

# ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ И ТЕХНИТЕ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ

ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ  
И ТЕХНИТЕ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ

Първо издание

София, 2015

ISBN 978-954-580-

© Асен Чилингиров – автор

© Иван Стаменов – корица

© Херон Прес ООД – издание

Всички права запазени

АСЕН ЧИЛИНГИРОВ

# ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ

И ТЕХНИТЕ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ

КРИТИЧНИ БЕЛЕЖКИ

СОФИЯ 2015



## ПРЕДГОВОР ОТ АВТОРА

Тази книга, заедно с илюстративния материал към нея, беше подготвена за печат още преди повече от 15 години, но нейното печатно издание отложих поради издаването на цяла поредица от монографии, които считах за по-важни от гледна точка на българската история и история на изкуството. Голяма част от текста, както и някои от илюстрациите излезе като монография в печатно издание през 2011 г., паралелно с една обобщаваща статия, поместена в сп. Историческо бъдеще, а първоначалната версия на текста с малка част от илюстрациите беше публикувана по същото време в интернет – свободно достъпна, също както и двете печатни публикации.

Нито монографията, нито статията, поместена в едно от малкото научни списания в България, официален орган на Института по история при БАН, нито техните електронни издания, бяха „забелязани” от официалната научна критика, а в популярните и полунанучни издания на различните медии в България, както и в организираниите екскурзии до паметника, продължават да се представят неверните, съзнателно фалшифицирани данни за него, изопачаващи напълно неговата история и значение не само за българската, а и за европейската история на изкуството, за която той е един от главните представители. Тъй като в печатното издание от монографията за този паметник бяха съкратени от мене някои по-малко важни части от текста, засягащи историята на неговото проучване – и нейното манипулиране! – сметох за нужно издаването на първоначалния текстов вариант, без библиографските бележки, според мен представляващ интерес за читателите и интересуващите се от историята на нашето старо изкуство, преди всичко от новите поколения, на които много подробности относно начините на изследване и публикуване на българските художествени паметници не са известни.

В това печатно издание имам възможност да публикувам също и две снимки от сегашното състояние на ктиторското изображение в църквата, любезно предоставени от д-р Любомир Цонев – те показват нагледно **как се унищожават най-важни документи от историята на нашата култура.**

Берлин, април 2015



## ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ И ТЕХНИТЕ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ КРИТИЧНИ БЕЛЕЖКИ I

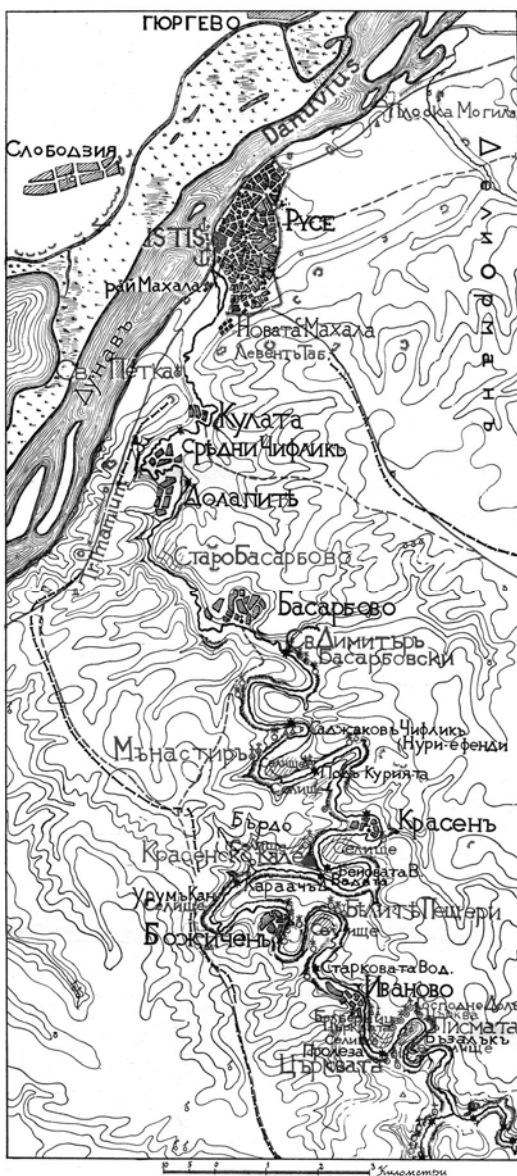
За първи път посетих комплекса скални църкви при село Иваново, Русенско, през юли 1965 година. Това посещение беше и моята първа служебна задача в Националния институт за паметниците на културата в София, в който заемах от няколко седмици длъжността на научен сътрудник. Причината за назначаването ми, което за всички, които ме познаваха и които не ме познаваха, дойде изневиделица, беше излязлата само малко преди това моя първа книга, посветена на дърворезбата на Митрополитската черква в Самоков. И – разбира се – моите възгледи върху изкуството, които бяха намерили израз в тази книга. Изневиделица дойде и тази книга: първа книга на „едва 30-годишен“ автор, излязла извън плана в издателството на Съюза на българските художници – а този съюз по това време наброяваше над две хиляди членове, които всички без изключение бяха потенциални автори, чакащи публикуването на техните писания и издаването на албуми, посветени на тяхното творчество. И вместо тези публикации, включени в плана за следващите две десетилетия, излиза извън плана и без решение на художествения съвет на издателството книга, посветена на един никому непознат паметник на старото българско изкуство. Излиза без всякаква редакционна подготовка няколко дни след като в издателство бяха донесени няколко десетки снимки без текст и обяснения към тях. Когато завеждащият по това време неотдавна учредената редакция „Старо изкуство“ Светлин Босилков ме запита за текста, казах че ще го донеса след два дни – повече време не ми беше и нужно, защото писмените свидетелства и изобщо документацията за въпросния паметник на изкуството се събираха на по-малко от страница, а за мене беше важно в този случай – както и при всички произведения на изкуството, с които съм се занимавал – какво говори самият паметник на своя собствен език. Защото художествените паметници имат свой език и задачата на автора, който ги представя, е да даде въз-

можност те да заговорят на читателя на своя език. И тази възможност е в състояние да предостави засега само съвременната фотографска и полиграфска техника, като от своя страна те са в състояние също да създадат произведение на изкуството – на едно друго изкуство, изкуството на книгата, която също е само посредник за изявата на изкуството, преди да отстъпи своето водещо място на един друг посредник и на този преход нашето поколение вече е свидетел. Тези мои идеи – макар и реализирани все още незадоволително поради по това време твърде изостаналата у нас полиграфска техника – бяха посрещнати с особен интерес от някои важни и решаващи фактори в системата на българска култура. И не само у нас. Художественото оформяне на книгата, също извършено от мене, беше удостоено с почетен диплом на Лайпцигския панаир – това беше и единствената награда там за българска книга, а самия диплом аз дори не видях и научих за него от български вестник. Тази форма за издаване на художествен паметник издателството приложи и на още една книга, като съществуваше идеята да се издаде цяла поредица от такива издания. Но втората книга от поредицата беше катастрофа, която показва, че за осъществяването на моята идея са нужни и други качества, които явно не всеки притежава. Нейният автор, професор в художествената академия, заслужил деятел на изкуството, член на ръководството на СБХ и на управителния съвет на издателството, а също и завеждащ съответния отдел в Института за изобразително изкуство при БАН (разбира се и член на партията) написа три страници протест до председателя на СБХ, че издателството е издало моята книга, а не я е възложила на него – фотокопие от този протест пазя в архива си. При следващата поредица за паметници на старото българско изкуство нейното оформяне беше изменено с издаването на моята монография за църквата в село Марица, като това мое оформление се приложи на останалите книги от поредицата и се запази така до последните издания в тази поредица през 1980-те години, колкото те и да се различаваха от моята първоначална идея и продължаваха да излизат, когато бяха вече за мене отдавна затворени всички врати за там.

Издаването на моята първа книга намери в България обаче поддръжници и сред някои от решаващите фактори в българския културен живот, като проф. арх. Милко Бичев, по това време най-големият авторитет при изследванията в областта на старото българско изкуство в съответния институт при БАН, както и неотдавна встъпилият в длъжност директор на Националния институт за паметниците на културата проф. арх. Пею Бербенлиев. Той беше завършил малко преди това своята специализация в Италия и доведе в Института завършилия също в Италия Здравко Баров за главен реставратор. В съвместната работа на нас двамата той виждаше възможност за реализация на моите идеи, на които беше и остана до края на живота си горещ привърженик. Тъй като прилагането на тези идеи върху всички паметници на старото ни изкуство поради тяхното огромно количество беше невъзможно, реши се те да бъдат приложени първо върху два от най-забележителните паметници на това изкуство, Бачковската костница и стенописите в Иваново – за Боянската църква беше издаден малко преди това от издателство „Български художник“ съвместно с издателство Земан в ГДР представителен албум с кратък въвеждащ текст от акад. Кръстю Миятев, а заснемането на стенописите и полиграфската работа по книгата, заедно с нейното оформяне, беше извършена от германското издателство, понеже в България нямаше нито фотограф, способен да направи такова заснемане, нито печатната база разполагаше със съответната техника, каквато беше доставена едва през втората половина на 1960-те години.

И така двата други главни паметници на средновековното изкуство в България бяха зачислени на мене като главни обекти при прилагането на съвременните научни методи за информация, документация и публикация. По мои указания, за изпълнението на моите задачи до Бачковската костница беше прокарано с кабел от селото електричество – който кабел беше откраднат само няколко дни след приключването на заснемането. Подземието с гробниците беше разчистено, като за мене бе построена подвижна скеля. И аз бях първият, който можа да види забеле-

жителните фрески в костницата със всичките им подробности при електрическо осветление. Цялата подготвителна работа беше извършена под непосредственото ръководство на заместник директора на института, арх. Сиврев, който имаше амбицията да измести Бербенлиев и искаше с изпълнението на такива дотогава неизпълними задачи да блесне със способностите си, но и да ме привлече на своя страна. За заснемането на Ивановските стенописи той също обещавахе да осигури електричество – което трябваше да стане и стана през зимата 1965-1966 година, когато също аз бях първият, който можа да ги види и разгледа с помощта на силни електрически прожектори. Но преди това, през юли 1965 година, целият комплекс Иваново-Красен беше обиколен от комисия, която трябваше да направи съответните предложения за бъдещата работа по целия комплекс и преди всичко за установяването на неговите граници и всички предпоставки, свързани с редица проблеми от административен характер, определящи и финансовите задължения на местните власти за опазването, укрепването и консервацията на стенописите. Председател на комисията беше проф. арх. Бичев, като в нея участваха местните ръководители от Окръжния съвет и Окръжния комитет на партията в Русе, членове от централното ръководство на НИПК с директора Бербенлиев и от филиала във Велико Търново, който трябваше да извърши техническата работа във връзка с предстоящата реставрация на паметника. Издателството „Български художник“ се представляваше от заवेждащия редакцията „Старо изкуство“ Светлин Босилков, с когото ми предстоеше през следващите години също плодотворна съвместна работа, преди той да бъде изхвърлен от издателството по настояване на Мара Цончева, която през последвалите две десетилетия щеше да изиграе със своя пълен дилетантизъм по въпросите на науката фатална роля при изучаването и публикуването на нашето старо и възрожденско изкуство. В тази комисия участвах и аз, като от мене се очакваше точен и подробен план за мерките, свързани с документацията на стенописите. По този начин, по време на заседанията на комисията бяха очертани също и моите главни задължения в



Исторически резерват «Иваново-Красен»  
Топографско заснимане около 1880 година

НИПК и преди всичко във връзка с Ивановските стенописи – за изготвянето на научна документация, което предстоеше да се извърши също от мене, се отдаваше по-малко внимание, тъй като повечето от заинтересуваните от паметника считаха, че всичко, което е било дотогава възможно да се направи по проучването на паметника и по-специално на стенописите вече е направено. Проф. Бичев беше вече завършил и предал за печат в издателство „Български художник“ своята голяма монография за стенописите в Ивановската църква, предшествана от кратка статия на същата тема в сп. Изкуство. Също отдавна вече беше завършен и неговият ръкопис за съответния раздел в подготовения за издаване от издателството при БАН първи том от ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО – в действителност редакционната подготовка на този том беше приключила още през 1963 година, но за издаването му пречеше академик Кръстю Миятев, който не искаше по никакъв начин тя да излезе преди неговата ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА СРЕДНОВЕКОВНА АРХИТЕКТУРА, издадена през 1974 година, като първият том от колективния труд на Института за изобразително изкуство можа да излезе едва в 1976 година с отдавна остарели и неактуализирани материали, и то на ниво, неотговарящо на мястото на този институт в българската наука.

Първото ми посещение на Ивановския комплекс имаше за мене много голямо значение и понеже тогава можах да получа ясна представа за изключително високата художествена стойност на стенописите, поставяща ги на едно от първите места в цялата средновековна живопис на Югоизточна Европа. А тази моя представа съвсем не отговаряше на създаденото и утвърдено сред историците на изкуството мнение за тях. Независимо от това, че те всички са съгласни за голямото значение на стенописите, мястото, което им определят в историята съвсем не отговаря на мястото, което според мене те заслужават. Но и тяхната характеристика като закъснял остатък от една отдалечена с повече от век и половина епоха, възникнал в среда, чужда на всякакво изкуство, отричаща както живота, така и земната красота. За мене това означаваше, че ще трябва да проверя всички

основания и доказателства, на които това утвърдено отношение към тази живопис се крепеше. Означаваше и че ще трябва да отдели от предвиденото време за работа много време за проучване на паметника, а преди всичко на научната литература за него, включваща всички публикации от откриването му до последно време.

В следващите две седмици успях да събера цялата литература за Ивановските стенописи, излязла в България от първото им описание до още непубликувания ръкопис на излезлия чак 10 години по-късно, през 1976 година, в издателството на БАН първи том от ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО. По това време, много години преди появата у нас на копирните машини, аз бях свикнал да заснимам на документален филм всички публикации, с които работех или с които предстоеше да работя – при Ивановските стенописи в тях се включваха редица статии от вестници и други периодични издания, така че имах тези материали под ръка за справка, което беше важно за мене и в Германия, където повечето от тях нямаше да ми бъдат достъпни. Те и сега са ми под ръка, близо половин век по-късно, за да не се осланям само на паметта си. А тъкмо съпоставянето на тези материали помежду им показва колко проблеми съществуват относно характеристиката, датировката, значението – а дори местоположението на паметника. За тях и досега се водят спорове, без никой да хвърли поглед върху първите публикации, при което много спорни въпроси се изясняват от само себе си. Това се отнася преди всичко за първите три споменавания на паметника – които даже трудно могат да се нарекат публикации, макар те и да определят характеристиката и датировката на този паметник, запазени без изменение до сега, въпреки всички противоречия, които съдържат в себе си.

Първите бележки за този паметник пише чешкият археолог Карел Шкорпил, който е и първият учен, посетил манастирския комплекс. Те се издават от Комисията по старините при Народния археологически музей през 1914 година като първа книга от поредицата „Материали за археологическата карта на България“. И в тази не твърде голяма книга, за „Църквата“ при Иваново са отделени само две непълни страници текст с два чертежа. И

препис от шест кратки надписи, при които грешно преписаните букви са едва ли не повече от верните. Чертежът на тавана на помещението с разпределението на изобразените сцени е сравнително точен, което показва, че археологът е отделил достатъчно време за да разгледа и самите изображения. Но тяхно описание, както и дори изброяване на отделните сцени липсва. В Архива на Народния музей не се оказаха никакви ръкописи на Шкорпил от тази книга, нито самият доклад, който той по задължение, както при други свои командировки, представя за оправдание на получените хонорари. И въпросът е, при преодоляването на днес трудно въобразимите трудности, свързани с пътуването си и посещението на паметника, защо не е оставил повече сведения за самия съвсем не безинтересен паметник и неговите стенописи, които биха привлекли вниманието дори на неспециалиста? А Шкорпил работи цели две десетилетия като сътрудник на Императорския руски археологически институт в Константинопол и през това време е бил тясно свързан с паметниците на византийското изкуство. А може би този въпрос ще трябва да се зададе по друг начин: Тъй като е трудно въобрази-мо, след като Шкорпил е преодолял такива големи затруднения за да се добере да църквата със стенописите и след като там е имал достатъчно време да направи чертеж за разположението на стенописите, който чертеж при това е изненадващо верен, защо не е направил и по-подробно описание на стенописите и изобщо на изследвания от него паметник, както той, а и всички други командировани от Народния археологически музей в София, правят като отчет за командировките си? А може би такъв отчет е имало и се е изгубил? А както читателят ще научи при запознаването си с историята на изследванията именно на Ивановските стенописи, съвсем не е рядкост и изключение да се „загубват“ и „изчезват в небитието“, при това многократно, някои от най-важните документи и материали, свързани с тях. Във всеки случай, по силата на законите на битието нищо не се губи – нещата само се менят и то привидно, като същността им остава неизменна. И че този закон важи също при Ивановските стенописи и техните изследвания, читателят сам ще се убеди.



Андрей Грабар (1896-1990)



Карел Шкорпил (1859-1944)

Ако този въпрос остава за мен до днес почти неразрешен, не мога да не обърна на това място внимание на един втори въпрос, свързан с второто споменаване на Ивановските стенописи. Това тяхно споменаване намираме в голямата книга на Андрей Грабар, посветена на българската църковна живопис и издадена през 1928 година в Париж въз основа на събраните от него материали в България, за която той получава своята докторска титла. С бележките си за Ивановските стенописи в тази книга, както и в една негова статия от 1957 година Грабар събужда от своя страна два въпроса, на които също изглежда, че няма отговор. Първият от тези въпроси засяга локализацията на скалните църкви. В книгата си от 1928 година Грабар споменава както *Иваново*, така и *река Лом* като географски координати за локализацията на скалните църкви, без да конкретизира краткото описание на някои стенописи и сведенията за иконографията и стила им с непосредствени свои лични впечатления. В статията си от 1957 обаче той вече определено говори за *свои* наблюдения при посещението си на скалните църкви „*при Лом в Северозападна България*“, като се позовава на своята командировка от Народния музей до Видин и Лом през в 1921 година.

Преди това, в 1920 година, Грабар получава също командировка от Народния музей, като посещава редица стари църкви в Западна България и дава кратки описания за тях и техните стенописи. Но нито в Архива на Народния музей, нито в публикуваните от Грабар материали за посетения от него паметници става дума за командировка в Русе и изобщо в Източна България, при която той да е посетил скалните църкви при Иваново. Недоразумението се получава от смесването на названията на град Лом и на река Русенски Лом – а от Лом да се отиде в Русе през 1920 и 1921 година е било по-трудно, отколкото да се отиде във Виена. Но и дори да успее да се добере по някакъв начин в Русе – колкото това и да е било невъзможно и невероятно – да отиде от там и до Църквата в Иваново, за да напише още няколко реда описания на сцените без да отбележи главните им особености, е отвъд всички възможности, които са стояли пред изследователите на българското изкуство преди близо един век и които през следващите девет десетилетия не станаха особено много по-благоприятни, за което мога да напиша десетки страници. Така и този въпрос ще остане тук без отговор. Но и Грабар действително да беше видял сам стенописите при Иваново, щеше ли това да има някакъв ефект при тяхната оценка, след като иконографската школа, чийто най-отявлен представител през втората трета на XX век беше той, разглежда произведенията на средновековното църковно изкуство като механически сбор от отделни компоненти, заети от тук – от там и определящи само произхода, но не и същността на художествените произведения?

Тъй като и на този въпрос тук не мога да дам отговор, ще премина направо към третата публикация – ако тя може да се определи като такава, макар и да предава точно твърденията на известния френски учен Габриел Мийе (1867-1953), завеждал в течение на три десетилетия катедра по история на византийското изкуство в най-прочутия университет на своето време, Парижката Сорбона, и считан от мнозина през първата половина на миналия XX век, та дори и до днес, за най-големия експерт в тази област. И именно неговите изявления в интервю за вестник

„ЛИТЕРАТУРЕН ГЛАС“, бр. 257 от януари 1935 година, ще установят характеристиката и датировката на стенописите и ще определят насоката за изследването им. Понеже тези негови изявления се предават от следващите автори преминали през втора, трета и дори четвърта ръка, като никой не си прави труд да погледне в стария вестник какво точно е казал известният учен, тук ще предам пълния текст на тези изявления, за да може читателят сам да си извади заключенията по въпроса как се датират, характеризират и оценяват паметниците на нашето старо изкуство от най-бележитите чужди специалисти, преди тези техни датировки и характеристики да бъдат безкритично усвоени и многократно приповторяни и от нашите мастити учени. Ето и пълния текст на отговора, който проф. Габриел Мийе дава на запитването на журналиста Коста Георгиев за впечатленията му от Ивановските стенописи – текстът се дава тук без съкращения и редакционна обработка, като само правописът е осъвременен:

« Ние с г. Никола Мавродинов проучихме иконите в пещерата по брега на реката Лом близо до село Иваново, Русенско. Иконите представляват история от Евангелието, но художниците, които са третирали този набожен сюжет, са били овладени от чувството на античното изкуство. Аз не познавам нито една черква във византийски стил, където това чувство да е изразено с такава голяма свобода. Тук се виждат подпорни статуи, голи или полуголи фигури, които са твърде елегантни и твърде одушевени. Тия художници понякога са извънредно смели. В сцената, където Исус е коронясан с трънен венец, се вижда един гол акробат, който се изправя върху двете си ръце и с крака във въздуха. На тия живописни работи датата е неизвестна, но ние с г. Никола Мавродинов имаме щастието да проучим портрета на основателя. Този портрет се намира върху една стена, където живописиста е изличена. Нашето внимание бе привлечено от една малка скала, пробита с две отверстия и това е картината на тези грамадни скали, които доминират реката с един доста мек варовит камък, в който е издълбана черквата. Тая скала е между ръцете на основателя, който я предлага на Св. Богородица. Като се вгледахме добре в заличената фигура, ние познахме императорският костюм и намерихме встрани отъ нимба надписа Иоанъ, а отдолу ХА. Така ние познахме известните знаци на българския суверен. *Беше ли това Иван Асен или Иван Александър?* – Иван Асен е по-раншен от фрески-

те в Бояна. И така иконите от Иваново на Лом са много по-свободни и принадлежат на една по-напредничава епоха. Затова ние трябва да ги припишем на Иван Александър. Тоя владетел е покровителствал науката и изкуствата и е накарал да се копира, според един византийски ръкопис, една извънредно хубава евангелска илюстрация, която вашият професор г. Филов публикува. Съвсем естествено е да мислим, че тоя владетел в своя дворец е имал ателие за художници, които са познавали античното изкуство и старото християнство.»

Тъй като читателят ще има възможност да се запознае с обширен анализ на тези изявления на известния учен, тук, на това място ще се опитам само съвсем накратко да ги обобща. Те се свеждат до две независими едно от друго твърдения: Първо, че в стенописите са изобразени *непознати* на проф. Мийе сцени и фигури, подобни на които той *не е виждал на никое произведение на византийското изкуство* – тук ще добавя само, че до средата на миналия век не е имало нито едно произведение на византийското изкуство – архитектура, живопис и илюстрация в ръкопис – което той да не познава. И това обстоятелство прави за него *невъзможно датирането на стенописите* (или картините, т.е. иконите, както журналистът превежда френския текст на Мийе). И второто твърдение, че Мийе заедно с Н. Мавродинов са *открили изображението на дарителя или основателя на църквата*, облечен в царски доспехи и с надпис, съдържащ част от неговото име, като дава подробно описание на това изображение заедно с другите две изображения от двете му страни. Втората част от името, която според Мийе е заличена, той може да възстанови само въз основа на предположения относно характера на стенописите, които счита за „*по-свободни*“ от стенописите на Боянската черква и следователно, че те „*принадлежат на една по-напредничава епоха*“. Мийе и Мавродинов се придружават от фотографа Димитър Кацев, който по тяхна поръчка заснима известен брой композиции и детайли от стенописите, а копия от негативите закупува през 1960-те години Институтът за изобразително изкуство при БАН. Първият и най-важен, но също така и напълно естествен въпрос, който би си задал всеки специалист и дори неспециалист би бил: защо между тези



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

снимки липсва снимка на откритото от двамата изследователи ктиторско изображение? А именно това изображение и надписът към него дава единственото указание на двамата изследователи, Мийе и Мавродинов, за датиране на стенописите.

В историята на изкуствознанието и по-специално на византологията няма нито един друг учен, който да е ползвал услугите на фотодокументацията като Мийе – той дори е един от първите, които предприемат още от края на XIX век пълно заснемане на паметниците на византийското изкуство и то не само в Гърция, а в цяла Югоизточна Европа. Подготовката на тази поредица от издания Мийе започва още в първите години на научната си работа, когато той от 1891 до 1895 година преподава история на византийското изкуство във Френския колеж в Атина. По това време той провежда пълното заснемане на средновековните мозайки и стенописи в Гърция и след това ги издава в няколко големи тома. От 1899 година пренася своята дейност в Париж като директор на *École des Hautes Études*. Там той полага основите на най-значителния център за документация на паметниците на византийското изкуство, *Collection chrétienne et byzantine*, чийто директор е в течение на много десетилетия. През 1918 година той използва френската окупация на Атон, за да осъществи и заснемането на атонските стенописи, издадено в един грамаден том, а от средата на 1930-те години започва заснемането и на средновековните стенописи в тогавашна Югославия – тази поредица ще бъде продължена от неговия ученик и сътрудник Фролов, като включи и паметниците на българското средновековно изкуство в Македония. Но Мийе е съавтор и на единствената публикация на надписи от Атон, която е осъществена с използването на неговите фотоснимки – преди и след това той издава голям брой статии, посветени на надписи от паметници на балканското средновековно изкуство. В 1935 година, когато посещава Иваново, Мийе има зад гърба си над 40-годишна изследователска дейност в областта на византийското изкуство и едва ли някой може да го обвини в непознаване изискванията на научната документация и публикацията на историческите и художествените паметници. Нещо повече, дори само най-бегъл поглед върху списъка на неговите публикации ще покаже и на неспециалиста, какво значение Мийе е отдавал на фотографията при документацията на художествените паметници и техните надписи – да не забравяме, че чак до началото на XX век и дори

още след това археолозите използват графични заснемания, т.е. чертежи и акварелни рисунки за „документация“ на своите находки и едва с публикациите на Мийе фотографията започва да навлиза окончателно и в тази област на археологията, за да се наложи като единствено законно средство за документиране на археологическите артефакти. Значи в случая не може да става и дума за непознаване изискванията на документацията на художествени и писмени паметници – и това се отнася до прилагане или неприлагане на по това време вече възприетата при изследванията методика, а не за правилното или неправилно прилагане на тази методика, за верни и неверни тълкувания при разчитането на надписите. Без да се впускам в подробности и съвсем не от желание да дискредитирам цялата дейност на Мийе, трябва да отбележа, че само погрешното разчитане от него на един надпис от Атон довежда до цяла поредица от недоразумения по отношение на поствизантийското изкуство, включващи съчиняването на така наречената „Итало-Критска школа“ и нейното противопоставяне на също така съчинената „Македонска школа“, както и до погрешното датиране на стенописи и икони в рамките на цели четири столетия. Макар и този въпрос да довежда до продължила повече от половин век дискусия, на това място не желая да се занимавам с него, както и с въпроса за безмерните вреди, които Мийе и неговите последователи нанасят на българската историческа наука, насочвайки я на напълно погрешен път, от който тя едва ли ще е в състояние да се отбие през следващите десетилетия. Тук, на това място, предмет на моите бележки е само изказването на Мийе в неговото интервю за българския вестник и предадено на българската общественост от Н. Мавродинов в неговата книга за старата българска живопис.

Именно книгата на Мавродинов е, която позволява изказването на Мийе да се запази в съзнанието на нашата общественост, за разлика от писанията в най-популярните, но и най-мимолетни съвременни медии, вестниците, които се забравят в течение само на седмици и които рядко някой историк използва в своите проучвания. А Мийе не споменава своето *действително* посещение на Иваново в нито една своя публикация, за което е имал през

следващите 18 години не само достатъчно време и възможности, но и също така достатъчно поводи. А е притежавал и снимки от един наистина **изключителен** паметник на средновековното изкуство в Югоизточна Европа, съдържащ изображения на сцени и фигури също така безпримерни в цялата живопис от кръга на византийското изкуство. За разлика от Грабар, който в действителност явно нито е видял тази живопис, нито е имал на разположение фотоснимки от нея, за които научава от книгата на Асен Василиев – на този въпрос ще се спрем малко по-нататък. А тук ще погледнем внимателно какво пише Мавродинов за това си посещение в Иваново. Той го дава във второто издание на книгата си СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС, за което твърди, че следва неизменно текста на първото издание, унищожено по време на бомбардировката на София на 30 януари 1944 година, преди да напусне Държавната печатница и от което авторът притежавал само сигналните екземпляри. В това второ издание на книгата си от 1946 година той пише:

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

Както виждаме, главните подробности, дадени в интервюто на Мийе, и тук се повтарят – а това са надписът с името на царя, за който Мавродинов отбелязва, че от него са запазени само няколко букви, но те му позволяват да реконструира точно цялото име, за което твърди, че е Иван Александър. Отбелязва също, че образът е «извънредно много повреден от злодейска ръка на инородник, който е оставил и подписа си». Подробности за това на какъв език е подписът на този „инородник“, Мавродинов не дава. Изпреварвайки малко реда на проучванията, само ще добавя, че нито на моята снимка, нито на снимките на Василиев и Попов, такъв подпис се забелязва, а се вижда ясно заличаването на живописиста от дясната страна на изображението, което трябва да е извършено след заснемането на стенописите от Кацев в 1935 година и преди заснемането на Асен Василиев през 1951 година – с този въпрос ще се занимаем подробно малко по-нататък. Допълнителни сведения дава Мавродинов за формата на брадата на ктитора и нейния цвят, с които сведения той счита, че може да уточни датировката на стенописите «с голяма вероятност от към 1344-45 година». Годината, за която Мавродинов съобщава, че заедно с Мийе е посетил Иваново, не е вярна и това доказва интервюто на Мийе, което не е възможно да е било дадено една година преди той да посети Иваново – дали тази невярна дата е дадена случайно по погрешка или пък с някаква умисъл, днес едва ли е възможно да се установи. По различен начин е описана от двамата изследователи скалата с пещерната църква, за която Мийе отбелязва, че е «пробита с две отворстия», а Мавродинов вижда от двете ѝ страни две дървени постройки – отново изпреварвайки последователността на изследванията ще отбележа, че такива дървени постройки не се виждат на никоя от снимките; това, което сега се вижда и е отбелязано в чертежа на А. Василиев, е схематично изображение на самата църква във вид на малка църквица.

На това място трябва отново да се върнем към изображението на ктитора/дарителя на „църквата“ и подписа към него. Вече беше отбелязано колко невероятно е, при заснемането на детайли от стенописите през 1935 година, извършено от Кацев под ръководството на Мийе и Мавродинов, да бъде пропуснато

да се заснеме най-важния за изследователя детайл от стенописите – изображението на ктитора с надписа към него. Такава снимка би послужила като главно доказателство при решаването както на въпроса за датирането на живописата, така и за нейното място в българската и всеобщата история на изкуството и би попречила да се водят дискусии по този въпрос, колкото и историците да са сигурни за времето на строежа и изписването на „Църквата“ въз основа на твърденията и свидетелстването на Мийе и Мавродинов. А ако този въпрос се уточни и допълни, след него ще последва и втори въпрос: случаен ли е този пропуск или преднамерен? Него и аз не бих задал, ако не съществуваше една друга обща снимка на трите споменати изображения заедно със съседни на тях, която е била направена заедно и едновременно с останалите снимки. И тази снимка впоследствие не споменава и не публикува никой автор през последвалите седем и половина десетилетия – освен проф. Бичев, който я помества в своята монография, макар и да не забелязва, че на нея се чете ясно и втората част от името на ктитора. ***А това име не е Александър, а Асен!*** И тъкмо това име е заличено след заснемането му през 1935 година и преди същото изображение да бъде заснето от Асен Василиев през 1951, както и от арх. Н. Попов и от мене през 1965 година. Но въпреки, че то е заличено, при това очевидно съзнателно и то от някого, който е знаел значението му, както на снимката на Н. Попов, така и на моята снимка, може всеки да забележи следи от него. За заличаването на името пише единствен Мавродинов в своята книга от 1946 година, като приписва заличаването на някакъв неизвестен „инородник“, без да може да подкрепи с никакви доказателства това си твърдение и без да обясни с каква цел въпросният „инородник“ е заличил името на българския цар, като оставя на читателя сам да си извади заключение по този въпрос.

Всичко това е обект на моята книга, посветена на ктитора. И в нея се привеждат още толкова други доказателства за идентифицирането му и за датирането на стенописите, колкото не притежаваме за никой друг паметник на нашето средновековно изкуство – нека не забравяме, че ако не притежавахме дарителския

надпис за строежа и украсата на Боянската църква, тя щеше да се датира по всяка вероятност в XVII или XVIII век по образец, използван многократно от един друг български историк на изкуството и архитектурата, който с многобройни свои публикации иска да наложи на всяка цена такава датировка също за Земенската църква и за църквата „Св. Архангели“ в Бачковския манастир.

Без да изпреварвам реда на проучванията, ще отбележа тук, че през следващите пет десетилетия аз направих всичко в рамките на моите възможности, за да издиря оригинала на тази снимка, респективно нейния негатив, който поне до края на 1965 година се намираше в Института за изобразително изкуство при БАН. По заявка на издателство „Български художник“ във фотолaborаторията на института беше изготвено увеличение от него, от което беше направено клише за книгата на проф. Бичев. При избора на снимките за тази книга, който беше направен от Светлин Босилков и мене, аз държах в ръцете си това увеличение, а след отпечатването на книгата, заедно с всички останали снимки то беше върнато на Бичев и трябва да се е съхранявало в неговия архив – какво е станало с този архив след смъртта му не ми е известно. Ако той се съхранява някъде, в него трябва да се съдържа и тази снимка – за разлика от оригиналния негатив, чиито следи се губят след началото на 1970-те години, докато от останалите негативи се изготвят увеличения за фотодокументацията на НИПК, съхранявана в архива на института. Дубликатът на този негатив липсва и в по-горе споменатата *Collection chrétienne et byzantine* при *École des Hautes Études* в Париж, а отпечатък от него няма между публикуваните от Андрей Грабар в 1957 година снимки към неговата статия, за която вече беше споменато и към която ще се върнем още веднаж малко по-нататък в това изследване. Без да изпреварвам реда на проучванията на Ивановските стенописи, ще добавя тук, че през следващите десетилетия никой от българските изследователи не се занимаваше тъй усърдно с тези проучвания, както дъщерята на Н. Мавродинов, ст. н. с. Лиляна Мавродинова, която най-упорито поддържаше тезата за дарителството на Иван Александър. Тя бе натоварена да изготви документацията при реставрацията на паметника и подбере фотоснимките за нея.



Иваново, „Църквата“

Изображения на светци заедно с групата на ктитора  
Фотоснимка Димитър Кацев, 1935 година



Част от ктиторския надпис с името АСЪН  
По репродукция на снимката от 1935 година в книгата на Бичев



Част от ктиторския надпис с името АСЪНЪ  
По снимката на А. Чилинџиров от 1966 година



Част от ктиторското изображение  
Отгядно на нимба се вижда заличения надпис с името АСЪНЪ  
По снимката на А. Чилингиров от 1966 година

Макар и това ктиторско изображение с надписа към него да са предмет на моята обширна публикация, към която се прилагат повече – включително цветни – илюстрации, тук се дават за обща представа репродукции както от „изгубената“ снимка на Дим. Кацев въз основа на публикацията ѝ в книгата на Бичев, а също увеличен детайл от нея, така и от другите снимки, правени на същите детайли 31 години по-късно. Надписът АСЪН[Ъ], може да се забележи въпреки едрия растер на репродукцията от книгата на Бичев, а части от него се виждат дори след като той явно умишлено и целенасочено е бил изстърган. Вижда се също и че за името АЛЕКСАНДЪРЪ няма място под името ІСЯНЪ.

През 1951/52 година по поръчка и със средства на Окръжния музей в Русе художничката Вера Недкова от Народния археологически музей в София извършва един вид „реставрация“ на стенописите в пещерната църква, но в действителност поради неправилна технология тя поврежда стенописите в такава степен, че се унищожава по-голямата част от запазената дотогава живопис – това се вижда много добре на направените преди реставрацията, в 1935 година, снимки, както и на всички снимки, направени след 1951 година, включително моите. Същевременно Асен Василиев е натоварен от Русенския музей да направи пълно фотозаснемане на стенописите, както и да даде тяхно описание. Тази задача обхваща и останалите стенописи и надписи в скалния комплекс до Червен, които Василиев изследва и публикува няколко години преди това. Непосредствено след завършването на неговата работа излиза в издание на Окръжния музей в Русе неголяма книга, в която са отпечатани всички негови снимки, заедно с кратък текст, съдържащ описанието на стенописите, придружен също с негови скици и чертежи.

Василиев е първият изследовател, който има възможност да разгледа внимателно стенописите – и то продължително време. И именно той пръв се сблъсква с всички противоречия, свързани с тези стенописи, с които след това – съзнателно или несъзнателно – ще се сблъска всеки, който се изправи срещу тях. В него тези противоречия се извяват двойко: от една страна той е професионален художник с академично образование и е възпитан в духа на принципите на академичното образование, установени през XIX век, които нямат нищо общо с естетиката на средновековното и дори на българското възрожденско изкуство. От друга страна, със своята интуиция на художник и творец той не може да бъде безразличен спрямо едно произведение на голямото изкуство, независимо какви естетически принципи то следва и дали той сам е в състояние да ги разбере. На него, както и на почти всички изследователи на средновековното изкуство, му липсват познания за еталоните, според които това изкуство се е развивало. От най-забележителните

паметници на това изкуство до нас не е стигнало почти нищо – но и това, което се е запазило за нас, става едва постепенно, малко по малко достъпно за науката. От епохата на най-големия политически, стопански и културен разцвет на Второто българско царство през XIII век ние не познаваме нито едно произведение на нашата монументална столична живопис – освен един единствен стенописен фрагмент, който беше открит преди по-малко от половин век и който повечето историци на средновековното изкуство дори не познават, а и онези, които го познават, не могат да намерят мястото му сред останалите познати съвременни на него художествени паметници в цяла Югоизточна Европа. Съзнавайки отговорността, която поема пред следващите поколения, Василиев прави всичко зависещо от него, за да документира това, което е останало от тях – макар и при ограничените възможности на своята остаряла довоенна фотоапаратура и с фотоматериали за любителски, но не и научни цели, с които разполага. Като художник, макар и с академично образование, той не притежава дори елементарни познания относно средновековното църковно изкуство и ги допълва само с практиката си от наблюдението на художествените произведения, останали от разни епохи в развитието на това изкуство, а преди всичко с любовта си към него и със своята самопожертвователност при издирването и описването на малкото остатъци от него, стигнали до нас, като в течение на десетилетия обикаля най-затънтените краища на нашата родина и се среща с последните живи представители на нашето възрожденско изкуство. При определянето на стиловите и иконографските особености в стенописите от Иваново, той напълно се доверява на писаното от „специалистите“ като Мавродинов, чиито сведения за тези стенописи и за техния ктитор той повтаря почти дословно. Особено внимание Василиев отдава на въпроса за идентифицирането на дарителя, при което също следва Мийе и Мавродинов, като се опитва да даде ново разчитане на част от надписа, прилагайки и един свой неточен чертеж, в който някои важни подробности от изображението не са отбелязани и чиито пропорции не отговарят на действителните.



Иваново, „Църквата“  
Ктиторски портрет  
Чертеж А. Василиев

### За ктиторското изображение Василиев пише:

«Изображенията на северната стена на притвора започват с ктиторския портрет на Иван Александър. Днес той е в печално състояние (обр. 18, табл. 17). Ето какво личи от него. На черния фон се четат буквите **ωλνъ** (буквите **λ** и **н** са в лигатура), под тях буквите **ξ χ**, част от нимба и върху него слаби следи от короната му, висулките, които се спускат от нея и части от прошарената му брада. Лицето е напълно унищожено. Надолу личат остатъци от облеклото му, в светли тонове, с нагръдник, следи от червено обагрени ръкави, в дясната ръка той държи висока сивозеленикава скала, на която са нарисувани схематично църквата и параклиът – като къщи с обикновен покрив. Явно е, че художникът не е могъл да предаде издълбаните скални помещения по друг начин, освен символично. От дясно на Иван Александър е останала малка част от нимба на друга фигура, напълно унищожена. Би могло да се допусне, че това ще да е бил портретът на неговата жена. Отляво пък се вижда трета фигура, която изглежда да е Богородица Оранта. От нея са останали части от нимба, от дрехата, и дясната ръка, вдигната за молитва. Нататък по стената са били изобразени фигури на прави светци, подобно на тези от срещуположната южна стена. Те също са в окаяно състояние. При един от тях личи част от надписа **φωωλδο** ...

Така Василиев твърди, че вижда под надписа Іωαν буквите ξ (кси) и χ – те не са отбелязани нито в чертежа му, нито се виждат на неговата снимки, както и на другите снимки, правени след него, включително на моите и ще станат впоследствие предмет на редица спорове, продължили до сега. На тази буква, която Василиев счита за част от името „Александър“, както и на възможността тя да се е намирала там, аз отделям доста място в моето изследване за ктитора на „Църквата“, така че тук няма да се спирам повече на този въпрос.

Книгата и преди всичко снимките на А. Василиев дават повод на Андрей Грабар да публикува през 1957 година статията, за която вече беше споменато. В тази статия той вече има потвърждение за възникването на стенописите през XIV век, макар и не в самото му начало, както твърди в книгата си от 1928 година, а със седем десетилетия по-късно. Тъй като тази дата вече не отговаря на иконографските особености на стенописите – за техния стил изобщо не става и дума – той обяснява това с някакви закъснели (със 7 десетилетия!) влияния на палеологовското изкуство, без да е в състояние да обясни най-съществените особености при изображенията на сцените от Празничния цикъл, на които и той не може да открие паралели. Тази статия съществува и в български превод, като по този начин е достъпна за всеки български читател и тук няма да се спирам на повече подробности от нея.

В 1954 година, преди да излезе статията на Грабар, Иван Снегаров публикува за първи път текста на неизвестното за българската наука дотогава житие на патриарх Йоаким I (1235-1246?), съдържащо се в ръкописа на празничен миней за септември-февруари от XIV век, съхраняван в Архивния институт при БАН. В това житие се дават известни подробности относно манастира, обитаван от светеца, преди да бъде доведен от Иван Асен II в Търново и с негово застъпничество избран за патриарх – именно този акт на българския цар определя най-значителния завой в неговата вътрешна и външна политика, при който той прекъсва унията на българската с римокатолическата църква и тя се завръща към източното православие, но вече с ранга на

самостоятелна патриаршия, чийто статут се приема и от останалите православни църкви на събора в Лампсак през 1235 година. Данните от житието на патриарх Йоаким I позволяват на Иван Дуйчев да свърже манастира на патриарх Йоаким „при красномъ“ с Иваново и с със сведенията на още един български ръкопис, в който се споменава и името на манастира, „Св. Архангел Михаил“, а от там и с останалите важни за българската история събития от епохата на Иван Асен II. С ктиторското изображение в „Църквата“ обаче Дуйчев не се занимава специално, като само повтаря неговата идентификация от Мийе и Мавродинов, основавайки се на техните сведения, че там са изобразени Иван Александър „с жена му“ и Богородица.

В 1962 година излиза в сп. АРХЕОЛОГИЯ статия на историка Никола Ангелов сътрудник на Окръжния музей в Русе, който свързва за първи път ктиторските изображения с Иван Асен II, съобразявайки се с данните на историческите извори, главно от житието на патриарх Йоаким I, за чието преселване от Атон на новото му местожителство в началото на царуването на Иван Асен II (1218-1242) изхожда от думите въ начеть цѣртва ѿго. За посещението на царя при игумена на манастира „Свети Архангел Михаил“ предполага, че е станало известно време преди оттеглянето на архиепископ Василий от поста му в 1232 година. Ангелов също пръв обръща внимание на историческото значение на посещението на Иван Асен II и на възможността именно той да е дарителят на стенописите в църквата и неговото изображение, а не на Иван Александър, да е представено там, като обръща внимание на някои грешки и несъобразности при разчитането на надписа от А. Василиев, отхвърляйки възможността там да е била написана буквата X, а прочита буквите SA в лигатура. За изображението отляво на Иван Асен (гледано от нас) той допуска също, че това трябва да е жената на ктитора, а за другото изображение, че е Богородица Оранта. Въз основа на личните си наблюдения на място той решително отхвърля твърдението на Мавродинов, че брадата на ктитора била раздвоена, чаталеста, а я определя като лопатеста. Ангелов също пръв обръща внимание на старинното име на село Иваново, отбелязано в турски документи

още през 1430 година като Свети Йован. Въз основа на всички тези белези, независимо от някои неясноти в надписа към ктиторското изображение, той счита за наложително проучването на историческите извори за датирането на стенописите, от които именно житието на патриарх Йоаким е от решаващо значение за приписването на това изображение на Иван Асен II.

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

Това беше състоянието на нещата около стенописите на „Църквата“ при Иваново по времето, когато и аз се включих в изследванията. Както вече споменах, отначало аз само се запознавам с останалите проучвания, като отлагам заснемането на стенописите за зимата, когато при паметника ще бъде обзаведена база на НИПК и ще може там да бъде докаран електрически генератор, което преди установяването на тази база не е възможно. Междувременно използвам моето първо пътуване през септември-декември в ГДР да закупя съответна професионална фотоапаратура – фотоапарат Ментор 13x18, какъвто по това време в целия източен блок се произвежда само там – за закупуване на западна апаратура не мога и да помисля. Само от ГДР мога също да се снабдя със снимачен материал за обикновени, цветни и инфрачервени снимки (плаки 13x18 и 9x12), както и съответна оптика и филтри – което и успявам да извърша преди да започна заснемането на стенописите през месеците февруари и март 1966 година. Преди това обаче, през август и септември 1965 година завършвам първата част от заснемането на стенописите в Бачковската костница – втората част, вече със специална фототехника за заснемане с инфрачервен филтър, както и цветно заснемане с обратим и негативен филм ORWO ще извърша също през март 1966 година.

Образцовата организация при подготовката на заснемането стенописите в Бачковската костница ми вдъхва пълно доверие, че проблеми от техническо естество, дотогава неразрешими за мене, могат да бъдат преодолявани при съвместната работа на всички отделни сектори в НИПК и в бъдеще ще мога и аз също да вкуся от плодовете на „колективния труд“. За съжаление много скоро ще трябва да се уверя в противното – срещу мене и моята работа ще започнат интриги, които ще приключат с напускането ми на НИПК и на България след завършването на заснемането. Преди това заснемане и арх. Сиврев напуска института и ме остави на произвола на съдбата аз самичък не само да преговарям с местното ДЗС в Иваново за доставката и експлоатацията на електрическият генератор, но също и сам да заплащам от собствения си джоб разходите по това в размер от 900 лева, което по това време съставляваше средната заплата на вишист за половин година. Със Сиврев обаче се срещнах седем години покъсно при много забавни обстоятелства, за които срещна не мога да не спомена тук. Току-що бях завършил заснемането на тракийската гробница при Поморие и се отправих пеша с огромния си багаж в посока Несебър, където по това време, от 1972 до 1974 година, бях установил базата си, откъдето да се отправя към обектите на моите проучвания и заснемания във връзка с голямата ми книга за изкуството на Българското християнско средновековие, която подготвих по поръчка на две германски издателства. По туй време на деня не пътуваше никакъв автобус между Несебър и Бургас, а и ми беше невъзможно да повикам такси. Изведнаж видях, че се зададе един свърхлуксозен автомобил, – мисля че беше Ягуар – който не се осмелих да спра. Но автомобилът спря пред мене и от него слезе „шофьорът“ – мъж с грамадни мустаци. И ме заговори: „Здравейте, другарю Чилингиров, мога ли да Ви помогна да си пренесете апаратурата?“ Недоумението ми от този *deux ex machina* беше огромно и сигурно се беше изписало на лицето ми, защото „шофьорът“ побърза да се представи: „Не ме ли познахте? Аз съм Сиврев.“ От последвалия разговор разбрах, че той заема вече някаква ръководна длъжност в министерството на „кавхана“ Кубадин-

ски и като много други сътрудници на тази велика личност в българската социалистическа действителност си беше пуснал мустаци по образец на своя ментор. Закара ме с колата си чак до хотел Чайка, където обикновено отсядах. Повече нито съм го виждал, нито съм чувал нещо за него. Но този случай остана завинаги в паметта ми.

По останалата литература за Ивановските стенописи, излязла след книгата на А. Василиев и преди започването на работата ми, няма какво повече да се каже. Тя включва, освен кратките бележки на Кр. Миятев и предговора на Грабар към албума за българските средновековни стенописи, издаден от ЮНЕСКО, статията и книгата на Бичев, както и излязлата малко след тях книга за българската монументална живопис от XIV век от арх. Дора Панайотова, които всички са деривати от публикациите на Грабар и в тях няма нито една самостоятелна мисъл или съждение. Въпреки, че това се отнася безусловно и за последната книга, трябва да добавя тук няколко бележки и за нея. Тя беше резултат от неуморната дейност на тази млада и твърде привлекателна архитектка, която имаше амбицията да се наложи в българското изкуствознание. Тези нейни амбиции превъзхождаха неимоверно много нейните скромни познания по средновековното изкуство и срещнаха – не само по тази причина! – сериозен отпор главно от страна на нейните не тъй красиви български колежки, които правеха и направиха нейната кариера и дори живот в България невъзможни. Тя намери начин да пренесе дейността си в Париж и дори реши там да защити на тази тема докторат. Но с това не можа напълно да избяга от преследванията на своите български колежки, най-яръстната от които дори накара майка си – добра позната и колежка на Грабар от времето на неговата работа в Народния музей в София – да го замоли с писмо да замени темата за дисертацията, която въпросната архитектка била откраднала от дъщеря ѝ. Тъй или иначе, книгата на арх. Панайотова излезе в България на три езици (но не и на български!) в новото българско „Издателство на чужди езици“, а тя самата се появяваше вече по византоложките конгреси като представител на Франция и дори издаде там 20 години след книгата си в България нов

разширен вариант от тази книга, в който публикува и седем от снимките на Кацев от Иваново, чиито негативи са в Париж. Издателство De Bocard, което беше издало тази книга ми я изпрати за рецензия, след като вече няколко други колеги бяха отказали да я рецензират – същото сторих и аз, защото коригирането на грешките в тази книга от 350 страници изисква поне два пъти повече текст.

По време на тримесечното ми отсъствие от България от октомври до декември 1965 година, за което време бях взел неплатен отпуск, условията и отношенията, но преди всичко организацията на работата в НИПК, се бяха коренно променили. За поста на директор вече се водеше ожесточена борба, при която известни личности и среди оспорваха компетентността на проф. Бербенлиев. Начело на двете противникови фракции бяха Любен Прашков и арх. Сиврев, които сами се считаха за много подходящи да оглавяват междуременно станалия особено привлекателен пост. Коренно беше променена и системата на работата в института. Новата концепция беше изготвена и прокарана от новоназначения главен счетоводител Пилев, бивш свещеник хвърлил расото и по такъв начин ползващ се с особени привилегии в българската обществено-административна система. И според неговата концепция институтът се превръщаше в производствено предприятие на стопанска сметка, чието финансиране се осигуряваше от средствата, давани от окръжните съвети от бюджета им за укрепване и реставрация на паметниците на културата, като сътрудниците на института трябваше отсега нататък да се грижат за усвояването на тези средства, а размерът на техните заплати, но също така и премиите за изпълнението на задълженията им, се определяха само от количеството на извършената работа. Средства за проучване в тази система не се предвиждаха и както стана ясно в течение на следващите десетилетия, предпочитание се отдаваше вече на обектите, при които преобладава неквалифицираната, но обемиста работа – като напр. изготвянето на оловен покрив или на високи каменни огради. Избягваха се обектите, чиято реставрация изискваше

особено интензивни проучвания и подготовка. За мене беше от самото начало ясно, че тази система ще се окаже най-голямата пречка за проучването и консервацията на архитектурните и художествените паметници – както и се получи през следващите десетилетия. Също вече беше ясно за мене, че няма какво да търся повече в този институт.

Въпреки всичко това, аз се заех с изпълнението на задълженията, които бях вече поел във връзка със заснемането на стенописите във Бачковската костница и в Иваново. В костницата допълних заснемането си със снимки на фотоплаки 13x18 с моя нов фотоапарат, който бях закупил, заедно с голям статив за своя сметка в ГДР. На най-важните части от стенописите там направих цветни снимки на обратим и негативен филм, а също и снимки на чувствителен към инфрачервени лъчи снимачен материал със съответни филтри, каквито бях също закупил с мои лични средства в ГДР. Края на февруари и началото на март 1966 година прекарах в Иваново, където въпреки наличието на база на НИПК преговорите с управата на местното ДЗС за временно използване на тяхен електрически генератор и неговия превоз до „Църквата“ тябваше да водя сам. Както вече отбелязах, сумата, която трябваше да заплатя – а впоследствие се оказа от джоба си – беше неимоверно висока, но само с електрическата енергия на този генератор можех да задействам моята електронна осветителна система, закупена също в ГДР, и да направя заснемането на стенописите, включващо и там също цветни, голямоформатни и инфрачервени снимки.

Приемането на моите снимки от Бачковската костница и Иваново беше извършено от комисия при НИПК, определена от главния счетоводител и утвърдена от директора на института. То стана на два пъти – на 21 XII 1965 и 13 IV 1966 година и със съответни протоколи, копия от които с подписите на членовете на комисията се съхраняват в моя архив. Цялата моя научна документация, включваща 130 негативи предимно във формат 6x6 и 6x9 см, но и няколко снимки във формат 24x36 мм, които бях направил при първото си пътуване в Иваново, заедно с увеличения от тях в размер 24x30 см беше оценена на 2,200 лв, от

която сума се приспадаха, освен данъка, още 900 лв. за наем и транспортни разноски (два чифта волове с един колар) за електрическият генератор, който беше докаран от с. Иваново и с чиято енергия в продължение на една седмица беше извършено заснемането на стенописите. Комисията реши, че направените от мене цветни снимки във формат 6x6 см (негатив и обратим филм), както и заснетите от мене на фотоплаки 13x18 и 9x12 см чернобели негативи, а също заснетите на инфрачервен негативен материал снимки на някои от стенописите, не са нужни на института и излизат извън възложената ми задача, поради което отказа да ги закупи от мене.

След предаването на документацията подадох заявление до директора да бъда освободен от моите задължения към института от 11 май 1966 година, след изтичането на едномесечния срок, който трябваше да бъде спазен. Малко преди това напусна института главният художник-реставратор Здравко Баров и замина със съпругата си и малкото си дете за Лос Анжелес – неговият тъст, генерал от МВР, изпрати до тях допълнително с офицер от министерството и тяхното коте, което бяха пропуснали да вземат със себе си. Доколкото ми е известно, Баров бил назначен малко след това за главен реставратор в града и повече не съм се срещал с него.

Малко по-късно и аз последвах неговия пример, като напуснах страната и заминах за Берлин, ГДР, при съпругата и дъщеря си.

\* \* \*



## ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ И ТЕХНИТЕ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ КРИТИЧНИ БЕЛЕЖКИ II

Напускането на България не намали моя интерес към Ивановските стенописи, нито прекъсна работата ми по тяхното проучване. Използвах новооткрилите се за мене възможности в берлинските научни библиотеки, за да си доставя необходимата за изследванията ми научна литература, засягаща паметници, свързани с изображенията в Иваново, както и с надписите към стенописите, чиито палеографски паралели трябваше да търся в течение на следващите десетилетия. Тази ми работа съвпаднаше до голяма степен с две от главните ми професионални задължения през това време, когато като един от авторите на статиите върху средновековното изкуство в издавания от работна група в Хумболтовия университет многотомен енциклопедичен речник трябваше да напиша между другото и всички текстове, отнасящи се за българското, византийското, югославското, руското и гръцкото изкуство – и то не само средновековното, но и на XIX, а отчасти и XX век. Това беше повод да се запозная с цялата огромна литература по тези въпроси. При почти идеалните условия на берлинските библиотеки това вече не беше проблем за мене – от 1978 година към тях се прибавиха и библиотеките на Западен Берлин, включително на Германския археологически институт, където имах възможност да ползвам също новата гръцка, югославска и албанска литература, по това време недостъпни за моите колеги в България. Предимството на тази работа беше, че тя ми даде възможност вече отстрани да добия представа за нашето старо изкуство в контекст и във връзка с изкуството на останалите европейски и извъневропейски страни – от 1978 година нататък също имах възможност с ежегодни месечни пътувания по цяла Югоизточна Европа, Италия и Русия, но също така Албания и Атон, да получа непосредствени впечатления почти от всички паметници на средновековното изкуство, които бяха повече или по-малко свързани с нашето изкуство.

Основното проучване на Ивановските стенописи като един от централните паметници на българското средновековно изкуство влизаше в другата главна тема на работата ми, която протече през 1970-те години във връзка с моята голяма книга, посветена на изкуството на Българското християнско средновековие, до чието завършване в 1978 година трябваше да предприема много пътувания из България за проучвания и заснемания на паметниците на нашето средновековно изкуство. Тъй като от Ивановските стенописи разполагах с достатъчно снимки, Иваново не влизаше в пътуванията ми и го посетих отново едва през 1985 година, когато предприех поредица пътувания в България във връзка с подготвяните от мене книги за българската средновековна живопис и архитектура. Първата от тях изобщо не излезе, а втората беше издадена не като мой труд, а като колективен труд с проф. Бербенлиев – при който моята задача не се изчерпваше с фотоснимките, както е написано на корицата, а засягаше и основната работа по анотациите за отделните паметници и по редактирането на целия текст, който от своя страна беше реминисценция на една друга книга, излязла в ГДР също под неговото име и изцяло с мои снимки, чийто текст беше основно преработен от мене.

Работата ми по Ивановските стенописи през тези две десетилетия се свеждаше главно до издирването на сведения от историческите извори за епохата на Иван Асен II но и до решаването на основните проблеми, свързани с атрибуцията и дарителя на стенописите. Както при пътуванията ми, така и при работата ми в библиотеките, отдавах много голямо значение на паметниците на монументалното изкуство от XIII и XIV век – и то не само у нас, а и в целия художествен кръг на византийското изкуство, за които по това време започнаха да излизат резултатите от изследванията през последните десетилетия и нови общителни трудове в големи монографии, които вече в значителна степен улесняваха моята работа, но показваха и колко погрешна е досегашната характеристика на Ивановските стенописи, отразена повече или по-малко в трудовете на Лазарев, Грабар и редица други, предимно гръцки, сръбски и руски автори.

За работата ми по Ивановските стенописи моите снимки ми оказаха безценна помощ, защото без тях не можеха да се правят никакви сравнения с палеографията в паметниците на монументалната живопис от XIII и XIV век – колкото и малко такива чужди паметници да са публикувани до сега. Но също така някои подробности от изображенията в дарителската композиция могат да се забележат само при внимателното разглеждане на цветните и чернобелите снимки, а не и на оригинала, където те са почти незабележими за очите.

Това ме накара да изготвя достатъчно големи увеличения на изображенията от дарителската композиция – цветни и чернобели. Вече споменах за проблемите, свързани с надписа отляво на Йоан Асен. Ако за първото име и да не е ставало спор, след като всички букви са запазени изцяло или отчасти, въпросите и недоразуменията са свързани с второто име – или по-точно буквите, които различните изследователи четат по различен начин под първото име. Тези букви – или части от букви – всеки от изследователите вижда и прочита по различен начин, но също всеки от тях, с изключение на Н. Ангелов, иска да представляват части от името АЛЕКСАНДЪРЪ. А единствените запазени букви са **Х** и **А**. И тази буква дори при най-добро желание не може нито един от изследователите да свърже с това име. Василиев потвърждава наличността на буквата **Х**, но отляво на нея чете, при това като единствен от изследователите, тъй нужната им буква **ѣ** (кси), която, както е известно на всички, трябва непременно да влиза в името АЛЕКСАНДЪРЪ. За да изясни този проблем, сътрудникът на Окръжния музей в Русе Н. Ангелов отиде специално в Иваново – което пътешествие за него не беше проблем, а дори влизаше в служебните му задължения. И той, противно на Василиев и на всички останали, отхвърли възможността там да е била написана буквата **ѣ** (кси), но дори и **Х**, а прочете буквите **СА** в лигатура.

Интересното е, че никой от тези изследователи, които философстват на бюрата си за тия букви, не се замисля, дори да имаше там **ѣ** (кси), къде ще се поместят останалите букви от това дълго име? Или пък то трябва да се съкрати, както предлага една известна наша професорка? И как би изглеждало това *съкратено царско име*?

Сигурно нещо като „Алекс“? Hallo Alex! Така до неотдавна дори моят малолетен внук и едноименик на царя не позволяваше да го наричат, а какво да кажем за самия цар? Разбира се, ако се наричаше Александър.

Затова нека разгледаме внимателно фотоснимката на това, което е останало от надписа и неговите букви при заснемането му на моята снимка от 1966 година, която е поместена на съседната страница. И тогава ще видим, че от лявата страна на нимба на централната фигура под думата **ІСЯНЪ** няма и никога не може да е имало буква **ѣ** (кси), както твърди Асен Василиев и някои от авторите след него. Това също не е буквата **С** в съчетание с буквата **А** отдясно на нея и с лигатура върху тях, както твърди Н. Ангелов, а е полузаличената дясна половина на буквата **Х** от твърде често употребяваната формула **[вѣ] х̄а б̄а** (в Христа Бога) – втората част от тази формула, **б̄а**, трябва да се е намирала от дясната страна на нимба, преди надписът да бъде заличен.

На моята снимка се вижда също, че под тези букви няма и не може да е имало никакъв надпис или част от надпис, за които там липсва място. Напротив, както ще видим на следващата моя снимка, под очевидно умишлено и целенасочено изстърганото след заснемането му от Кацев име **ІСѢН[Ъ]**, отдясно на ктитора е имало достатъчно място, за да се напише пълният текст от титлата на българския цар – унищожена заедно с целия стенописен слой на това място. И там спокойно е могла да бъде сместена – но и сигурно е била изписана – цялата титла, както я намираме на много други надписи в документи, издадени от царската канцелария, а и върху колоната от „Св. 40 мъченици“. И този текст вече можем да реконструираме и допълним без никакви съкращения както следва: **ІСЯНЪ ІСѢН[Ъ] [вѣ] х̄а [б̄а] вѢРЕНЪ ЦРЬ н самодръжец всѣмъ бѣлгаромъ н грѣкомъ** – или на съвременен език: **Йоан Асен в Христа Бога цар и самодръжец на всички българи и гърци.**



Нагписът отляво на ктитора  
ΙΩΑΝΝ̄ [ΒΒ] ΧΑ  
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 година

Но следващата моя снимка – или снимки, защото за нея разполагаме и със цветно заснемане също от 1966 година – ще ни помогне да решим и проблема за останалите изображения в групата на ктитора, от неговата лява и дясна страна, гледана от нас, както и за смисъла на тази композиция. Трите изображения са фронтални и поради това не можем да тълкуваме групата като поклонение на цар Йоан Асен II пред Богородица и поднасяне на нея като дар църквата. Такъв може да бъде смисълът на композицията, само ако централната фигура беше Богородица, която тук не само че не е нейното главно изображение и идеен център, а дори нейните размери са по-малки отколкото на двете други изображения. И тя е протегнала ръката си за молитва, а не за да приеме дара на царя – който също така не го поднася на нея, както твърдят всички автори след Мийе. Тук тя е представена като негов застъпник и главен покровител – и туй нейно изображение не ни дава никакво основание да считаме, че църквата е посветена на нея. А указание за това на кого е посветена църквата ни дава вече изображението отляво на царя – гледано от нас. И че това изображение не представя жената на ктитора – който и да е той – ще ни покаже цветната снимка, колкото изображението да е унищожено и според изследователите невъзможно за идентифициране. Защото при внимателен анализ на цветната снимка ще видим, че тази фигура не само е имала черна брада, но при нея личат малки остатъци от дрехата-наметало с цвят на тъмна охра – а това е дрехата от камилска вълна, както се изобразява навсякъде в източноправославната живопис св. Иван Кръстител. А че светецът-покровител на цар Иван Асен II е бил именно той, знаем също така точно, както знаем, че покровителът на цар Иван Александър е бил св. Иван Богослов, и тъкмо този светец е представен на неговото киторско изображение в Бачковската костница, също от лявата му страна. А за покровителя на цар Иван Асен II знаем от съобщението в *CHRONICA ALBERICI MONACHI TRIUM FONTIUM*, където се казва, че цар Иван Асен II починал около деня на своя светец, т. е. летния св. Иван или Еньовден, 24 юни 1241 година: „...circa festum sancti Iohannis Alsanus rex mortuus est“. А че тази църква



Цар Иван Асен II и св. Иван Кръстител  
Детайл от ктиторската композиция  
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 година



Богородица Оранта и детайл от изображението

Кариѐ джамия (манастир Хора), външен нартекс, Гробница Е  
Гроб на Раулаина Палеологина  
(По Ундервуг)



Богородица Оранта с втората част от името на ктитора  
Детайл от дарителската композиция,

Иваново, църквата „Св. Йоан Кръстител“  
Северна стена на външния нартекс  
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

Иван Асен II е посветил на св. Иван Кръстител, показват също и двете сцени от неговото житие в притвора, за чието изписване там не може да има друго обяснение. Това се доказва и от името на селото Иваново, което очевидно също е влизало в царското дарение на манастира и от това дарение то получава и името си „Иваново“, т.е. „собственост на св. Ивановата църква“, а не за спомен от царското посещение.

Но и царското посещение и поклонение пред игумена на манастира „Св. Архангели“, за което ни съобщава житието му и което позволява на Ив. Дуйчев да идентифицира този манастир с пещерните обители по река Русенски Лом „До красномъ“, има своята история и предистория сред най-важните събития от епохата на цар Иван Асен II. То е свързано с най-важния момент от неговото управление – завоя в неговата църковна и външна политика, когато той прекъсва унията на българската църква с римокатолическата, като я връща отново в лоното на православие, непосредствено след което тя получава на църковния събор в Лампсак благословията на останалите православни йерарси и статута на независима патриаршия. И тъкмо подготовката на този завой в политиката на цар Иван Асен II обяснява неговото поклонение пред малкоизвестния дотогава в България отшелник, когото българската църква с неговата подкрепа ще избере за свой предстоятел и архиепископ.

С изясняването на проблема за дарителя и основател на „Църквата“ – която вече трябва да назоваваме с нейното име, „Св. Иван Кръстител“ – съвсем не се решават всички останали проблеми. А това са проблемите относно атрибуцията на художниците – или поне за техния произход и принадлежността им към определена художествена школа и насока. И тъкмо този проблем досега не се е помъчил да реши нито един от изследователите. Също както не се е помъчил да реши проблема с присъствието на античните фигури в сцените от празничния цикъл, паралели и образци от които не се откриха досега и при нарастналия през последните няколко десетилетия репертоар от паметници. И ако за изследователите като Мийе, Грабар и Мавродинов отговорът беше много прост, че художниците тук са копирали някакъв непознат, но непременно

византийски образец, с този отговор днес не можем вече да се задоволим. Също както не можем да се задоволим с твърдението, че българското църковно изкуство – архитектура, живопис и миниатюра – могат и трябва само да бъдат пренесени от Византия. По отношение на българската църковна архитектура аз се помъчих да покажа в своите сборници от статии, посветени на нея, че това твърдение не е вярно: на територията на Първото българско царство се разкриха през последните десетилетия останките на над 700 църкви, много от които строени още през IV век и почти всички разрушени през VI век, като на мястото на някои от тях през следващите векове се изграждат и отново разрушават нови църкви. И за строежите им не са водени строители нито от Византия, където техните архитектурни типове не се срещат, нито пък от Мала Азия – а още по-малко от Грузия и Армения, защото след въвеждането на християнството строителната традиция по нашите земи не се прекъсва. А както ще покажат откритите през втората половина на XX век художествени и архитектурни паметници, в нашите земи, въпреки всички разрушения, се запазва и доиконоборческата иконографска традиция, за която няма примери във византийското изкуство. От запазените български ръкописи – включително оригинали от X и XI век – научаваме, че и българската миниатюрна живопис има не само различно развитие от византийската, но и че в своето развитие достига до такова съвършенство, каквото срещаме на малко художествени паметници през цялото средновековие. Но, както показах в тези два сборника, спецификата на художествените паметници от средновековието в нашите земи не е случайна, а се обуславя от особености, свързани с различни форми в изповядването на християнството – форми, считани от византийската църква за еретически и неканонични.

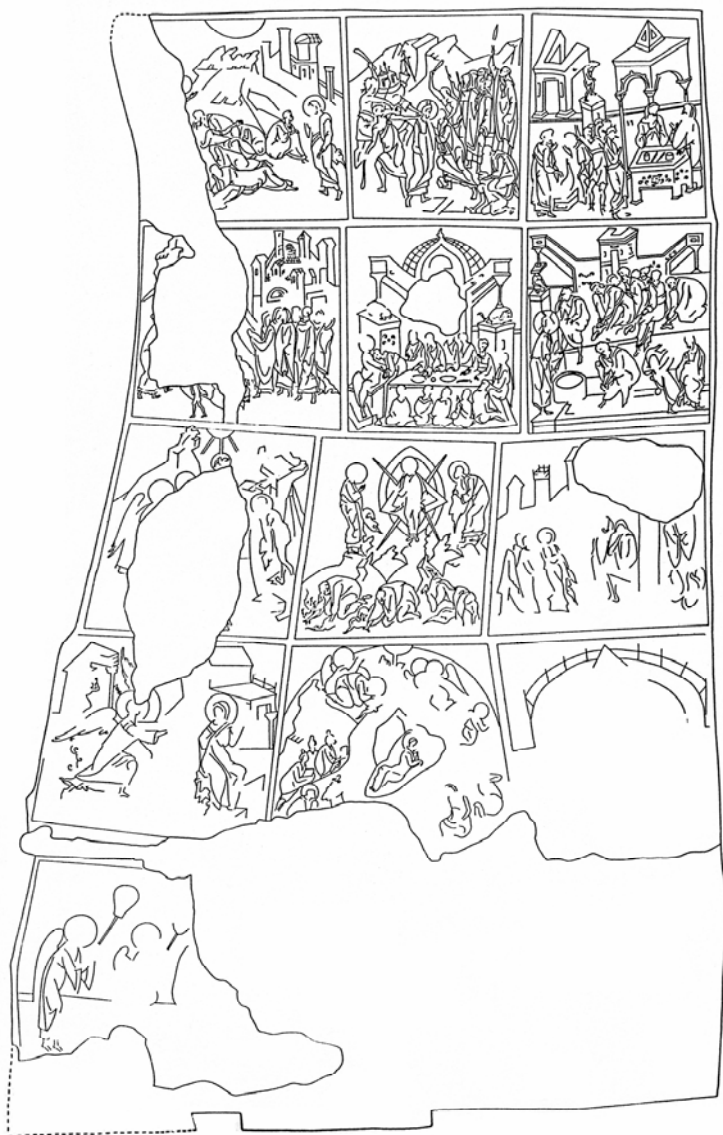
Тъй като този въпрос има връзка с Ивановските стенописи само дотолкова, че да обясни някои значителни отлики в разбиранията на българските и византийските художествени майстори, на това място няма да се спирам повече на него. И ако Боянските и Ивановските стенописи показват също значителни отлики от възприетите във Византия норми, ние не трябва да забравяме,

че българското църковно изкуство има своя история и пред-история, които съвсем не съвпадат с историята на византийското изкуство. И тъкмо малкото стигнали до нас паметници на това изкуство показват не само отликите, но и неговото високо професионално и художествено майсторство, независимо от отликите по отношение на каноничните въпроси и на възприетата от източноправославната църква иконография. Както ще видим малко по-нататък, от тези няколко запазени паметници на българското църковно изкуство в XIII век научаваме не само за утвърдени художествени и технически принципи, но и за утвърдена българска палеография на техните надписи, която от Търново се пренася в Милешево и Печ, като стигаме въз основа именно на Ивановските стенописи до невероятния за мнозина колеги извод, че авторите на първата живопис в Съборната църква в Милешево и „Св. Апостоли“ в Печ не само са имали за образец същия палеографски образец, ползван от калиграфа на стенописите в Иваново, но дори произхождат от същата художествена школа – паралелите в графиката на едва ли не всички букви не подлежат на съмнение.

В същия смисъл анализът на композициите от Празничния цикъл в Иваново ни води до заключението, че при изобразените там антични фигури съвсем не се касае за някакви заемки от тук и от там (но непременно от византийски образци!) на елементи от античния образен език в качеството на живописни аксесоари, а до дълбоко обмислена обща концепция, в която античната традиция играе главната роля.

Антикизиращите тенденции в българското изкуство на XIII век, които ние срещаме за първи път при използването на античната архитектурна форма на базиликата при църквата „Св. 40 мъченици“ в Търново и включването в нейния интериор на двете колони с паметните надписи на Омуртаг и Иван Асен II, са изразени в най-висока степен в Ивановските стенописи. Тези стенописи представляват най-светлия и най-празничния израз на идеята за античната красота не само в живописиста на Второто българско царство, но и на средновековното изкуство в цяла Югоизточна Европа.

Ние не познаваме друго произведение на монументалната живопис в източно-православното средновековно изкуство, при което да са налице тъй много връзки с античното изкуство: от изображенията на антични колони – атланти и кариатиди върху многочислените архитрави и апликации на архитектурния декор при празничните сцени, – до живите пози на действащите лица и отношенията помежду им. Тук се сблъскваме отново с античните, но съвършено нови за средновековието, закони на композицията, които вече не подчиняват отделните фигури на йерархичния принцип, а следват емпирични познания. Ако при тези стенописи все още и да не може да се отхвърли декоративно-плоскостното изображение и обратната перспектива като изразно средство, играещо важна роля в символичния език на средновековието, при тях вече се създават нови отношения между фигурите и околната среда. Отделните човешки изображения често не достигат тук дори до половината от височината на композицията, така че съотношението между тях и огромните скали или фантастичните декори изглежда почти естествено – едно обстоятелство, чието значение за бъдещото развитие на средновековната живопис едва ли би могло да бъде надценено. Архитектурните мотиви и пейзажът, също както и човешките фигури, придобиват ново значение в живописното произведение, основаващо се вече не на техните йерархични или анекдотични функции, а на експресивната им сила като експоненти на вътрешната динамика в композицията. Би било трудно да се обясни щедрото използване на архитрави, кариатиди и атланти в сценичния декор с тектонични или декоративни изисквания. Също така и значението им в строежа на композицията не е на преден план, макар че те, поставени в психологическия център на композициите, или възприемат импулсивно струящата енергия на силовите линии (Измиването на нозете, Тайната вечеря), или пък сами са източник на тази пулсираща динамика (Съдът на Ана и Каиафа). Техните функции са непосредствено свързани със съдържанието на сцените. Безжизнените статуи от живописния архитектурен декор се явяват като живи, натуралистично изобразени човешки или животински същества, преплетени в една съдбовна връзка с действието. Подобно на хор от антична



Стенописите в „Църквата“, източна половина  
Графично заснимане НИПК, 1996



Стенописите в „Църквата“, западна половина  
Графично заснимане НИПК, 1996

трагедия те стават свидетели на най-значителните събития от евангелската история и са готови всеки момент да се включат в действието. Техните изображения се предопределят от една страна и тайнствена двойственост между реалното и нереалното, нямаща равна в средновековното изкуство. Но и самите главни действащи лица застават в ново отношение помежду си. Единството на време, място и действие е нарушено. Отделните фигури не са ориентирани към един общ формален и идейно-духовен център, а образуват даже и в една и съща композиция по няколко независими една от друга групи, представляващи разделени по време и място сцени. Композицията вече не може да задържи фигурите и архитектурния декор заедно – те са устремени по всички посоки и най-вече по диагоналите на силовите линии. Като ново измерение в композицията се появява и времето, служещо на вече силно изтъкнатия наративен принцип, който в течение на XIII век ще измести постепенно мистагогичния принцип от източноправославното изобразително изкуство. А мястото на действието тук съществува и се изявява единствено чрез взаимодействието на изобразените лица и предмети. То не е част от полето на зрение, чиито размери са предопределени от трите измерения на пространствените взаимоотношения, а е център на безкрайния космос – също както изобразените сцени, представящи Въплътяването на Словото, отразяват главните етапи от човешката еволюция.

При Ивановските стенописи срещаме и цяла поредица от голи човешки фигури – нещо извънредно рядко за изобразителното изкуство на Християнския изток. Тяхното отношение към античността демонстрират на първо място явяващите се като академични студии атланти, чиито пози и жестове се предават на другите фигури. Но също тъй голи са телата и на палача, отсичащ главата на св. Йоан Кръстител, на обесения Юда и на стражара, който хваща Христос в сцената, представяща предателството на Юда. Внимателното наблюдение на тези голи фигури ще покаже, че изобразяването им е предшествано от грижливи анатомични изследвания. За пръв път в източно-европейското средновековие един художник разбира значението на античността и на натурата и достига до осъзнаване на тяхната каузална зависимост.

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

Творческата свобода на художника, и необикновено виртуозната трактовка на композициите и на фигурите, изключват всяко съмнение за оригиналността на Ивановските стенописи. Това ги отличава коренно от произведенията на византийското изкуство от IX, X и XI век, където антикизиращите тенденции най-често се проявяват, но се ограничават с копиране на антични образци, или със заемането на техните композиции. Също както в монументалното изкуство на Първата българска държава, при Ивановските стенописи усвояването на античното изкуство не се ограничава в такова външно наподобяване, а се е превърнало в тяхна специфична особеност, определена от иманентната същност на художествените творби. По такъв начин ренесансовият характер в изкуството на Второто българско царство се явява като продължение на търсенията на античния дух в изкуството на Първото българско царство, прекъснато при неговото разпадане. Същевременно българското изкуство от XIII век се ориентира към хуманистичното течение в източно-православното общество от края на XI и XII век, намерило свой израз във философското учение на изтъкнатите хуманисти Михаил Псел и Йоан Итал и след преследването му от клерикалната реакция на Византия получило изглежда временно убежище в българския царски двор.

\* \* \*

Макар и да не публикувам резултатите от своите изследвания на Ивановските стенописи в отделна статия или монография, те са отразени подробно в голям брой мои публикации в Германия, Италия и Швейцария – преди всичко в моята книга „Изкуството на Българското християнско средновековие“, издадена от две от най-видните издателства във ФРГ и ГДР и оттогава считана там за стандартен труд върху българското средновековно изкуство, както и в моята „Културна история на България“, излязла в ГДР в 2 издания с тираж 50,000. Статиите за тези стенописи съм написал както в единадесеттомната енциклопедия на средновековното изкуство, излязла в Италия, така и в седемтомния енциклопедичен речник на изкуството, излязъл в три печатни и едно електронно издание в Германия – също стандартни справочници. Тези стенописи са разгледани от мен обстойно както в една моя студия за традициите в българското средновековно изкуство, излязла в Италия, така и в докладите ми на много международни конференции и конгреси, включително на XIII Международен конгрес по класическа археология през 1988 година в Западен Берлин.

В същото време Френската изкуствоведска школа, представяна след смъртта на Андрей Грабар от неговата асистентка и наследничка на професорската катедра, българката Таня Велманс, поддържа невярната атрибуция и датировка на паметника, дадени от Мийе и Грабар. Същата позиция заема по инерция и руската изкуствоведческа школа на Лазарев, без нито един от нейните представители да е имал и най-бегли лични впечатления от стенописите. Нещо повече, именно съветските „специалисти“, с подкрепата на българските им ученици и колеги, ще развият тезата за връзката на Ивановските стенописи с учението на исихастите. И тази мнима връзка се доказва не от характера на живописата, а от елементарно-простото уравнение: „около средата на XIV век, при царуването на Иван Александър, в България и по-специално в манастирите около Търново и пещерните църкви при Иваново се разпространява учението на исихастите; в една от църквите на тези пещерни манастири има стенописи – следователно тези стенописи са исихастки“. Как изглеждат тези стенописи и какво изразяват те, не интересува никого. Щом като монасите там

през XIV век са исихасти – тези стенописи също са исихастки и трябва да са създадени в XIV век от исихасти. Всяко друго твърдение ще противоречи на „научния марксизъм“ и за него няма място в социалистическата ленинска „наука“.

И тъкмо българските изкуствоведи ще се проявят като главни и най-последователни застъпници и проводници на тези идеи. От българските „учени“ излизат и най-абсурдните твърдения по този въпрос, от които се вижда, че тези мними учени нямат и най-елементарни представи, както за исихазма, така и за античното и средновековното изкуство. От многобройните публикации на тази тема в България, изпълнили много десетки страници в нашата „научна“ и популярна литература, ще дам тук само кратък цитат, характерен и за останалите свободни съчинения:

„Комплексът 'Църквата', намиращ се в непристъпните, мрачни скали [?!] по левия бряг на реката е исихастски. За това говори и тематическият състав на стенописите в църквата, късната им датировка и Богородичният патронаж. За последното съдим по иконографията на ктиторския портрет, където Иван Александър поднася модела на скалната църква на Богородица. За тематичния състав на стенописите показателни са не само сцените от отшелническият живот на Св. Герасим и Св. Атанасий в параклиса, изключителното присъствие на монаси и отшелници в долния регистър на притвора на църквата, но и централното място, определено за сцената 'Преображение' върху плафона на наоса. Мястото на сцената, както и особеностите на иконографията ѝ, говорят за онова голямо значение, което се е придавало в учението на исихастите на темата Преображение, респективно на въпроса за природата на Таворската светлина“.

Ще се въздържа от всякакъв коментар на този цитат, като остава на внимателния читател, проследил до тук моя текст, сам да съди за него. Ще добавя само, че „мрачните скали“ се огряват от слънцето от неговия изгрев чак до залеза му, а са тъй непристъпни, че арх. Панайотова ги е „изкатерила“ с обувки с високи токове и като доказателство за своя „алпинистки“ подвиг дава на втората страница на обложката към книгата си своя цветна снимка, направена над тези скали. А „специфичната“ за този типичен „исихастки“ паметник сцена „Преображение“ в него е дадена като част от Празничния цикъл, както при стенописите на всички източно-православни църкви, в които навсякъде срещаме и задължителните изображения на монаси и отшелници.

Както вече отбелязах, резултатите от моите изследвания на Ивановските стенописи, заедно с новата им характеристика, ги причисляват към най-забележителните произведения на световното изкуство и връщат датировката им с над 140 години назад. Тези мои изводи аз подкрепям с доказателства от писмените извори и със стиловия анализ на стенописите, както и със сравнението им с останалите художествени паметници от XIII и XIV век. Тъй като манипулациите с името на ктитора нямат място в един обобщаващ труд върху цялото българско средновековно изкуство, аз оставих моите бележки по тях за отделна публикация, която в своя първи текстов вариант беше готова няколко години по-късно, но отпечатването ѝ се забави с близо 30 години, макар – или понеже? – нейното съдържание да познаваха най-важните и решаващи фактори в българската историография, включително акад. Васил Гюзелев и проф. Светлина Николова.

Излизането на моята голяма книга, „Изкуството на Българското християнско средновековие“ изостри отношенията ми с останалите наши историци и изкуствоведи. Макар и у нас официално тя да беше счестена за изключителен принос за българската култура и ѝ беше присъдена първа награда за най-добре издадена книга в чужбина, посветена на България – заедно със съчиненията на Тодор Живков! – в нашата страна излязоха само две кратки, но все пак положителни рецензии, първата от директора на Българския археологически институт, а втората във в. „Антени“, орган на МВР. В същото време в чужбина излязоха 23 рецензии от най-авторитетните издания, от които само една беше отрицателна – от проф. Клаус Весел, който по поръчка на своите сръбски работодатели ме обвини във великобългарски шовинизъм заради моите бележки относно Охридската „Света София“. Малко след това българските служби по „сигурността“ и по въпросите на БПЦ съвместно извършиха грабежа на заснети от мен в Атон 2300 чернобели и 500 цветни диапозитиви 6x6 см. Със застъпничеството на други клонове от политико-административната система в България – в конкретния случай Външния отдел при ЦК на БКП – чернобелите негативи ми бяха върнати, но не и цветните диапозитиви, които през следващите две десетилетия бяха многократно

публикувани, а хонорарите за тях получаваха главните участници в експроприацията, зам. началникът на Отдела по въпросите на БПЦ, ген. Христо Маринчев и фотографът Михаил Енев, който с моите снимки се хабилитира за професор в Художествената академия – а от всички цветни снимки, които той представя за свои, аз притежавам чернобели негативи, заснети по същото време и от същото място. Молбата, която в 1984 година отправих за застъпничество към главните фактори в българската административна и партийно-политическа система, включително до I секретар на ЦК на БКП, министъра на Външните работи и председателя на Комитета за култура и изкуство, връчени от мене лично в техните секретариати, останаха без отговор. В същото време службата по сигурността, за да докаже „патриотизма“ на замесените в кражбата на моите снимки негови служители инсценира „спасяването“ на Паисиевата история от Зографския манастир – след изнесените от мене пред пресата подробности по това „спасяване“, бившият началник на тази служба бе принуден да признае пред БТ участието на неговите подчинени в този позорен инцидент.

Всичко това много затрудни работата ми в България. През 1982 година заснех в манастира Велика Лавра на Св. Атанасий в Атон всички стенописи на Захари Зограф – старейшините на манастира, които ми разрешиха да заснема и издам стенописите, ми позволиха да направя издирвания в архива на манастира, където намерих един от най-важните документи за българската възрожденска живопис, писмото на брата на Захари, Димитър Зограф, писано в отговор на поканата за изписване на стенописите, с което той поради заетост отхвърля поканата, но съобщава, че брат му, Захари ще посети сам манастира и старейшините могат на него да възложат тази работа. В следващите две години монографията ми за тези стенописи беше готова за печат, сключих договор с издателство „Български художник“ и през 1984 година представих готовия материал. Снимките бяха приети от комисията на издателството и обявени за най-добрите, правени дотогава на стенописи, а директорът на издателството Чуховски смяташе, че книгата ще бъде най-представителното издание на издателството за 1980-те години, както за 1960-те беше книгата „Икони на Балканите“ и в 1970-те – книгата „Тракийското

изкуство“. Но... В 1982 година сътрудниците на Института за изобразително изкуство при БАН взимат решение, в България да не се публикуват мои статии и книги, а името ми да не се споменава в научната литература – и това решение продължава още да бъде в сила, като през изтеклите десетилетия само една моя статия бе публикувана в издания на БАН. Монографията ми за стенописите на Захари Зограф се даде за рецензия само на един рецензент, проф. Вера Динова-Русева. Като условие за положителна рецензия тя поиска от мене да съкратя в книгата си повече от една трета от текста, понеже смятала да пише книга на тази тема. Аз отказах да се съобразя с това изискване, като изложих в подробно писмо, че по този начин от книгата ще бъдат махнати най-важните ѝ части с информации, с които разполагам само аз, включително документите, свързани с изписването на стенописите. Издателството не отговори на моето писмо, а ми съобщи, че поради несъобразяването ми с изискванията на рецензента, то анулира договора за издаването на книгата. Малко по-късно видях в списание „Изкуство“ статия на рецензентката, в която тя публикуваше „за първи път“ текста на откритото от мене в архива на манастира писмо, с невярното съобщение, че открила оригинала му в в Софийската Народна библиотека.

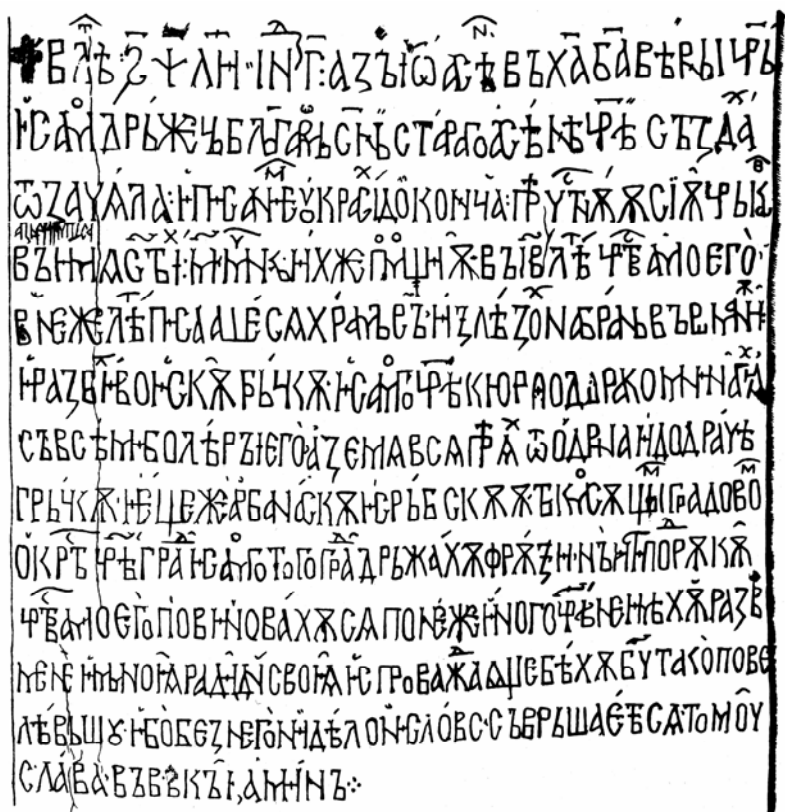
Като не знаех за наложената възбрана върху моите публикации, направих заявка пред издателство „Септември“ за монография върху българските средновековни стенописи, която подготвих заедно с отделна монография и върху българската средновековна архитектура. С тази цел предприех отново много пътувания по цяла България. Случая използвах и за повторно заснемане на Ивановските стенописи, този път обаче с най-съвършената съвременна фототехника – два апарата Асахи Пентакс 6x7 с пълен набор обективи – както и с най-добрите цветни фотоматериали, Агфа и Фуджи. Заснемането, при което отново сних цветно и чернобяло всички стенописи с надписите към тях, мина безпроблемно. Този път само за 4-5 часа успях да свърша, и то на по-високо техническо ниво, работата, за която преди 20 години ми бе нужна цяла седмица – и вече без генератор, а със собствената си електронна осветителна уредба, с която две години преди това заснех стенописите на Захари Зограф и стенописите в много други църкви в различни страни.

В 1987 година текстът и илюстрациите за книгата ми за българската монументална живопис бяха готови за печат, но издателство „Септември“ отхвърли предложението ми за нейното издаване и възложи на художник-реставраторката Лозинка Койнова да напише книга под същото заглавие – а тя нито написа книгата, нито беше в състояние да я напише. Това ме принуди да се откажа и от намерението си да издам моите изследвания върху българската средновековна архитектура. Както вече отбелязах по-горе, книгата излезе под името на Бербенлиев и моето фигурираше там само като на автор на снимките, макар и по-голямата част от текста да беше моя, без увода и вложените в него политически тенденции, с които не бях съгласен. Четвърт век по-късно част и от тези мои изследвания беше публикувана от мене в Берлин в два големи сборника, където се излагат основните ми възгледи и по тази темя.

Изследванията ми върху палеографията на надписите върху Ивановските стенописи, които направих през последните десетилетия заедно с проучването на живописиста, ме накараха – макар и да не съм специалист в тази област – да изнася доклад за тях на една международна конференция в Източен Берлин, организирана през януари 1989 от Комисията по византология при Академията на науките на ГДР на тема „Значението на палеографията, кодикологията и науката за първопечатните издания за византоложките изследвания“. Този доклад предизвика продължителна дискусия, но не беше публикуван поради последвалото след изнасянето му разпадане на Академията на науките на ГДР. Основната мисъл на моя доклад, който и до сега, 20 години след изнасянето му, не е изгубил своята актуалност, е подценяването на значението на палеографските изследвания при паметниците на монументалната живопис за нейното датироване и атрибуция. В доклада си обръщам внимание на изследванията на бележития руски учен Фьодор Успенски, който в една своя публикация от 1901 година установява, че още през първите десетилетия на XIII век в Търново е имало един вид стандартен модел за графиката на кирилските надписи, който – независимо от развитието на тази графика през следващите две столетия – съставя нейните основи. И именно измененията в пропорциите и формите

на буквите, произлезли в тези две столетия, ни позволяват със значителна точност да определим времето на възникване на някои надписи, чиято датировка не ни е известна. Приложен на паметници на монументалната живопис като Земенската и Ивановската църква, но и на църквата в Беренде, този метод може да ни окаже много голяма помощ.

Тъкмо публикуваните през следващото десетилетие палеографски изследвания у нас показват не само грешките, които се получават при неспазването на този метод, но и колко далече е изостанала българската наука в тази област. И потвърждават критическите бележки в моя доклад на конференцията в Берлин, защото и студията, посветена на надписите върху Земенските стенописи, и студията за Ивановските стенописни надписи от същия автор в сътрудничество с една „всепризната експертка“ по българското изкуство от XIV век, не удовлетворяват и минималните изисквания, каквито се поставят пред такива изследвания, защото нито в едното, нито в другото изследване се поставя изобщо въпросът за графиката на буквите – тяхната форма, големина и пропорции. И тъкмо този въпрос е от най-важно и съществено значение за определяне на основните характеристики на надписите, позволяващи както тяхната датировка, така и тяхната атрибуция. А не литературното изследване върху съдържанието на тези надписи и сравнението им с текстовете в ръкописите на евангелския текст от XIV век, на чиято ортография там също не се обръща никакво внимание, макар че тези текстове, възникнали предимно след правописната реформа на патриарх Евтимий, показват и най-съществената им разлика по отношение на Ивановските написи, защото в тях няма да срещнем нито един белег от тази реформа, след която в българските текстове се поставят ударения едва ли не върху всяка буква – каквито ударения не намираме в Иваново. И за какво са ни тогава тези сравнения, при които авторите искат да демонстрират своята начетеност и познанията си по ръкописите на евангелските текстове, които при това са от съвсем различни епохи и произхождат от друга среда? Смятам за излишно тук да посоча всички грешки, допуснати от авторите на туй изследване, така



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

нагодено, че да отговаря на тяхната установена в българската наука атрибуция и датировка. А това означава, че всички данни в тези надписи, които не са в съгласие с тях, или се премълчават, или пък се фалшифицират. Не се посочват повече или по-малко близките с тях паралели, а за надписи, с които тези стенописи нямат нищо общо, се твърди, че са от същата епоха.

Отново се споменава мистичното „кси“ от ктиторското изображение и дори се прави възстановка на целия надпис около него („[але]ѣ[ндръ]“!), без да се отбележи, че за „възстановените“ букви от двете му страни липсва място и без да се покаже на фотоснимка нито тази буква, нито къде биха могли да се напишат останалите букви от името. И отново трябва да се постави въпросът, доколко текстовият анализ при палеографското изследване може да замени изследването на графиката на буквите и сравнението им с други паметници – каквито също като правило не се публикуват.

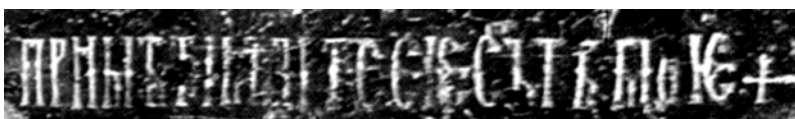
Най-характерни в този смисъл са надписите от сръбските църкви в Милешево и в Печката Патриаршия (първо изписване на църквата „Св. Апостоли“). Но както за надписите на нашите стенописи, така и за сръбските, липсват изследвания на палеографията, а има само изследвания на текста, като те досега не са и публикувани с отделни снимки, а само отчасти, заедно с изображенията, което извънредно затруднява работата с тях. Или пък липсата на такива публикации не е случайна, защото тя би довела до неудобни и нежелани за сръбските изследователи изводи? Защо изследванията ще сринат утвърдената теория за гръцкия произход на цялата група стенописи в Рашка, като покажат, че тези надписи са дело на същото ателие, от което излизат калиграфът и художниците на Ивановските стенописи и ще спомогнат за уточняване датировката на стенописите, възникнали явно непосредствено след посещението на сръбския крал Стефан Владислав при неговия тъст Иван Асен II в 1237 година.

Сърбия по това време е в български протекторат и отношенията между нея и България са най-добрите в цялата ни многовековна история. В началото на 1236 година пристига в Търново на посещение първият сръбски архиепископ, св. Сава, където се разболява, умира на 14 януари същата година и бива погребан в българската столица с най-големи почести като светец. На следващата година идва в Търново неговият син, сръбският крал Стефан Владислав, за да измоли от тъста си мощите на своя баща и след като молбата му е удовлетворена, връща се с големи подаръци в Сърбия. Това съвпада с украсата на съборната



Иваново, църква „Св. Иван Кръстител“  
Детайли от стенописните надписи  
Фотоснимки Асен Чилинџиров, 1966 година

църква в Милешево и изграждането на църквата „Св. Апостоли“ в Печката Патриаршия, която ще стане през следващите десетилетия седалище на архиепископа и средище на сръбския духовен живот. Тъй като за украсата на църквата в Милешево, както и за изграждането на църквата „Св. Апостоли“ след 1232 година не става спор, оспорва се само времето на изписването на последната, извършено на части и продължило много десетилетия. И тук никой сръбски историк не задава въпроса, дали е било възможно да се чака половин век за изписване светилището на църквата – което и съставя нейния най-важен дял и без което е невъзможно да се извършва богослужението. А този спор решават тъкмо надписите на стенописите, чиито автори, както и калиграфите, изпълнили надписите в Милешево и в светилището на „Свети Апостоли“, очевидно са от същото ателие, изпълнило живописата в Иваново – и тъкмо тези стенописи, както и Ивановските, представляват най-доброто потвърждение за твърдението на Фьодор Успенски за общия палеографски модел от Търново. Защото е твърде невероятно всеки от художниците, които изписват всички тези стенописи, включително търновските, поотделно да стигне до едно и също решение при графиката на буквите и техните лигатури, което може да забележи всеки при сравнението на приложените тук репродукции от надписите. И най-близки с Ивановските и Търновските са надписите именно от Милешево и „Св. Апостоли“ в Печ. Успенски не е познавал тези стенописи, но в тях ние откриваме всички, характерни за Търновския палеографски модел особености, които той показва в надписите от стенописите и колоната в „Св. 40 мъченици“. И това са, както формата на липсващите в гръцката азбука славянски букви Ж, Ш, Ц, Ч, Ъ, Ь, Ю, Я, Љ, Ћ, Ќ и Ђ, така и формата на употребяваните в гръцката азбука букви като А, В, З, К, Л, М, П, Н, Н, Д, Х и Р. А преди всичко лигатурите на буквите А, Р, С и Ѓ със съседните букви. Че това са специфични белези на Търновския модел, Успенски знаел много добре от над 30-годишната си практика с паметниците на византийската палеография, които по това време той познава по-добре и от Мийе.



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

Така тук ние отново се докосваме до един неудобен въпрос, защото досега никой не е могъл или не е желал да покаже откъде са дошли строителите на сръбските църкви, изградени през втората трета на XIII век, както и художниците, автори на тяхната стенописна украса. И да посочи не само откъде те са дошли, но и какво са правили преди това и в промеждутъците между изписването на сръбските църкви. Общите и с нищо недоказани твърдения на Джурич, че били дошли от Константинопол, Никея и Солун, се опровергават от надписите на техните стенописи. Славянската им ортография явно не е създадена във Византия, от 1204 година под латинска власт и в тежка икономическа криза, при която никой не мисли за строеж и украса на църкви. А в същото време Калоян и Иван Асен II издигат българската държава до върха на нейния политически и икономически разцвет, който обхваща също културата и изкуството и се увенчава с провъзгласяването на Българската патриаршия. По такъв начин, с уточняването на датировката на Ивановските стенописи, се налага ново преосмисляне на сложните връзки и взаимозависимости на цялото изобразително изкуство в Югоизточна Европа от XIII и XIV век. А това се отнася и до църковната архитектура, чиито строителни традиции ни отвеждат към първите християнски векове по цялата територия на Югоизточна Европа.



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



Иваново  
„Съгът на Анна и Каиафа“, детайл



Иваново  
„Измиването на краката“, детайл  
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 година

Но много близък е и живописният стил, художественият маниер при изписването на Ивановските стенописи и стенописите в Милешево и „Св. Апостоли“ в Печката патриаршия. И ако за нас днес е твърде трудно въз основа на 3-4 малко по-запазени изображения на лица сред стотиците, съхранени само в техните контури, да добием представа за този художествен маниер, тяхното сравнение с изображения на лица от Милешево и Печ ще ни покаже колко общи черти имат. Още по-добре това се вижда при диплите на дрехите и аксесоарите, където не можем да не забележим, че художниците в Иваново са още по-обиграни от художниците в Печ и особено в Милешево – макар и главното им качество да е изграждането на композициите, подобно на което няма да срещнем в никой от стигналите до нас стенописни паметници. А това ги доближава до композициите на големите мозаични цикли в Сицилия, от които днес съдим за унищожените паметници на византийската столична живопис от XII век.



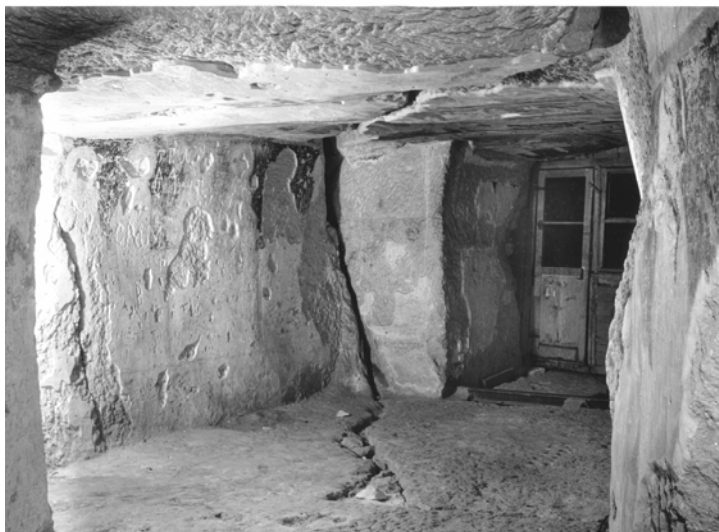
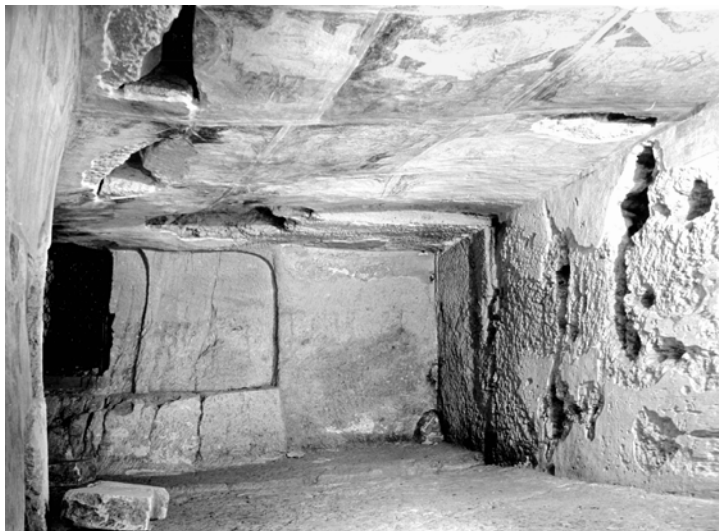
Милешево, Глава на апостол

Милешево, Св. Симеон

Фотоснимки Д. Тасич и Д. Кажич



Св. Сава и св. Кирил, стенописи от светилището на „Св.Апостоли“, Печ  
Фотоснимки Бранко Стругар



Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“, интериор

Горе – поглед към югоизток

Долу – поглед към югозапад

Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.

\* \* \*

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

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

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

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

Въпреки растера при репродукцията на първата снимка, няма как да не ни направят впечатление две неща. Първо, че в 1935 година и двете имена на царя са се виждали съвсем ясно – и отляво, и отдясно на нимба. И второ, че те са се намидали на помалко от 20 см разстояние едно от друго. Следователно, както сега ги виждаме ясно на снимката, така ясно те са се виждали и в 1935 година и да се види лявото, без да се забележи дясното, е недопустимо.

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

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

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



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

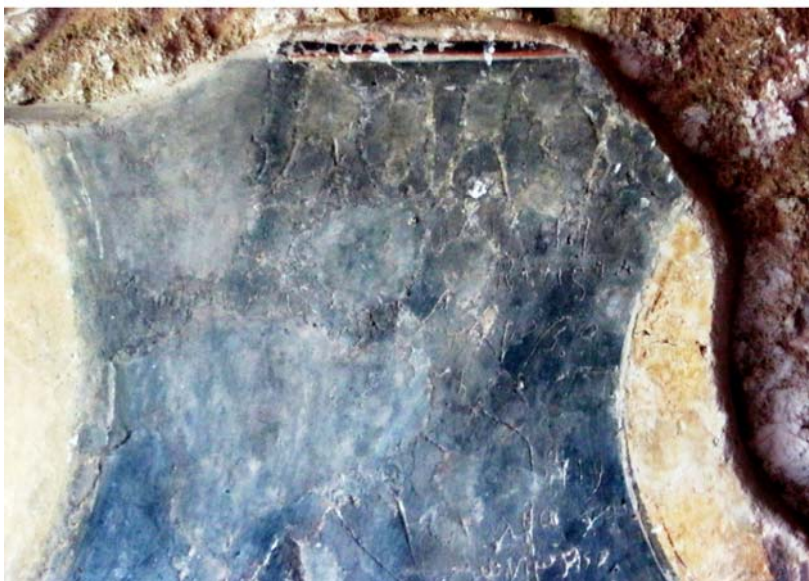


Нагписът с името на ктитора  
Фотоснимка А. Чилинџиров, 1966 година

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

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

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



„Рестаурираният“ надпис с името на ктитора, детайли  
Фотоснимки Любомир Цонев, 2015 година

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

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

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

не в местната строителна традиция където тези форми са многократно представени.

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

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

За тези стенописи Мийе не пише нито една дума до края на живота си, но краткото му изказване в интервюто замества много десетки страници, писани след него от Грабар, Велманс и Лазарев, както и от българските им епигони. В интервюто си той посочва цяла поредица от детайли, каквито не познава при нито един ви-

зантийски стенопис – включително връзката с античното изкуство. Той обаче там не казва, че и установените схеми за всички сцени от Празничния цикъл се явяват в Иваново в твърде видоизменена форма, т.е. тези схеми са претърпели известно развитие, свързано с повече свобода в изображенията – в какво се състои и как се изявява това развитие, беше посочено по-горе в текста.

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

Ако Мийе беше публикувал снимките от Ивановските стенописи, той би трябвало да обясни наличието на тези особености. Посочването на някакъв неизвестен, но непременно византийски първообраз щеше да изисква обяснение откъде те се явяват у него. Накратко, такъв първообраз дори само за някои отделни елементи в тези стенописи, а не като комплекс в който те се изявяват заедно както в Иваново, не е бил известен на Мийе преди 80 години. Не е известен и днес, въпреки че през тези 80 години има много новооткрити паметници.

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

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

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

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

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

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

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

Това е всичко, което знаем с положителност.

Дали Кацев е направил и детайлна снимка на ктитора, също не е известно – макар че, както отбелязах, да се направи такъв важен пропуск при заснемането на стенописите считам за съвършено невероятно, ако Мийе действително е бил заинтересуван да съобщи истината за стенописите, техния дарител и времето на

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

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

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

това място се вижда, че тези букви в действителност са части от придружаващата царското име формула, гласяща въ  $\overline{\text{ХА}} \overline{\text{БА}}$ . А както в снимката на Кацев, така и в моята, отдясно на ктиторското изображение се вижда и след заличаването на името голяма част от буквите АСЪ и следи от буквите НЪ. Те показват ясно кой е бил ктиторът на църквата и кога са създадени стенописите.

Един въпрос във връзка с изследванията на Ивановските стенописи и техните изследователи остава обаче все още открит. Андре Грабар пише в своята статия *Les Fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues* (Byzantion XXV-XXVII/1955-57, Bruxelles 1957, 581-590), че бил посетил и изследвал на място стенописите в два скални параклиса в района на Лом, Северозападна България („... de deux chapelles rupestres de la région de Lom, ou Nord-Ouest de la Bulgarie“). От архивите на Българския археологически институт, а и от последвалите публикации на Грабар в Известията на Института е известно, че през 1920-1921 г. Грабар е командирован многократно за пътувания, свързани с изследвания на българските средновековни паметници в Северозападна България и Бачковския манастир. За някои от тези свои пътувания Грабар пише и в спомените си. Но до Източна България и по-специално до Русе, респ. Иваново, той не е пътувал. Наистина, пътувал е във Видин, но по това време не е било тъй лесно да се пътува от Видин за Русе – много по-лесно е било да се отиде във Виена! А в Русе и в Иваново е бил командирован чешкият учен Карел Шкорпил, който е оставил многобройни и изчерпателни публикации за резултатите от пътуванията си – някои от неговите изследвания на архитектурните паметници от Плиска-Преслав и Варненско са между най-ценните в нашата историография. Но докато за тези паметници Шкорпил оставя обширни описания, придружени с многобройни чертежи и фотоснимки, за Ивановските стенописи са публикувани само чертежи – макар и също така подробни и точни както при останалите му публикации. Но без изчерпателно описание на стенописите, каквото не е запазено и в архивите на Института. В своята книга за българска-

та средновековна църковна живопис, защитена като докторска дисертация (*Peinture religieuse en Bulgarie au Moyen Âge*, Paris 1928, 229-246) Грабар дава на 17 страници обширно описание на стенописите, заедно със сравненията им с техни иконографски паралели, но без фотографски снимки и чертежи. А тези описания могат да бъдат направени само от очевидец. В статията си от 1957 г. Грабар вече ползва както снимките на Кацев, така и книгата на Асен Василиев – но преди това той очевидно не е посещавал тези места, а до 1957 г. не е и знаел, че Иваново е до **река Русенски Лом** в Източна България, а не до **град Лом в Северо-западна България!** При заминаването си за Париж той получава от своите български колеги много материали за по-нататъшната си работа върху българските художествени и архитектурни паметници. Дали между тези материали е имало и подробни бележки от пътуването на Шкорпил, може да се правят само предположения...

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

жат в съзнанието ни с нещо забележително и единствено по рода си. А също така *знаем*, че те са разрушени от инородните завоеватели, поробили нашия народ и целящи с унищожаването на културните ни паметници да ни подчинят и духовно.

При църквата „Св. Иван Кръстител“ положението е по-друго. Нейната мазилка с безценните стенописи е изкъртена не от инородни завоеватели, каквито никога не са идвали в нея. А и безбройните драсканици на местата, където тази мазилка не е съвсем изкъртена, свидетелстват, че рушителите и драскачите не са били чужденци – противно на неоснователното твърдение на Мавродинов, че повредите на стенописите при името на царя били нанесени «от злодейска ръка на инородник, който е оставил и погнуса си». Всеки престъпник оставя по някоя следа. А какви по-ясни следи от българските подписи на драскачите и от кирките на иманярите?! Но и от възгласа: «дръжте крадеца!»

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

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

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

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

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



## DIE FRESKEN VON IVANOVO UND IHRE FORSCHER ZUSAMMENFASSUNG

1935 besuchte der französische Byzantinist Gabriel Millet (1867-1953) die Höhlenkirchen nahe Ivanovo. Er war begleitet vom damaligen Mitarbeiter des Nationalen archäologischen Museums in Sofia Nikola Mavrodinov (1904-1958) und dem Fotografen Dimitar Katsev. Zu dieser Zeit galt Gabriel Millet weltweit als der bedeutendste Kenner der byzantinischen Kunst und hatte einen Lehrstuhl inne an der Pariser Sorbone. Dort leitete er das auch von ihm begründete Dokumentationszentrum für byzantinische Kunst (La Collection Chrétienne et Byzantine des Hautes Études). Mavrodinov war seinerseits einer der wichtigsten Forscher der alten bulgarischen Kunst. Er schrieb in den folgenden Jahrzehnten zahlreiche Studien und Bücher, die als maßgebend für die weitere Forschung wurden. Vor dem Besuch beider Wissenschaftler war über die Fresken der Höhlenkirche bei Ivanovo sehr wenig bekannt – es gab lediglich eine kurze Beschreibung der Kirche vom tschechischen Archäologen Karel Škorpil mit kurzen Bemerkungen über die Sujets der Wandbilder. Die Beschreibung der Wandbilder wurde unter Einbeziehung ihrer ikonographischen Parallelen von André Grabar ergänzt und erschien in dessen Sammelwerk über die bulgarische mittelalterliche Malerei (Peinture religieuse en Bulgarie au Moyen Âge, Paris 1928), allerdings ohne Abbildungen.

Während der Reise Millets und Mavrodinovs fertigte der Fotograf eine Serie großformatiger Fotoaufnahmen der wichtigsten Szenen mit einigen Details an. Die Negative brachte Millet mit nach Paris, erwähnte jedoch in seinen nachfolgenden Publikationen weder die Fresken von Ivanovo, noch seinen Besuch in Bulgarien. Zuvor erschien aber in dem Sofioter Wochenblatt „Literaturen Glas“ (Литературен глас) vom 6. Januar 1935 ein Interview des Wissenschaftlers mit einem Redakteur, das sich hauptsächlich auf seine Eindrücke von den Wandmalereien in Bojana und Ivanovo bezieht. Millet erzählte, er habe zusammen mit Mavrodinov das Bild des Stifters der Höhlenkirche in Ivanovo mit einem Teil seines Namens, **ИВАНЪ** (Ioann) und die Buchstaben **χα** sowie den Zarenregalien

entdeckt. Der zweite Name sei zersört – kommentiert wird aber nicht welche Beziehung die Buchstaben **χα** zum Namen des Herrschers haben. Die Frage des Journalisten, welcher bulgarischer Herrscher dieser Stifter sein solle, Iohann Asen (ΙΩΑΝΝΣ ΑΣΕΝΗΣ, 1218-1243) oder Iohann Alexander (ΙΩΑΝΝΣ ΑΛΕΞΑΝΔΕΡΗΣ, 1330-1370), beantwortete Millet mit der Mutmaßung, dass die Freiheit der Darstellungen eher der späteren Datierung entspreche. Bemerkenswert sind aber auch die weiteren Äußerungen Millets über die Fresken der Höhlenkirche, zu deren Ikonographie, Stil, und künstlerische Qualität ihm nichts Vergleichbares in der byzantinischen Kunst bekannt sei. Sie wirken viel lebendiger und fortgeschrittener, als die ihm bekannte Kunstwerke. In keine byzantinische Kirche sind derartige menschliche nackte Körper und Figuren antiker Plastiken zu sehen, die für eine so enge Beziehung mit der antiken Kunst (wörtlich: „Gefühl für die Antike“) sprechen. In seinen Äußerungen zu den Wandmalereien von Bojana und Nerezi bezog sich Millet ebenfalls auf wesentliche Eigenarten in Stil und Ausdruck der Darstellungen, die sie sehr von der byzantinischen Kunst unterscheiden.

In seinem 1946 erschienenen Buch „Старобългарската живопис“ (Die altbulgarische Malerei) hat Mavrodinov ebenfalls einige Einzelheiten über seinen Besuch mit Millet in Ivanovo mitgeteilt. Dazu gehören auch vier Reproduktionen der Fotos von Katsev sowie Bemerkungen über die Fresken und ihre Sujets. Er berichtet, dass er gemeinsam mit Gabriel Millet unter den Fresken der Höhlenkirche das Stifterbild des bulgarischen Zaren Ivan Alexander entdeckt habe. Allerdings sei nach seinen Worten von der Beischrift nur der erste Name vollständig erhalten gewesen: IOAN, während der zweite Name, ALEXANDER „von der boshaften Hand eines Ausländers zerstört wurde, der auch seine Unterschrift da hinterlassen hat“. Weiter schreibt Mavrodinov, daß trotz Zerstörung, der Name durch einige erhaltenen Buchstaben vollständig rekonstruiert werden konnte – welche Buchstaben erhalten waren, schreibt Mavrodinov nicht und fügt keine Zeichnung oder Fotoaufnahme hinzu.

Nach dieser Publikation Mavrodinovs blieb in der Kunstforschung für die Fresken von Ivanovo seine Datierung, die er in das späte 14. Jahrhundert setzte. Bekräftigt wurde sie mit einem Artikel André Grabars

von 1957. Grabar veröffentlichte dort zum erstenmal die im Nachlas von Millet erhaltenen Fotos Katsevs. Er gab an, die Höhlenkirche selbst zuvor besucht zu haben, ohne das Stifterbild zu bemerken. Dazu gab er eine falsche Lokalisierung der Höhlenkirche „nahe der Stadt Lom in Nordwestbulgarien“ an, die sich mehr als 200 km westlich von Ivanovo befindet. Nach seiner Meinung standen die Fresken unter dem Einfluß der Wandbilder in Kahriye Cami (Kloster Chora) in Istanbul aus dem frühen 14. Jahrhundert, obwohl ikonographische Ähnlichkeiten nur im Architekturdekor feststellbar sind. Dieses Dekor ist aber für die Kirchenmalerei des gesamten Balkan und des östlichen Mittelmeerraums bis Sizilien vor und nach dem Bilderstreit im 5. bis 7. Jahrhundert charakteristisch.

Das Interview Millets läßt viele Fragen offen. Zum Beispiel: warum er die Fresken von Ivanovo in seinen Publikationen nicht erwähnt – wenn sie nach seinen Worten ein so bedeutendes Kunstwerk sind? Wenn Stifterbild mit Inschrift für die Datierung und Zuschreibung maßgeblich sind, weshalb ließ Millet beides nicht fotografieren – was für derartige Entdeckungen durchaus üblich ist?

Eine Fotografie dieses Stifterbildes, von Katsev offensichtlich zu Beginn der Fotoserie aufgenommen, zeigt aber deutlich, daß zur Zeit des Besuchs Millets und Mavrodinovs auch der zweite Name des Zaren erhalten und gut lesbar war. Diese Fotografie wurde in das Buch Bičevs aus dem Jahr 1966 reproduziert. Das Negativ war zusammen mit den anderen Duplikaten der Fotoplatten Katsevs vom Institut für Kunstgeschichte in Sofia gekauft, verschwand aber danach spurlos. An Aufnahmen aus den Jahren 1966 und 1985 sind jedoch ebenfalls Spuren aller Buchstaben des Namens gut erkennbar, obwohl sie zweifellos bewusst ausgekratzt wurden. Durch sie läßt sich der ganze Name und der Titel des bulgarischen Herrschers vervollständigen: **ІWANЪ АСѢНЪ [Ъ] ХЪ (ХРИСТА) – IOAN ASEN IN CHRISTU.**

Daß er, Zar Iohann Asen II., der Stifter der Kirche war, beweisen auch weitere Quellenberichte, darunter die Vita des bulgarischen Patriarchen Ioachim I. aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in dem der Pilgerbesuch des bulgarischen Zaren Iohann Asen, die Stiftung der Höhlenkirche sowie „*deren Errichtung und Ausmalung mit viel Geld durch bedeutende Künstler*“ ausführlich beschrieben sind. Sie stehen im Zusammen-

hang mit der Wende seiner Kirchenpolitik, dem Bruch mit Rom, der Rückkehr zur Orthodoxie und mit der Wiederherstellung des bulgarischen autonomen Patriarchats im Jahr 1235. Um dieses Jahr dürfte die Gründung und Ausmalung der Höhlenkirche liegen. Die von dem bulgarischen Zaren Iohann (Ivan) Asen gegründete Kirche war nicht der Gottesmutter geweiht, wie in der Kunstforschung heißt, sondern seinem Schutzheiligen, Johannes dem Täufer, dessen Bild links von dem Stifterbild dargestellt ist, wie auch zwei Szenen aus seiner Vita im Nartex der Kirche, unmittelbar neben der Stifterkomposition. In den türkischen Registern aus dem Jahr 1430 wird das naheliegende Dorf, das jetzige Ivanovo, als „Sveti Jowan“ (Ivan), eine Länderei der Kirche, genannt und der Name „Ivanovo“ heißt „Eigentum des Ivan bzw. des hl. Ivan“, wie die Kirche in der Mundart von der Bevölkerung benannt sein mußte.

Entgegen der weitverbreiteten Forschungsmeinung zeigen die Fresken von Ivanovo nicht die Merkmale der paläologischen Kunst, sondern der vorikonoklastischen bulgarischen Kunsttradition an und stehen in engem Zusammenhang nicht nur mit den anderen Werken bulgarischer Kunst des 13. Jahrhunderts, sondern auch mit der serbischen Kunst aus den 30er bis 50er Jahren desselben Jahrhunderts. Sie zeigen mehrere stilistische Ähnlichkeiten mit der Maletci der serbischen Kirchen aus den nachfolgenden Jahrzehnten. Darüber hinaus müßten die Inschriften zu den Fresken im Chor der Erzengelkirche von Peć (1233-1250) sowie in den Klosterkirchen von Mileševa (nach 1234) und Morača (um 1252) derselben Werkstatt und z.T. auch demselben Kaligraphen zugeschrieben werden, die wenige Jahre zuvor die Fresken in Ivanovo schuf.

Man kann nur mutmaßen, wer die Stifterinschrift in der Höhlenkirche von Ivanovo zerstört hat und über die Gründe zu dieser Zerstörung sowie zur Beseitigung eines so bedeutenden Kunstwerks aus der Kunstgeschichte, das dennoch 1979 in die Liste des Weltkulturerbes von UNESCO aufgenommen wurde – allerdings, wie die Fresken von Bojana, als einen Abklatsch der byzantinischen Kunst.

Beim Fünften Internationalen Byzantinisten-Kongreß in Rom 1936, ein Jahr nach seinem Besuch in Ivanovo, hielt Millets das Hauptreferat über die Kunst des Balkans und Italiens im 13. Jahrhundert. Nach seiner

---

These sollte die Kunst des italienischen Trecento aus den Vorbildern der griechischen Künstlern des 13. Jh. entsprungen sein. Als Nachweis zeigte er lediglich zahlreiche griechische süßliche Madonnenbilder, die im 13. Jahrhundert Italien überflutet haben und keinerlei Beziehungen zu dem Werk der großen italienischen Meister des Trecento aufweisen. Diese These wurde in den Diskussionen auf dem Kongreß einstimmig widerlegt und restlos zerschlagen – wie ebenfalls seine Theorien über die Kunstentwicklung in Südosteuropa, wotüber bis heute widersprüchliche Meinungen existieren.

