. Пахомий в Търново, както и между самия Пахомий и апостол Павел от скалния параклис е очебийна. Вторият стенописен слой в „Св. апостоли Петър и Павел“ се датира около средата на XV в.²⁶⁰, датировка, която намира подкрепа и в други паметници. Косвен *terminus ante quem* дава един графит в параклиса с изображение на кораб, срещан и върху други стенописи от XV в. по нашите земи²⁶¹. Твърде е възможно след турското нашествие параклисът като по-труднодостъпен да е заместил главната църква на манастира, а византийски майстор от добро, може би дори цариградско ателие, бягайки от турците, да е намерил тук приют и условия за работа.

*

Споменахме, че повечето от илюстрираните ръкописи от XIV в., дошли до нас, са копия на по-ранни византийски образци. Така например в известния „Песнивец“ (Псалтир) на цар Иван-Александър от 1337 г. заставката на л. 158 включва медальон с изображение на Христос по подобие на т. нар. Никомидийско евангелие от XIII в.²⁶² Такъв е случаят и с известната Манасиева летопис (Cod. Vat. Slav. 2 – 1345–1346 г.)²⁶³, макар че илюстрираният ѝ византийски образец не е достигнал до нас. За съжаление по-късна намеса не ни позволява да оценим по достойнство художествените качества на този ръкопис²⁶⁴. За нас той е ценен предимно с добавените към византийския текст епизоди от българската история и с портрета на цар Иван-Александър. За щастие

другият поръчан от същия владетел ръкопис – луксозното Четириевангелие, днес в Британския музей (Add. 39627), писано в 1356 г. от монаха Симон, е в добро състояние²⁶⁵. И тук има портрети на българския владетел заедно с цялото му семейство. Още през 1927 г. С. Дер Нерсесян доказва, че образец на българския ръкопис е византийското евангелие от XI в., писано в Студийския манастир в Цариград (Par. gr. 74) или негов прерис²⁶⁶. Въпреки че богато илюстрираният византийски оригинал е следван отблизо, художествените тенденции на XIV в. си казват думата в българското копие с едно уедряване и уплътняване на формите.

Третият илюстриран ръкопис, Томичовият псалтир (Москва, ГИМ, Муз. 2752) от 60-те години на XIV в., е писан вероятно в монашеска среда на хартия²⁶⁷. Вече говорихме за близостта на този ръкопис с цяла група свързани със Света гора книжовни паметници, като например Par. gr. 54, единият от които – Тафои 5 (Книга на Йов) – е създаден около края на XIII в. вероятно в Роженския манастир, и за факта, че миниатюрите на цяла страница в псалтира са близки с ръкописа от ГИМ, № 407²⁶⁸. Тук вече влиянието на Палеологовския стил е налице в овалите и чертите на лицата, в трактовката на самите фигури и в пейзажа на фона. Много интересен е и начинът, по който старозаветните събития са свързани с новозаветната символика.

В три други хартиени ръкописа от средата и втората половина на века са запазени по една миниатюра – портрет на автора на текста. Първият и най-известен от тях е „Лествицата на Йоан Синайски“ (Лествичник) от средата на XIV в.²⁶⁹ (днес в РНБ, в Санкт Петербург, Погод. № 1054). На л. 2об. е изобразен Йоан Лествичник в цял ръст със свитък в ръка, сочещ степените на монашеското съвършенство, които водят до разкритите райски врати и божията десница. Фигурата е изискано моделирана с леки пастелни тонове от кафявото на контура и дрехата на светеца, зелената мантия, охровата карнация до златото на нимба и декора. Самият тип на светеца се среща за пръв път в живописата на Фетийе джамия и Карие джамия²⁷⁰ – със стеснен към брадата овал и права подобна на къделя брада. Групата монаси вляво, рисувана с кафяво мастило, както отбелязва К. Иванова, е добавена по-късно. Тя обръща внимание на търновския произход на паметника и на участието в него на писача Лаврентий, известен от поръчания от цар Иван-Александър сборник, датиран от 1347–1348 г.

124

Същия тип на светец отшелник виждаме в илюстрацията на лист 2об. в Постническите слова на Исак Сирий – ръкопис, писан от българина монах Гавриил в лаврата „Св. Атанасий“ на Света гора през 1389 г.²⁷¹ (днес в РГБ, Москва, ф. 214, № 642), но тук аскетичността е подчертана от по-графичното изпълнение на миниатюрата и лекото изсушаване на формите. Тюрбанът е зает от иконографията на други двама сирийски монаси – Козма Маюмски и Йоан Дамаскин.

125

Чисто графична, само с леко оцветяване е миниатюрата на л. 18об. в Слова на Василий Велики за постничество (РГБ, ф. 304/1, № 129) от последната четвърт на века²⁷², която обаче отвежда до същите палеологовски образци. С други думи, книжната илюстрация от епохата, доколкото е достигнала до нас, е свързана предимно с българската столица и с палеологовските образци, в които се чувства цариградско влияние.

126

*

Макар и малобройни, стигналите до нас паметници на българската средновековна живопис отразяват всички характерни за източнохристиянското изкуство художествени тенденции. Понякога един-единствен паметник е представител на някое художествено течение, но има и паметници, които са обединили работата на представители от различни ателиета, отразили различни художествени вкусове, традиции и похвати. Не са изключение и случаите, когато в творчеството на един зограф, и то в един и същи паметник (вероятно в зависимост от изискванията на ктитора или от следваните образци), са налице различни по стил и вдъхновение изображения. Всичко това затруднява изследвачите, но, от друга страна, свидетелства за разнообразието на художествения живот в средновековната българска държава, за засиления обмен на художествени ценности и – не на последно място – за обширните познания и възможности на нашите средновековни зографи.

ИЗВОДИ

Тъй като Палеологовският стил слага печат върху цялото изкуство на XIV в., разделяме прегледа на живописата от Второто българско царство на два периода.

I. Характерни особености в живописата на XIII в.

A. Наличието на две официални тенденции и на трета, „антикласична“, „периферна“.

A1. Официална, традиционна тенденция, все още в рамките на Комниновския стил, чието влияние се е утвърдило по време на византийската власт: църква № 9 на Царевец, църквата при Германския манастир, първият майстор в църквата „Св. Никола“ при Мелник, параклисът в Господев дол при Иваново (отчасти), „Св. Четиридесет мъченици“ в Търново, църкви №10 и 13 на Трапезица, „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали (втори слой), Боянската църква (стенописи от 1259 г.). И тук обаче се усещат новите художествени виждания на епохата – във вмъкване на нови теми, омекчаване на линии, силуети и драперии, прилагане на комбинирана техника и съответно обогатяване на колорита; нов интерес към душевното състояние на изобразените светци.

A2. Втора официална, нова за времето тенденция към по-живописно изграждане на формата: църквата „Св. Никола“ в Мелник (вторият майстор), параклисът „Св. Архангел Михаил“ при Иваново, църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново и църква № 5 на Трапезица. Подобни по стил паметници в Солун (Архиропоитос) в Милешево и най-високата проява на тази тенденция в Сопочани (Сърбия) са определени като образци на „монументалния стил на XIII в.“ Постепенно отстъпване от интереса към психологическата нюансировка.

A3. „Антикласична“, „периферна“ тенденция. Характерни черти – декоративност, линейност (плътен контур, обобщени форми): църквите „Св. Никола“ при Мелник (третият майстор) и „Св. Димитър“ в Паталеница, Добрейшовото евангелие – първата половина на XIII в.

Б. Декоративна система

B1. Декоративната система е установена през периода на византийската власт. Запазените паметници, доколкото дават материал за сравнение, са почти единни в това отношение. В абсидата са изобразени Богородица с детето Исус и „Мелизмоса“, от двете ѝ страни – „Благовещението“, светецът покровител на църквата е изписан върху една от страничните стени пред олтара; в купола е Христос Вседържител в медальон, поддържан от ангели, евангелистите са разположени в пандантивите, „Възнесението“ – в бемата, „Успението“ – над западната врата; по стените – евангелският цикъл, сбит или обогатен с допълнителни сцени в зависимост от големината и предназначението на храма. Характерно за втория живописен слой в Боянската църква (1259) е срещупоставянето и „римуването“ на сцените от детството и от страданията на Христос. Всяка композиция е отделена от другите с червени рамки. Наличие на медальони в западните арки на църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново и в първия слой на църква № 8 на Трапезица. В Паталеница църковните отци в абсидата са изобразени насрещно.

B2. Църковната символика е не само добре позната, но и овладяна в детайли от майсторите, като различното предназначение на дадена част от храма определя конкретния репертоар на светци и сцени по нейните стени.

В. Иконография

V1-2. Напълно установена и позната. При житията – възприемане на елементи от евангелския цикъл.

V3. Природният пейзаж се състои най-често от заоблени хълмове с малка „шапка“ скали на върха. Фонът е пресечен от невысока стена с украсен корниз. Архитектурният пейзаж се състои от тесни, високи сгради, най-често с двускатни покриви, предадени с кдса проекция. Има отделни примери (главно в мебелировката) с обратна перспектива. Сградите подчертават основното действащо лице в композицията или убежителните точки на страничните им стени и покривите се срещат при това лице.

V4. Орнаменталните мотиви се концентрират около олтара и по профилите на ниши и пиластри. Най-често се среща „стъпаловидният“ орнамент, съчетан с кръгове (Бояна, Трапезица) или нагънатата лента, по-рядко „пловит“ или акант. Постепенно развитие към илюзия за обемност. Богато орнаментирани дрехи: църквата „Св. Никола“ в Мелник (третият майстор), църкви № 10 и 13 на Трапезица, „Св. Димитър“ в Паталеница, Боянската църква.

Г. Връзки и влияния

Г1. Влияние на официалното византийско изкуство:

- а) комниновско – върху традиционната тенденция;
- б) съвременно (монументален, живописен стил) – върху живописната тенденция: от Солун или от Цариград?

Г2. Източни черти в иконографията, характерни предимно за традиционната и за „антикласичната“ тенденция, които могат да идват:

- а) от местното художествено наследство, в което сега се включва и изкуството на Първата българска държава;
- б) от провинциалните паметници на византийското изкуство.

Д. Надписи

Д1. Надписите във всички търновски паметници са на български език, както и в паметниците, свързани с Търново.

Д2. Гръцките надписи в Паталеница могат да се дължат на гръцки майстори, рисували в завзетите от латините земи.

II. Живописата през XIV в.

А. Двете официални тенденции се сливат в новия Палеологовски стил, чието влияние се усеща във всички съвременни паметници.

А1. Отмираща, традиционна, къснокомниновска тенденция: скитът „Св. Никола“ („Глигора“) при Карлуково, църквите „Св. Богородица“ в Долна Каменица, „Св. Никола“ при Станичене с влияния от изкуството на паметници около Охрид.

А2. „Антикласична“, „периферна“ тенденция: църквите „Св. Йоан Богослов“ в Земен (втори слой), „Св. Йоан Кръстител“ в Несебър, (Лютиброд?).

А3. Палеологовски стил. Етапи:

а) първа четвърт на века – класицизиращ: църква № 11 в Червен, № 6, 11 и 14 на Трапезица;

б) средата на века – известно изсушаване (много сиво и охра): „Съборената църква“ в Иваново, църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост, църкви № 4 и 8 на Трапезица, „Възнесение Господне“ в Алботин, Видинско, „Св. Йоан Предтеча“ в Кърджали (Кръщалнята);

в) класицизиращи тенденции от 60 – 70-те години: „Църквата“ в Иваново, църквите „Св. Марина“ при Карлуково, „Св. Богородица“ в Москов дол при Червен;

в1) монументално-експресивно развитие на тази тенденция: църквата „Св. Георги“ в София;

в2) „иконописен“ вариант на класицизиращата тенденция от втората половина на века: параклисът „Преображение Господне“ в Хрельовата кула, църквата „Св. Димитър“ в Търново с паралели в Гърция и Македония;

г) провинциални паметници със западни (охридски) влияния: църквата „Св. Петър“ в Беренде, църквата в местността Селище при с. Ръждавица, „Св. Никола“ в Калотина, Голям Нисовски манастир (гробнична камера).

Б. Декоративна система

Б1. Намаляване значението на Големите църковни празници, които отиват в своите долове на църквите. Навлизане на цикъла със „Страстите Христови“ (в палеологовските паметници – непрекъснат фриз). Наличие на допоясни изображения или фриза от медальони във втория регистър. В еднокорабните църкви – оформяне на типичната за тези сгради декоративна система, която ще остане в сила до края на XVI в. Поява на „Дейсис“ върху северната, по-рядко южната стена. Елементи на „Божествената литургия“ в олтарната част.

В. Иконография

В1. С изключение на св. Никола и някои епископи в Земенската църква всички църковни отци са облечени в многокръстни фелони (полиставриони). При военните светци плетените ризници отстъпват място на ковани брони с антикизираща украса.

В2. Сцените се обогатяват с допълнителни епизоди, почерпани от литературата или от апокрифни текстове, но има характерни отлики от сръбските паметници – например в „Успение Богородично“.

В3. Църковната символика се обогатява от възраждането на антични елементи и символи (атланти, скулптирани животински фигури, протомета, персонификации на реки и т. н.).

В4. В официалната живопис природният и архитектурният пейзаж, усложнен и обогатен с антични заемки, взема дейно участие в динамичното и смисловото изграждане на композицията.

В5. Орнаменталните мотиви показват общата за епохата тенденция към триизмерност на формата.

Г. Връзки и влияния

Г1: а) цариградски или солунски влияния в официалните паметници: „Църквата“ в Иваново, „Св. Марина“ при Карлуково, книжната миниатюра; параклисиът „Преображение Господне“ в Хрельовата кула и църквата „Св. Димитър“ в Търново; „Св. Богородица“ в Москов дол;

б) определено солунски влияния (понякога чрез Охрид или Света гора) предимно в западнобългарските паметници: църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост, „Съборената църква“ при Иваново, „Св. Богородица“ в Долна Каменица, „Св. Никола“ при Станичене, „Св. Георги“ в София (трети слой), Томичов псалтир.

Г2. Влияние от местното художествено наследство и изкуството на източните византийски провинции в „антикласичната“ тенденция: Земен; и в малките провинциални църкви: Калотина, Беренде, Ръждавица, Нисово (съответно и от Охрид).

Д. Надписи

Д1. В повечето паметници надписите са на правилен български език. В Долна Каменица срещахме паралелно наличие на български и надписи на недобър гръцки.

Д2. В църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асенова крепост, притвора на Бачковската костница, църквата „Св. Богородица“ в Москов дол при Червен и църква № 1 при Сърница гръцките надписи вероятно сочат участието на гръцки майстори.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ГЛАВА ТРЕТА

¹ История на Византия. Т. 2. М., 1967, 331–346; История на България. Т. 3. С., 1982, 117–118; Култура Византии XIII–XV вв. М., 1991.

² Мавродиноу, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII в. С., 1966, 65–66; Chatzidakis, M., A. Grabar. La peinture byzantine et du Haut Moyen Age. Paris, 1965, p. 31.

³ Weitzmann, K. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest. – In: Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago–London, 1971, 314–334; Demus, O. The Style of the Kariye Djami. – In: Underwood, P. (ed.). The Kariye Djami. T. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. Princeton, 1975, 134–136.

⁴ Demus, O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. – In: Berichten zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1958, 4, 2., 1–63; Radojčić, Sv. Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance. – JÖBG, 7, 1958, 105–123; L'Art Byzantin du XIII^e siècle. (Symposium de Sopoćani, 1965). Beograd, 1967; Милешево у историји српског народа (Милешево, 1985). Београд, 1987 (САНУ, Научни скупови, 38. Отд. истор. наука, 6); Djurić, V. La peinture murale byzantine XII^e et XIII^e siècle. – In: Actes du XV^e Congrès International d'Etudes byzantines. T. 1. Art et Archéologie. Athènes (1976), 1979, 196–252; Осам векова Студенице. Београд, 1986.

⁵ Chatzidakis, M. Aspects de la peinture murale du XIII^e s. en Grèce. – In: L'art Byzantin du XIII^e s., 59–74; Kalopissi-Verti, S. Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo. – XXXI Corso di cultura sull'arte Ravennate e bizantina. Ravenna, 1984, 221–253.

⁶ Окунев, Н. Милешево, паметник сербског искуства XIII века. – BSL, VII, 1938, 34–35, 41–96; Рadojčić, Sv. Милешево. Београд, 1963, 2. изд., 1971, passim; Djurić, V. La peinture byzantine..., 216–223; Турин, В. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974, 35–37, и цитираната там литература.

⁷ Рadojčić, Sv.: 1. Мајстори старог српског сликарства. Београд, 1955, с. 11, обр. 11; 2. Старо српско сликарство. Београд, 1966, с. 41, бел. 62;

Xyngouroulou, A. I tichographie tou ag. Tessarakonta is tin Achiropiiton tis Thessalonikis. – Arch. Efimeris (1957), Athens, 1960, 6–30; Djurić, V. La peinture..., 219–220.

⁸ Perdrizet, P. Melnic et Rossno. – BCH, 31, 1907, 21–35; Stranisky, A.: 1. Remarques sur la peinture du Moyen Age en Bulgarie, Grèce et en Albanie. – In: Actes du IV^e Congrès Internat. des Etudes byzantines. – ИБАИ, 10, 1936, 37–40; 2. Les ruines de l'église St. Nicolas à Melnic. – In: Atti del V Congresso Internazionale di studi bizantini. Roma, 1939, 2, 422–427; Мавродиноу, Н.: 1. Църкви и манастири в Мелник и Рожен. – ГНМ, 5, 1930, 296–300. 2. Старобългарското изкуство XI–XIII в., 33–35; Мавродиноу, Л. Църквата Св. Никола при Мелник. С., 1975, и цит. лит.

⁹ Ръководител на реставраторите е Л. Прашков. Прашков, Л. Новооткритие фрески церкви Св. Никола в городе Мелник. – В: Резюме сообщений. Т. 2. XVIII международный конгресс византистов. М., 1991, 930–931.

¹⁰ Вж. гл. втора, бел. 35; История Византии. Т. 2. М., 1967, 306–309.

¹¹ Xyngouroulou, A. Paratiris is tas tichographias tou agiou Nikolaou Melenikou. – Epistimoniki epethiris. T. 10. Thessaloniki, 1950, 115–128; Мавродиноу, Л. Мелник, 14–21; Мавродиноу, Л. Nouvelles considérations sur les peintures du chevet de l'église St. Nicolas à Melnic. – In: Actes du XV^e Congrès International d'Etudes byzantines (Athènes, 1976), 1981, 2. Art et Archéologie. Communications, A, 427–438.

¹² Millet, G. La Vision de St Pierre d'Alexandrie. – In: Mélanges Ch. Diehl. 2. Paris, 1930, 99–111; Акрабова-Жандова, Ив. Видението на св. Петър Александрийски в България. – ИБАИ, 15, 1946, 24–36.

¹³ Кирпичников, А. Дейсус на Востоке и Западе и его литературные параллели. – ЖМНП, 1893, ч. 290, ноябрь, 1–22; von Bogay, Th. Deisis. – RL BK, 1 (Stuttgart), 1966, col. 1181 ff.; Мисливец, И. Происход Дейсуса. – В: Византия и славяне, Древняя Русь, Западная Европа (Сб. В. Лазарев). М., 1973, 59–63; Амиранашвили, Ш. История грузинской монументальной живописи. Т. 1. Сахелгами, 1957, 24, 37, 58–64; Лазарев, В. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 30, 38,

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заселилите се на Балканския полуостров славяни и прабългари, образували в 681 г. българската държава, стават наследници на многослойна местна художествена традиция, към която добавят собственото си, пренесено от предишните си поселения, изкуство. В него, както и в ранното изкуство на Балканския полуостров и особено в художествените занаяти са налице значителни източни влияния. Техният отпечатък върху цялостната стилова специфика на ранното българско изкуство може да се проследи до самия край на Първото българско царство.

Първите паметници на стенната живопис, запазени в тогавашните български граници, датират от последните десетилетия на IX в. – след покръстването на българския народ и скоро след възстановяването на иконопочитанието във Византия. През иконоборския период във византийското изкуство навлизат елементи от изкуството на източните провинции на империята – Сирия, Палестина, Египет, сасанидски Иран, които, съчетани с елинистичната основа и християнската религиозна идеология, оформят през втората половина на X в. т. нар. „византийски стил“ в живописа. По времето, когато България приема християнството, за византийското изкуство все още е характерен известен еkleктизъм. Той ще се отрази и върху българското изкуство от епохата, което е в период на преосмисляне на духовните и художествените ценности.

Приемането на християнството от Византия е акт, който приобщава българската култура към най-високата за времето си европейска култура, наследник на елинистичната култура на Средиземноморието. Този факт има огромно значение за развитието и облика на средновековната българска държава.

Допреди две десетилетия стенописи от тази епоха са открити само в западните области на тогавашната българска държава. Затова за качествата на стенната живопис се съдеше по фрагментите от преславската рисувана керамика – характерен за втората българска столица художествен отрасъл. Част от изображенията в тази керамика – образи на Христос, Богородица, ангели и светци – са били предназначени за стенна украса, но при това се налага винаги да отчитаме спецификата на материала, изискващ едно по-декоративно, линейно и плоскостно третиране на изображенията. Подобна трактовка на образите е налице и в т. нар. „антикласична“ тенденция в тогавашната стенна живопис, към която принадлежат и най-ранните стенописи в Костур: в църквите „Св. Стефан“ от 889 г. и „Св. Архангели“ (Митрополията) от началото на X в. Че те не са изолирано за времето си явление, показват мозайките от края на IX в. в църквата „Св. София“ в Солун, един цариградски мозаичен паметник и ранните пещерни църкви в Кападокия (Мала Азия).

Разкритията през последните десетилетия изваждат на бял свят и паметници от една класицизираща, официална тенденция в стенната живопис по българските земи – изображенията на Струмишките (Тивериополски) петнадесет мъченици в посветен на тях мартирий в Струмица (края на IX – началото на X в.) и чудесния образ на ангел, допълнил запазеното от първия живописен слой в „Св. Георги“ в София, близък до изображенията от т. нар. „Библия на Никита“ и Псалтира на Василий II (края на X – началото на XI в.).

В църквата „Св. Врачи Козма и Дамян“ в Костур вотивните изображения на св. Никола, св. Василий Велики, св. св. Константин и Елена, представители на същата тенденция, показват вече леко схематизиране на формата. Близко по стил е изображението на светец с оголено чело от първата живопис на базиликата „Св. Ахил“ на Преспа от Самуилово време.

Завземането на България от Византия засилва влиянието на византийското изкуство, навлязло в своя „типично византийски“, комниновски период на развитие, когато се налага и специфичната византийска декоративна система, пригодена за новия архитектурен тип – кръстовидната куполна църква.

Докато в стенописите на църквата „Св. София“ в Охрид от втората четвърт на XI в. и втория слой на „Св. Леонти“ във Водоча близостта със солунските паметници е очевидна, то в Бачковската костница, чиито стенописи датират от времето на византийския император Йоан II Комнин, се усеща класическият дух на византийската столица, донесен от майстора грузинец Йоан Ивирупул. Изисканата живопис в църквата „Св. Георги“ в Колуша, Кюстендил, с някои необичайни иконографски черти отново е близка до охридски и солунски паметници. Публикувана за първи път от нас, тя е датирана в първата половина на XII в. Първият слой стенописи в земенската църква „Св. Йоан Богослов“ от втората половина на XI в. свидетелства за развитието и на „антикласичната“ тенденция през този период.

Стенописите в епископската базилика „Св. Никола“ при Мелнишката крепост, създадени на границата между XII и XIII в. от трима различни византийски майстори, отразяват трите различни тенденции, характерни за епохата: традиционната (комниновска), новата (живописна) и третата декоративна („антикласична“). Ктиторът тук носи славянското име Владимир, а тематиката на стенописите има определено антиеретическа насоченост.

Споменатите три тенденции са налице и в живописа на Второто българско царство. Известните през първата половина на нашия век паметници на стенната живопис, свързани със столицата Търново, принадлежат само към първата, традиционната тенденция, включваща и връзки с местното художествено наследство. Това дава основание на А. Грабар да ги обедини под името „Търновска художествена школа“. Новите разкрития на реставраторите, съпоставени с данни от житийната ни литература, ни позволиха да идентифицираме „Затрупаната църква“ в Ивановската долина на р. Русенски Лом с посветения на архангелите параклис от едноименния голям мъжки манастир (лавра), създаден с дарението на цар Иван Асен II. Стенописите на този параклис представят новата за времето си „живописна“, „монументална“ тенденция. Към нея причислихме и новоразкритите образи на мъченици от църквата „Св. апостоли Петър и Павел“ в Търново, създадени през 20-те или 30-те години на XIII в., с ктиторка съпругата на цар Иван Асен II Ана-Мария. Подобни стенописи в църквата „Ахиропиитос“ в Солун и „Възнесение Христово“ в Милешево (Сърбия) свидетелстват, че новото течение в българската живопис се вписва в общото художествено развитие на епохата, т. е. че и в Търново е имало различни по облик и задачи художествени ателиета, че столицата е била художествен център, обединил различни течения, а не само представителите на една търновска школа.

Нова за българската наука е постановката на въпроса за правомерността на термина „Ренесанс“ по отношение на източнористиянското изкуство от XIII–XIV в., тъй като тук връзката с античността никога не е прекъсвала напълно, за да трябва да бъде „възродена“.

За стенописите от „антикласичната“ тенденция на църквата „Св. Димитър“ в Патапеница е предложена датировка в първата половина на XIII в. въз основа на нови датирани паралели от Гърция, създадени по време на латинската власт.

„Антикласичната“ тенденция има значителен представител в лицето на стенописите от втория слой на земенската църква „Св. Йоан Богослов“, които според нас са създадени през третото десетилетие на XIV в.

Около края на XIII и през първите десетилетия на XIV в. къснокомниновската художествена традиция отзвучава в малки провинциални църкви, създадени от местни феодали, като скита „Св. Никола“ при Карлуково. Повлияна и от паметници в земите на Охридската архиепископия, тя е налице в църквите (дн. в Сърбия) „Св. Богородица“ в Долна Каменица (Нишко), в която е изписан синът на цар Михаил Шишман, деспот Михаил, и „Св. Никола“ при Станичене (Пиротско), където в надпис от 1331–1332 г. е споменат цар Иван-Александър.

Палеологовският стил, обединил двете официални за XIII в. тенденции и залял през XIV в. целия европейски Югоизток, няма открити досега ранни представители в българското изкуство с изключение на фрагментите от църква № 11 в Червен. По-късни негови прояви, от средата или третата четвърт на века, са стенописите на църквата „Св. Богородица Петричка“ при Асеновата крепост, църкви № 4 и 8 на Трапезица и „Съборената църква“ в лаврата „Архангел Михаил“ при Иваново.

Разграничени са творбите на двамата основни майстори в „Църквата“ (Св. Богородица) при Иваново – паметник, свидетелстващ за обръщането към класицизиращите тенденции от началото на века, но създаден към края на царуването на Иван-Александър. Разширени са значително и паралелите за тази живопис. Подборът на сцени и образи тук сочи за подражание примера на създателите на големи лаври в Йорданската пустиня.

Близки по изпълнение до изображенията от втория майстор на „Църквата“ са и стенописите на „Св. Марина“ при Карлуково, както и на „Св. Богородица“ в Москов дол при Червен.

Тази тенденция търпи развитие, от една страна, към един експресивен, монументален вариант – пророците от третия слой в купола на „Св. Георги“ в София; а, от друга, към „иконописен маниер“ – изтеглени на височина фигури с малки, обемно моделирани глави, например стенописите в параклиса „Възнесение Христово“ на Хрельовата кула в Рилския манастир, както и стенописите, разкрити през 80-те години в абсидата на църквата „Св. Димитър“ в Търново, чиито паралели се намират в паметници от последната четвърт на века, предимно в диоцеза на Охридската архиепископия.

Редица еднокорабни църкви, главно от Югозападна България, при които архитектурната форма определя новата декоративна система, показват връзки с паметници от средата и втората половина на века най-вече около Охрид: църквите „Св. Петър“ при Беренде, „Св. Никола“ в Калотина, църквата в местността Селище при Ръждавица, гробничната камера в Големия Нисовски манастир, като в тях е осезаемо и влиянието на местното художествено наследство.

Настоящият преглед на средновековната живопис в България показва, че живописът по нашите земи е неделима част от изкуството на Балканите, белязано от т. нар. „византийски стил“. Тя е съзвучна с основните художествени явления в Югоизточна Европа, като в зависимост от историческия момент развива и дообогатява една или друга от наличните художествени тенденции, но неизменно откликва на новото в художествения живот на региона. Антикласичната, периферна или декоративна тенденция, свързана с най-дълбоките местни традиции, съпътства останалите, като също изпитва влияния от общото художествено развитие.

Падането на България под османска власт прекъсва естествения ход на това развитие. Паметниците от XIV в. задълго остават като еталон за майсторите зографи, спомен за отминали времена, поддържащ народностното самосъзнание, докато новите явления в Европа не наложат своя отпечатък и върху старите местни традиции.