

Зарко Ждраков (София, България)

ФРАГМЕНТИ ОТ НАДПИСИ ВЪРХУ ИЗПИСАНИ ЗАВЕСИ НА ДВЕ БЪЛГАРСКИ ЦЪРКВИ ОТ XIII ВЕК

Проведените през 80-те години на XX в. археологически и консерваторско-реставраторски работи в църквите „Св. 40 Севастийски мъченици“ във Велико Търново и „Св. Никола и Пантелеймон“ в Бояна разкриха изписани завеси с надписи, които хвърлят светлина върху творческата природа на зографите в средновековна България¹. Същевременно търновската находка разкрива и времево обозначение, което доказва съществуването на храма преди обновлението на цар Иван II Асен през 1230 г. Съпоставянето на двата фрескови паметника дава възможност да се уточни посветителският характер на епиграфския материал. Тъй като поместване на надписи върху изписани храмови завеси е необичайно, примерите разкриват една специфична художествена практика в България от времето на Латинската империя².

Окачените завеси в храмовата стенна декорация се свързват с олтарното гробнично пространство, поради което заменят цокъла от стенописни мраморни плочи в наоса и притвора на манастирските костници и гробищните църкви³. Такъв е и случаят с разгледаните в тази статия примери от XIII в. Големината на буквените знаци върху завесите и на двата български паметника свидетелства за монументален и многословен надпис, обхващал наоса и олтара на църквите – търновският е запазен в дяконикона, а боянският е

¹ Изказвам благодарност на Д. Косева и К. Тотев за съдействието им по време на проучването на търновския надпис.

² Буквени знаци върху изписани завеси се срещат и в други български и най-вече търновски паметници от XIV–XVII в.: катедралният храм „Св. апостоли Петър и Павел“ (под дейсисната композиция буква Р), църквата „Св. Георги“ (многоредов надпис върху източната стена на притвора), новоразкритите стенописи на Преображенския манастир (под ктиторите би могъл да се разчете монограм с името на зограф Емануил), църквата „Св. Архангели“ в Арбанаси (три букви в медальон върху източната стена на притвора – Г, Z, ђ, които вероятно предават името на зографа и датата на първия живописен слой), църквата на с. Марица (върху драперия над южния прозорец се чете: „Недино художество“) и др. Сходен пример на изписана завеса с надпис е засвидетелстван и в Новгород (Б е л е ц к и й, В. Довмонтов город. Архитектура и монументална живопись XIV века. Л., 1986, с. 112).

³ Г а б е л и ђ, С. Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичања. – Зограф, 18, 1987, с. 25 – там и посочената литература.

върху северната стена на наоса и неговият край (днес разрушен) е продължавал в олтара⁴.

В църквата „Св. Пантелеймон“ в Бояна надписът започва северно от западния вход и заема пространството на гробничния аркосолий, където са избразени ктиторът и покровителят на храма. Той може да бъде разчетен като:

† кортна рек[ше] завъс пис... (Кортината, наречена завеса, писа...)⁵.

Зографът е употребил латинската дума *cornina* с кирилска транскрипция, за да предаде термина за храмовата завеса в Свещеното Евангелие (Лк. 23:45) – *καταπέτασμα* (καὶ ἐσχίσθη τὸ καταπέτασμα τοῦ ναοῦ μέσον), която се среща в българските книжовни паметници също с кирилска транскрипция *катапетазма*⁶. Майсторът е предпочел да поясни съдържанието на латинската дума със старобългарското *завеса* (н *завъса* църковнаа *раздъра* са на двое *штгоръ* до *нзоч*)⁷. Навремето Андрей Грабар разкри иконографски мотиви в боянската живопис, заимствани от френската мода на Константинопол през XIII в. (напр. подбрадникът и модният жест, с който ктиторката опъва шнура на своето наметало; западните шапки на моряците и украсата на кръстоносния кораб с щитове в житийния цикъл на св. Никола)⁸. Терминът „кортина“ разкрива една неизвестна за боянската живопис форма на западно влияние – свидетелство за многообразната култура на българските зографи и книжовници по това време⁹. Използването на латинска лексика в един православен паметник допълва представата за вариативността на западното влияние на Балканите през XIII в., чийто посредник е бил най-вероятно латинският Константинопол¹⁰.

⁴ Л. Прашков (П р а ш к о в, Л. Стенописи от XIII век в горния етаж на Боянската църква. – В: Българско средновековие. Българо-съветски сборник в чест на 70-годишнината на проф. И. Дуйчев. С., 1980, с. 333) споменава, че драперия се вижда само в апсидата, докато в останалата част на храма „най-долу до пода е имало тесен цокъл с рисунка – имитация на мраморна облицовка, подобна на някои църкви на Трапезица“. Вероятно по това време не е била още разкрита живописна аркосолия на северната стена (вж. реконструкцията на Св. Койнова-Мечкуева, посочена в П е н к о в а, Б. За поминалния характер на стенописите в параклиса на горния етаж на Боянската църква. – Проблеми на изкуството, 1995, № 1, 30–32). Заупокойната символика на завесата (без надписа) в контекста на ктиторското изображение и посвещението върху северната стена е разгледана от Бисерка Пенкова (П е н к о в а, Б. Цит. съч., с. 34, 38–39).

⁵ Разчитането на надписа е направено съвместно с Асен Кирил.

⁶ С т о я н о в, С., М. Я н а к и е в. Старобългарски език. Текстове и речник. С., 1965, с. 134.

⁷ Ж и в к о в а, Л. Четвероевангелието на цар Иван Александър. С., 1980, л. 208, обр. 271.

⁸ Г р а б а р, А. Отражение на латинския свят в едно изображение на Балканите от XIII век. – В: Г р а б а р, А. Избрани съчинения. Т. 1. С., 1982, 53–59.

⁹ Според В. Лазарев „чисто националните типове на лицата и славянските надписи ясно показват, че в Бояна са работили български майстори“ (Л а з а р е в, В. История византийской живописи. М., 1947, с. 141). Като доказателствен материал би могъл да се привлече и двуезичен (на български и гръцки език) надпис, подписващ сцената на празника Петдесетница. Гръцкият текст е записан най-вероятно от българин като *пеньднкостн* (Г р а б а р, А. Боянската църква. С., 1924, с. 20; Г ъ л ъ б о в, Ив. Надписите към Боянските стенописи. С., 1963, 49–50, ф. 52; С м я д о в с к и, С. Българска кирилска епиграфика IX–XV век. С., 1993, 92–93).

¹⁰ Според К. Манго (M a n g o, С. The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. Kobenhavn, 1959, p. 138) Боянската църква е украсена под „директното влияние на Константинопол“. Употребата на латинския термин *cornina* за завеса свидетелства срещу скептицизма относно цариградския произход на новите черти в боянските стенописи (Б а к а л о в а, Е. За Константинополските модели в Боянската църква. – Проблеми на из-

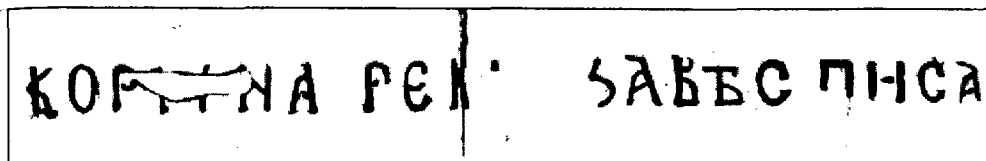


Началото на надписа в акросолия на църквата „Св. Панталеймон“ в Бояна



Краят на надписа в акросолия на църквата „Св. Панталеймон“ в Бояна

куството, 1995, № 1, с. 17). Не би трябвало да се изключва и възможността зографът да е бил в контакт със славянските области в Далмация, където е имало вече утвърдена латинска писмена култура и богослужерна традиция.



Графична възстановка на надписа в акросолия на църквата „Св. Панталеймон“ в Бояна

Завесата в християнската църква притежава символика, подобна на покрива, тъй като нейното спускане в интерколумните на темплона (иконостаза) цели прикриване на мистичното пресъществуване на светите дарове. Тя охранява заедно с херувимите и серафимите православното тайнство от погледа на непросветените¹¹. Подобна знаковост притежава и одеждата на Богородица – символ на Новозаветната църква и застъпница за човешките грехове в края на света. Поради това върху шевицата на мафория (над ресните) понякога се изписват посветителски надписи¹². Евхаристийно-есхатологичната символика мотивира подписването и на други одежди: хитони, дяконски стихари, хламиди и т. н., както и на Христовия убрус¹³. Завесата, подобно на мраморния докъл и пиедалата на статуята¹⁴, отделя света на живите от отвъдното. При смъртта на Исус Христос стават следните прокувани знамения: „Беше вече около шестия час, и настана мрак по цялата земя до деветия час; и потъмня слънцето, и *храмовата завеса се раздра през средата*“ (Лк. 23:44–45; Ам. 8:9); „и земята се потресе; и скалите се разпукаха; и гробовете се разтвориха; и много тела на починали светии възкръснаха; и като излязоха из гробовете подир възкресението Му, влязоха в светия град и се явиха на мнозина“ (Мт. 27:51–53). Свещеният текст е образец за последователността на богослужението преди Светата литургия, когато се изпълняват старозаветни и евангелски четива (6-и и 9-и час). Раздирането на завесата подобно на пробива в зида (крепостната стена) е античен топос, свързан с триумфалното утвърждаване на божествената власт на императорите и тяхното обезсмъртяване¹⁵. Възстановяването на предиш-

¹¹ Пред нея в сцената „Мелисмос“ често се изобразява херувим (напр. в България, в Кремиковския манастир) както при вратите на рая. В този смисъл тя е също така преграда между двата свята.

¹² Върху мафория на Богородица в една икона от Кипър (XII в.) се подписва Константин (Παλαῦρωρύϊου, Α., Δ. Μοῦρῆ κ. Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κυπρῶν. Μοῦσεῖο Μλενακῆ, 1976, 28–29, αρ. 3). На същото място се намират подписите на двама зографи от XV в.: Никола в „Дейсис“ от търновската катедрална църква „Св. Апостоли“ и Йоан в „Ширшая Небес“ от Кремиковския манастир.

¹³ Божков, А. Социалната и творческа природа на българския художник през XV–XVIII век. – Векове, 1984, № 1, с. 24; Пепек, П. Пишуваните податоци за зографите Михаил Астрада и Еутихий и за някои нивни соработници. – Гласник на Инст. за нац. историја, 1960, 17–24; Радожич, С. Мајстори старог српског сликарства. Београд, 1955, с. 20; Djurić, V. La plus ancienne peinture de Studenica à la lumière de l'historiographie. – In: Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200. Beograd, 1988, p. 174; Παλιούρας, Α. Βυζαντινὴ Αἰτωλοκαρνανία. Αθήνα, 1985, σ. 221.

¹⁴ През античността (до II в. пр. Хр.) гръцките скулптори се подписват върху пиедалите на статуите (Чубова, А., Г. Конькова, Л. Давыдова. Античные мастера. Скульпторы и живописцы. Л., 1986, с. 102.

¹⁵ Гай Светоний Транквил. Дванадесетте цезари. С., 1981, с. 228.

ната цялостност символизира новия живот, напр. „В оня ден Аз ще възстановя падналата скиния Давидова, ще запълня нейните пукнатини, срутеното ще въздигна и ще уредя, както в стародавни дни“ (Ам. 9:11). Същевременно раздирането на дрехите през античността изразява неимоверната мъка пред смъртта и яда от неблагоприятната съдба, както показва опелото на Юлий Цезар¹⁶. Знаково натоварено е и разкъсването на хитона на Христос от воините под кръста на Голгота, както и ризата на Каяфа. Раздирането на храмовата завеса при Разпятието свидетелства за преминаването на Исус в смъртта. Този мотив се интерпретира от художниците през XV и XVI в. по твърде своеобразен начин – с представяне на една разцепена готическа катедрала в сцената „Разпятие Христово“¹⁷. По всяка вероятност иконографският мотив възниква след подписването на Флорентинската уния през 1439 г. като реакция срещу съборните решения, приети в катедралата „S. Maria del Fiore“. Подобна знаковост се наблюдава и в други сцени от Страстите на Христос и житийните цикли на светците или в Страшния съд, където се представят кръстоносци и мюсюлмани като съучастници в заговора срещу Христос¹⁸.

В Бояна понятията *кортина* и *завеса* напомнят за сътрудничеството с Римската църква, с която Българското царство е в общение от началото на XIII в. Латинофилският контекст се свързва с двуезична епиграфска практика (напр. в Далмация и латинските държави)¹⁹. Съществуването на подобна писмена традиция в българския дворец е правдоподобно, като се има предвид, че синът на цар Калоян – Витлеем, е изпратен в Рим да учи латински език и богословие. За отбелязване е, че през XIII в. поп Добрейшо също така транскрибира и превежда чужд термин – се їестъ раи нже нарицаетса параднсь²⁰. Проводник на латинското влияние в Бояна в края на 50-те години би могъл да бъде самият цар Константин Тих Асен, който с помощта на севастократор Калоян²¹ отстранява влиянието на православната партия в

¹⁶ Пак там, с. 48.

¹⁷ Chatzidakis, N. Icons of the Cretan school. Benaki Museum. Athens, 1983, 31–32 (No 20).

¹⁸ Gardis, M. Etudes sur le Jugement Dernier post-byzantin du XV^e à la fin du XIX^e siècle. Iconographie-esthétique. Θεσσαλονίκη, 1985, 91–95 (94–97, 101).

¹⁹ Радџичић, С. Цит. съч., 10–11; Földi, J. I manoscritti miniati negli stati crociati. – In: Le crociate. L'orient e l'occidente da Urbano II a San Luigi 1096–1270. Milano, 1997, 299–305.

²⁰ Джурова, А. 1000 години българска ръкописна книга. С., 1981, с. 79; Стоянов, С., М. Янакиев. Цит. съч., с. 193. Зографът в Бояна сигнира рана в сцената „Разпятие Христово“ с дидактична цел, в духа на поясненията на поп Добрейшо при редица иконографски елементи в миниатюрите.

²¹ Ив. Божилов (Божил о ж и л о в, Ив. Портретите в Боянската църква: легенди и факти. – Проблеми на изкуството, 1995, № 1, 3–9) отхвърля идентификацията на Златарски Калоян = Калиман, но за такава насочва, както правилно вече е отбелязано, иконографската програма на притвора на Боянската църква (Гълъбов, Ив. Цит. съч., с. 42) – напр. топографската връзка на изображението на цар Константин Тих с композицията „Сънят на Константин Велики“, както и с епизода от житието на св. Никола, представен необичайно от пет сцени, разказващ за изпадналите в немилост пред императора аристократи. С риск да създам още една легенда към многото и да наруша „чара и аромата на Бояна, които се крият в неизвестното и дори тайнственото“, аз ще предложа още една, доколкото ми е известно, неизползвана досега възможност за идентификация, в подкрепа на тезата на Златарски. Както правилно отбелязва Ив. Божилов, по всяка вероятност Калоян не е Асенец, докато Калиман е син на чичото на цар Михаил Асен (Божил о ж и л о в, Ив. Цит. съч., с. 7; Божил о в, Ив. Фамилията на Асеневци. Генеалогия и просопография. С., 1985, с. 113, № 22). При идентификацията на този

Търново, като премахва цар Михаил Асен и неговата майка Ирина Комнина, узурпирали властта от първородния Иван-Асенов син – латинофила цар Калиман²².

Името на зографа на тази завеса се е намирало върху разрушената част в олгара на църквата. То може да бъде хипотетично възстановено, тъй като майсторът е работил и в долния храм, където се е подписал върху мечовете на двама светци воини и в една сцена от житийния цикъл на св. Никола²³. Върху оцелялата част от меча на св. Теодор Тирон поменалната формула е записана от дясно на ляво на гръцки език: † ΜΝΗ[ΜΑ...] – срв. μνῆμα, μνημεῖον ‘спомен, помени’²⁴. Формулата „помени Господи“ се среща често в надписите с имена на зографи²⁵. Изборът на мястото за подписване е продиктуван от алегоричното възприемане на името Теодор като ‘Божи дар’ (напр. по този начин започва своята молба граматикът Тодор в Триод № 57 от Пловдивската народна библиотека) във връзка с известната през XIII в. гръцка посветителска формула θεοῦ τὸ δῶρον ἐκ χειρὸς²⁶. За разпространението на тази формула може да се съди от подписа на Те(одор) върху хълбока на коня на св. Теодор Драконоубиец в Пинакотеката на град Бари, където „ръката на зографа“ (топос от посветителската формула) е в явна връзка с благославящата десница над светеца, назована също на гръцки като „ръка Божия“²⁷.

„чичо“ Божилов заявява, без да се мотивира, че „едва ли трябва да се обърнем към братята на Ирина Комнина“ (Б о ж л о в, Ив. Фамилията..., с. 22, бел. 3, с. 114), и не споменава за подобна възможна връзка със сестрата на Ирина – Ана Комнина, която е съпруга на Стефан Радослав (авторът допуска връзка на Десислава с Радослав). Подобна е семейната връзка между деспот Йоан Драгушин и крал Стефан Душан, чиито бащи деспот Алдимир (брат на цар Георги Тертер) и крал Стефан Дечански са женени за дъщерите на цар Смилец (Г р о з д а н о в, Цв., Д. Б о р н а к о в. Исторически портрети у Полошком (1). – Зограф, 14, 1983, с. 64). Един хипотетичен син на тази съпругеска двойка (вж. Б л а г о ј е в и њ, М., С. П е т к о в и њ. Србија у доба Немањића. Београд, 1989, с. 227 – в генеалогичната таблица не се посочват деца на Стефан Радослав) би бил внук на св. крал Стефан Неман и братовчед на сина на цар Иван II Асен и царица Ирина Комнина (разбира се, това не би му пречило да бъде по бащина линия и някакъв братовчед на цар Константин Тих, което вероятно именно изтъква ктиторският надпис на Бојана). Подобна идентификация би била възможна, тъй като годината на смъртта на Калиман е предполагаема, а стенописите на Бојанската църква биха могли да бъдат създадени и през 1258 г.

²² К о л е д а р о в, П. Политическа география на средновековната българска държава. Ч. 2 (1186–1396). С., 1989, 66–76; Б о ж л о в, Ив. Фамилията..., 104–110. Борбата между православно-римокатолическата партия в България се забелязва още с политическите колебания на цар Иван II Асен (А н д р е в, Й. Българските ханове и царе VII–XIV век. Историко-хронологически справочник. С., 1994, 135–136, 138).

²³ М и я т е в, К. Бојанските стенописи. Дрезден, 1961, с. 9, бел. 1. По непонятни причини студиите, посветени на бојанските стенописи, не отбелязват тази информация, включително и изследванията върху епиграфския материал (Г ъ л ъ б о в, Ив. Цит. съч, с. 22; С м я д о в с к и, Ст. В Бојанската църква 30 години след проф. Иван Гълъбов. – Проблеми на изкуството, 1995, № 1, 51–55).

²⁴ Надписът не се споменава в изследването на Кр. Миятев.

²⁵ К и р и н, А. Ктиторският надпис от 1493 г. в Кремиковския манастир. – *Palaeobulgarica*, 13, 1989, № 2, 94–95.

²⁶ Б о г д а н о в, И. Българската книга през вековете. С., 1978, с. 85; Р а д о ј ч и њ, С. Цит. съч., с. 36.

²⁷ M i l e l l a, M. I cavalieri di Dio. Iconografia dei santi cavalieri negli affreschi pugliesi. – In: *Le crociate. L'orient e l'occidente da Urbano II a San Luigi 1096–1270*. Milano, 1997, 214–217, f. 192 (scheda 29).

Върху меча на св. Димитър личат следи от скорописен надпис, чийто край днес трудно може да бъде възстановен. Той би могъл да бъде разчетен от ляво на дясно като: † димитѣра пн[с]а... (със закачени букви Д и Н и с лигатури МН и ТР). През първата половина на XIII в. е засвидетелстван зограф с име Димитър, който работи с Тодор и Георги в църквата на Милешево. Известно е, че ктиторът на този сръбски паметник е свързан с Търновския двор²⁸. През 1259 г. Димитър би бил достатъчно известен майстор, за да му бъде поверено изписването на Боянската църква от севастократор Калоян, внук на сръбския крал и царев братовчед. Практиката да се подписват мечове от зографи е известна в Македония през XIII и XIV в. Името Михаил се чете например върху оръжията на св. Меркурий („Богородица Перивлепта“ в Охрид, 1295 г.) и Архангел Михаил (Лесновския манастир, 1344 г.), а името Йоан – също върху сабята на Архангел Михаил („Св. София“ в Охрид)²⁹. Прави впечатление, че и двата подписа върху мечове в Бояна се намират, както при Милешево – край светците Димитър и Теодор. При положение че двама художници са работили в Бояна, има основание да се допусне участието и на зографа Теодор от Милешево, още повече че се предполага от изследователите солунски произход и за двамата майстори³⁰. Във всеки случай, ако не преки, то връзките със сръбския паметник биха могли да бъдат косвени, т.е. употреба на общи зографски формули за посвещение. По това време са известни, освен граматика Тодор от споменатия Триод № 57, също и други книжовници и миниатюристи – например Теодор Спанос, подписал един ръкопис през 1263 г.³¹ В началото на XIII в. в крайбрежна Далмация (Сплит) е имало златари и „добри зографи“, които са знаели славянски и латински език, но са изповядвали богомилската ерес³², а известно е, че „западните богомили“ в Италия и Франция се свързват с България³³. Огрубеният архаизиращ стил в духа на разговорната реч (δῆλο-τικός) на зографа поп Добрейшо³⁴ би могъл да хвърли светлина върху този народностен аспект на изкуството от епохата на първите Асеневци. Майсторът в Бояна се откроява от това популярно направление в живописата със своя висок професионализъм в духа на класицизиращите паметници на византийското придворно изобразително изкуство и със завидното богословско образование.

Боянският майстор свидетелства за себе си на два пъти и в житийния цикъл на светеца покровител на долния храм:

1) подпис върху меча на палача в сцената „Св. Никола спасява невинно осъдени“³⁵;

²⁸ Радојчић, С. Цит. съч., с. 13; Благојевић, М., С. Петковић. Цит. съч., 86–87; Коледаров, П. Цит. съч., 60–61.

²⁹ Радојчић, С. Цит. съч., с. 20; Грозданов, Ц. Охридско зидно сликарство XIV века. Охрид, 1980, с. 74; Пепек, П. Цит. съч., 165–166, сл. 7.

³⁰ Радојчић, С. Цит. съч., 14–15.

³¹ Пак там, 10–11.

³² Пак там.

³³ Гечева, Кр. Богомилството. Библиография. С., 1997, 21–24 (предговор на Д. Ангелов).

³⁴ Христова, Б., Д. Караджова, С. Узунова. Приписки от български книжовници X–XVIII век. С., 2003, № 22.

³⁵ К. Миятев (Миятев, К. Цит. съч., с. 9, бел. 1) споменава относно откритите от него подписи върху меча на св. Димитър и на палача в сцената, че „за съжаление и двете сигнатури

2) поместване на сцената „Спасяване на момчето Димитър“ над ктиторския надпис³⁶.

Присъствието на автограф в житийния цикъл на светеца, отвеждащ душите на умрелите (психопомп), би могло да мотивира вече отбелязаното нехронологично представяне на чудесата му³⁷. С изисквания на поръчителя се обяснява и подборът на петте сцени от епизода с наклеветените и хвърлени без вина в затвора боляри³⁸. Топографското разпределение на стенописите в притвора е твърде показателно за многоплановия идеен замисъл, съвместно реализиран от поръчител и зограф³⁹. Младежът Димитър от рядко срещаното в цикъла на св. Никола константинополско по произход чудо⁴⁰ е изобразен над центъра на ктиторския надпис с вдигнати в молитвена поза (тип „оранта“) ръце. Изписаният край посвещението на севастократор Калоян образ алегорично напомня (в Платоновия смисъл на термина ἀνάμνησις като въплъщение) за „присъствието“ на зографа Димитър в идейната програма на църквата. Това изобразително несловесно посвещение разкрива още една страна от интимната природа на твореца през Средновековието. Поменалното присъствие на зографа в сцена от житието на св. Никола е обяснимо в контекста на българския пример от XIII в. – авторът-молебник поп Добрейшо да изпише свой портрет в молитвена поза и с посвещение към св. Йоан Богослов. Тази необичайна зографска практика вероятно е възникнала в Константинопол през XIII в., когато богословското тълкуване за ролята на човека в спасението се среща със светските елементи на латинската култура. Новият синтетичен художествен език, успешно наречен от Белтинг *lingua franca*, поражда значими явления в изобразителното изкуство – като кръстоносните икони от Синай, стенописния цикъл на св. Франциск в дяконикона на Календерхан Камий в Константинопол и фресковите паметници в Крит⁴¹. В Константинопол по време на латинската окупация през последния (трети) период, както и в Палестина са работили съвместно византийци и чужденци в различни сфери на сътрудничество, включително и в областта на художествено-идеологическата пропаганда⁴².

са силно изтрити и имената на художниците не могат да се възстановят със сигурност“. На този етап не успях да уточня подписа в споменатата сцена.

³⁶ Топографската връзка, която тука се разглежда за първи път, едва ли би могла да бъде случайна, като се има предвид името на зограф Димитър.

³⁷ М а в р о д и н о в, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII в. С., 1966, 113–114; М а в р о д и н о в а, Л. За декоративната система и идейно-смысловото съдържание на боянските стенописи. – Проблеми на изкуството, 1983, № 2, с. 43.

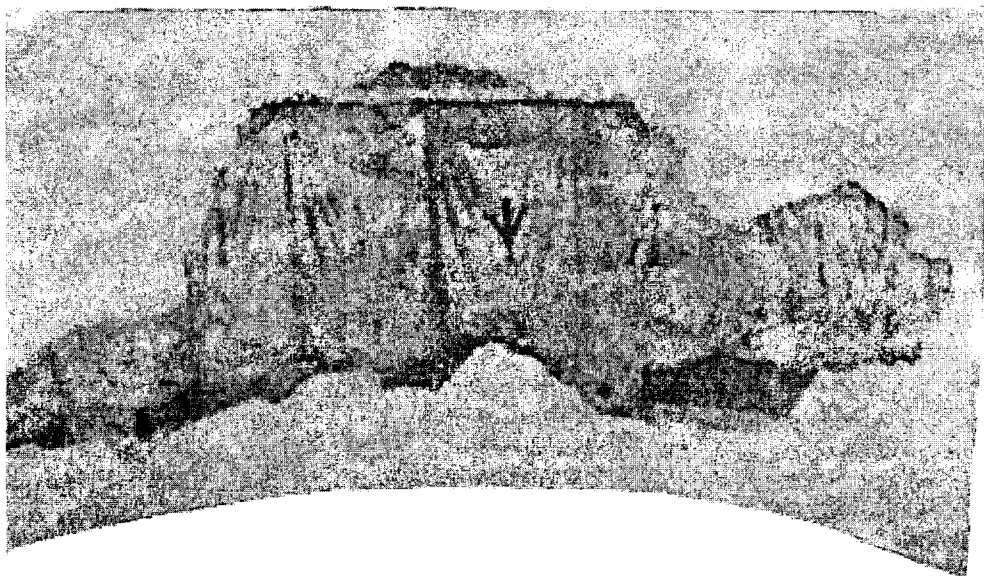
³⁸ Г ъ л ъ б о в, Ив. Цит. съч., с. 42.

³⁹ М а в р о д и н о в а, Л. Цит. съч., 40–44; П е н к о в а, Б. Към въпроса за функцията на притвора на Боянската църква от гледна точка на иконографската програма на стенописите в него. – Изкуство, 33–34, 1996, 13–16.

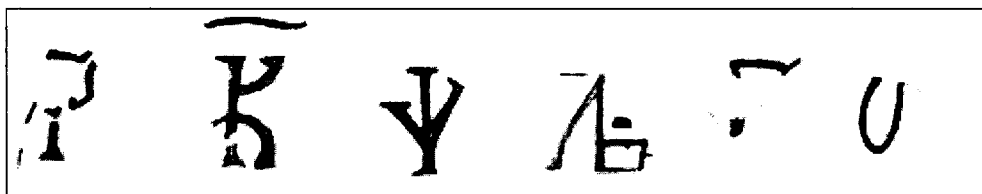
⁴⁰ S e v e n k o, N. The Life of Saint Nicolas in Byzantine Art. Torino, 1983.

⁴¹ B e l t i n g, H. Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert. – Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41, 1978; W e i t z m a n n, K. Le icone crociate e la maniera greca. – In: Byzanz und der Westen. Wien, 1984; C a r r a t u', T. Venezia e la lingua franca. – In: Le crociate. L'oriente e l'occidente da Urbano II a San Luigi 1096–1270. Milano, 1997, 306–313; C h a t z i d a k i s, M. Essai sur l'Ecole dite „Italogreque“ précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500. – In: Venezia e il Levante fino al secolo XV. Venezia, 1968, 74–75.

⁴² M a l t e z o u, C. Il mondo greco durante il periodo della dominazione latina. – In: Affreschi e icone dalla grecia. Atene, 1986, p. 27; B e t t i n i, S. Venezia e Bisanzio. Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno/ 30 settembre 1974, 85–86; F o l d a, J. Цит. съч., 299–305.



Надпис от диаконика в църквата „Св. 40 мъченици“ във Велико Търново



Графична възстановка на надписа от диаконикона в църквата „Св. 40 мъченици“ във Велико Търново

След освобождението на византийската столица през 1261 г. вълната от съглашателите с папата повлича към Италия радетелите на синтетичната художествена култура, която допринася за формирането на новия ренесансов светоглед⁴³. Творческият индивидуализъм в Бояна, психичните състояния на образите и познаването на латинската светска мода и богословската терминология свидетелстват за разпространението на новата култура на Балканите. Всичко това дава основание да се приеме, че зограф Димитър е сред византийските майстори, допринесли за създаването на синтетичния художествен стил, един от малкото оставили своя автограф. Това означава стенописите на Бояна да получат достойно място в литературата, посветена на културното взаимодействие между Изток а и Запада през XIII в.⁴⁴

⁴³ P a s e, V. *Fra Maniera Greca e la lingua franca. Su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta.* – In: *Il Classicismo. Medioevo, Rinascimento, Barocco. Atti del Colloquio Cesare Gnudi* (Bologna, 1986). Bologna, 1993, 71–90.

⁴⁴ Мнението на В. Лазарев (Л а з а р е в, В. *История византийской живописи.* М., 1947, с. 141) за провинциалния характер на паметника не изключва възможността новите търсения да съчетават традиционния византийски консерватизъм със западни елементи – напр. паметниците на остров Крит показват тази тенденция изведена до крайност (С h a t z i d a-

Топографското разпределение и формулата на посвещението върху завесата от Бояна могат да бъдат отчасти възстановени по стенописните фрагменти в диаконикона на църквата „Св. 40 мъченици“ в Търново. От шестте буквени знаци там става ясно, че посвещението е следвало направлението на записване от ляво на дясно, което отговаря на север–юг, и е завършвало в диаконикона с обичайната за подобен тип формули година. Поради големината на буквите може да се предполага, че надписът е обхващал северната стена на църквата, както в Бояна – свидетелство за сходна посветителска формула с многословен текст. Като се има предвид традиционното поместване на ктиторските надписи край входовете на църквите, най-вероятно и това посвещение е било на зографа. Първият буквен знак може да бъде възстановен с лигатурата *стигма*, която има цифрова стойност 6000. Знаковото означение за хилядните (ϣ) се спуска по-ниско от отвесното стълбче на буквата т. Вторият знак представя маниерно изписана буква κ с цифрово означение над нея и стойност 20. Подобна графика има κ в „кортината“ (напр. пресичането на отвесното стълбче) – основание за търсене на общи калиграфски източници от късната Комнинова епоха. Следва буквата за цифрово означение на стотиците ψ със стойност 700. Разменянето на местата на последните два буквени знака от хронологията е засвидетелствано в иконата на зографа Козма певец от 1242 г. (НИМ – инв. № 29046)⁴⁵. Началото на втората част от надписа е лигатура от буквите λ и ѳ. Следват знаци, които могат да бъдат възстановени като τ (личат части от отвесното стълбче и хоризонталната греда на знака) и ϕ. Така надписът би следвало да се прочете като:

ϣΤΚψΛѳТО, т.е. 6720 година от Сътворението на света, която, изчислена по Константинополската ера, отговаря на 1211–1212 г. сл. Хр. Най-вероятно това е годината на създаване на храмовата декорация в наоса.

Обновлението на църквата „Св. 40 Севастийски мъченици“ наскоро след антибогомилския събор през 1210 г.⁴⁶ е продиктувано от популярността на манастира Великата Лавра в религиозния живот на Търново. Според житието на св. Иларион Мъгленски мощите на бореца срещу богомилството били пренесени в столицата от цар Калоян и се намирили в църквата „Св. 40 мъченици“⁴⁷. Изписването на храма в началото на Борилото управление свидетелства, че сградата е била осветена с мощите на светеца и би следвало

k i s, M. Essai sur l'Ecole..., 74–75). Симптоматично е незначителното място на боянските стенописи в литературата по темата (A l c h e r m e s, J. The Bulgarians. – In: The glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261. New York, 1997, p. 325). Паметникът се игнорира в изследванията и каталозите, в които се разглеждат връзките на византийския свят със Запада (L o v e r a n s, R. Byzantium. British Museum, 1994, 52–60; M a l t e z o u, C. Цит. съч., 26–27; F o l d a, J. Crusader Art. – In: The glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261. New York, 1997, 389–391; W i x o m, W. Byzantine Art and the Latin West. – In: The glory of Byzantium..., 435–449; Le crociate. L'orient e l'occidente da Urbano II a San Luigi 1096–1270. Milano, 1997, 1–389).

⁴⁵ Ж д р а к о в, З. Тайнопис от 1242 година върху една икона на Христос Пантократор. – Изкуство, 33–34, 1996, 26–30.

⁴⁶ Съборът в Търново е бил проведен през 1210 година, а не през 1211, както е посочено в някои изследвания (Б о ж и л о в, Ив., Ст. К о ж у х а р о в. Българската литература и книжнина през XIII в. С., 1987, с. 112). Това проличава от посочения месец февруари и индикт 14-и.

⁴⁷ Б о ж и л о в, Ив., Ст. К о ж у х а р о в. Цит. съч., с. 55, 211–212.

да се свърже най-вероятно с мащабното строителство на цар Калоян, предприето във връзка с неговото коронясване от кардинал Лъв. Сградата е част от архитектурен комплекс, свързан с двореца и патриаршията на Царевец със специален път, чието трасе пресича Малката порта. Девическият манастир „Св. Богородица Темнишка“ и иноческата обител „Св. ап. Петър и Павел“ (съседни на църквата „Св. 40 мъченици“) са също част от този комплекс. Известно е първостепенното място на споменатите църкви в придворния ритуал на Константинопол, който българските царе са имали за модел. Владетелската интронизация и богослужението през Светлата седмица, както и на други празници (напр. на св. Константин Велики, 21 май) са били провеждани в храма на Първоапостолите на Римската църква, където василевсът отивал по традиция на бял кон⁴⁸. Подобна процесия, крайна цел на която била църквата „Св. Богородица Живоносен източник“, е била провеждана и на празника Възнесение Господне, а на празника Цветница литийното шествие тръгвало от църквата „Св. 40 мъченици“, за да приключи в „Св. София“⁴⁹. Църквите от комплекса в Търново са осветени с мощи, пренесени от цар Калоян: св. Михаил Воин от Потука (Патриаршеската църква „Св. Възнесение Господне“), св. Филотея („Св. Богородица Темнишка“), св. Йоан Поливотски („Св. апостоли Петър и Павел“). Стратегическото място край крепостната стена при подстъпа към Асеновата махала определя топографията на църквата „Св. 40 мъченици“ – храмът на войската и гробницата на пълководците, сред които символично присъства и кан Омуртаг, подобно на св. Борис-Михаил в Патриаршията чрез мощите на Михаил Воин⁵⁰. Възникването на този архитектурен комплекс би могло да се обясни с претенциите на цар Калоян пред Римския папа за древно българско и римско аристократично потекло⁵¹. Според изворите цар Борил провел събора срещу богомилите в една от големите търновски църкви⁵². Податки за това, че мястото би могло да бъде храмът на Севастийските мъченици, е както изписването през 1211–1212 г. на вечния дом на бореца срещу богомилите и епископа на Мъглен св. Иларион, така и сведението от Синодика, че съборът е приключил на празника на Севастийския епископ

⁴⁸ Ebersolt, J. *Le grand palais de Constantinople et le livre des cérémonies*. Paris, 1910, 183–185, 207–208; Рънсиман, С. Падането на Константинопол. С., 1984, с. 157. Търновската църква „Св. Апостоли“ е съобразена с тази парадност. Нейната ос е със значително отклонение на североизток, като по този начин южната фасада и входът ѝ са перпендикулярни на пътя. Един фрагмент от долен живописен слой край образа на св. Самона (черно обрамчване на бяло поле), различен от останалата декорация от XIII в., свидетелства, че храмът предхожда обновлението на цар Иван II Асен.

⁴⁹ Ebersolt, J. Цит. съч., с. 187; Мирковић, Л. Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве. Београд, 1961, 140–141. Съществуването на процесии в Търново от патриаршеската църква „Св. Възнесение Господне“ до „Св. Богородица Темнишка“ и „Св. 40 мъченици“ би могло да мотивира изграждането на църквите в подножието на Царевец край споменатия път.

⁵⁰ Божилов, Ив., Ст. Кожухаров. Цит. съч., с. 213.

⁵¹ Пак там, с. 180, 288; Петров, П., В. Гюзелев. Христоматия по история на България. Т. 2. С., 1978, с. 33. Претенциите за Римски произход на Асеневци могат да бъдат обяснени с легендата за произхода на аристократичния род от вълчица (Гумилев, Л. Древние тюрки. М., 1993, 21–25). Почитта към римските „предци“ е засвидетелствана край входа на двореца на Царевец с редуването на римски и гръцки саркофази.

⁵² Божилов, Ив., Ст. Кожухаров. Цит. съч., с. 111.

св. Власий (11 февруари) и след това е бил ежегодно честван заедно с вселенските събори⁵³. Би могло да се допусне, че църквата е била изписана още при първото юбилейно честване на събора.

Посветителските надписи върху изписани завеси допринасят за интерпретирането на творческия акт през Средновековието. Художникът невинаги се е възприемал с подчертаното християнско смирение и, както показват двата паметника от XIII в., предпочита пред „интимната природа“ на скрития автограф заявление с големи букви пред олтара на църквата, където се чете поменикът по време на служба⁵⁴. Присъствието на зографа на това символично място напомня, че творчеството е сред величавите богоугодни дела на спомоществувателите. В момента на раздирането на завесата при Второто пришествие надписът ще бъде сигурен залог за спасението на майстора. В този смисъл подписаната храмова завеса се явява крайна фаза на художественото произведение, преди действието на зографа да се прекрати, за да премине в отвъдното. Отличието на творческата индивидуалност е културно явление на предренесансова Европа, в основата на което дозряват плодовете на византийския хуманизъм.

Zarko Ždrakov (Sofia, Bulgaria)

FRAGMENTS OF SIGNATURES ON PAINTED CURTAINS IN TWO 13TH CENTURY BULGARIAN CHURCHES

(Summary)

The article is dedicated to a very rare type of autograph found on a 13th c. painted curtain in the Boyana churchyard (St. Pantaleymon: † *кортнна рек[ше] зъвѣс писа...* 'Frontal called curtain painted') and in Turnovo (The Forty Holy Martyrs from Sebaste: The year 6720 (ϚϚ К ψ ΛΒΓΘ = 1211/1212 A.D.). The northern wall (arkosoleion) and the altar (diakonikon) of these two churches still treasure the author's dedications. The topographic location and the inscription in monumental mannered letters appear as an overall autograph model. The Boyana bilingual signature could have been influenced by the syncretic Latin culture coming down to us from Western influences of 1259 church art. Provincial artists (for example priest Dobreisho) were likely to put their bilingual signature to their work in a triumphant manner. Signatures found on the curtain by the Master from Turnovo and the Boyana painter Dimitar show us that they were not only the producers but the donors as well, making thus sure that they did everything for the expected end of the world when the curtain of the temple will be torn once again.

⁵³ Пак там, 111–112.

⁵⁴ К и р и н, А. Цит. съч, с. 95. Интересът на зографа към темата за „Разпятието“ е засвидетелстван в изображението от Бояна с означаването на български език на раната на Христос.