

А. Чилингиров

#### КОЙ Е КТИТОРЪТ НА ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ?

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

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

«Ние заедно с г. Н. Мавродиновъ, проучихме иконитъ въ пещерата по бръга на рѣката Ломъ, близо до селото Иваново-Русенско. Иконитъ представляватъ история от евангелието, но художникитъ, които сж третирали тоя набоженъ сюжетъ, сж били овладяни от чувството на античното изкуство. Аз не познавамъ нито една черква отъ византийски стилъ, кждето това чувство да е изразено с такава голѣма свобода. Тукъ се виждатъ погпорни статуи, голи или полуголи фигури, които сж твърде елегантни и твърде огушевени. Тия художници по нѣкога сж извънредно смѣли. Въ сцената, кждето Исусъ е коронясанъ съ тръненъ вѣнецъ, се вижда единъ голъ акробатъ, който се изправя върху дветъ си рѣце и съ крака въ въздуха. На тия живописни работи датата е неизвестна, но ние с г. Н. Мавродиновъ имахме щастието да проучимъ портрета на основателя. Този портретъ се намира върху една стена, кждето живописъта е изличена. Нашето внимание бѣ привлѣчено от една малка скала, пробита с две отверстия и това е картината на тѣзи грамадни скали, които доминиратъ рѣката съ единъ доста мекъ варовитъ камѣкъ, въ който е издълбана черквата. Тая скала е между рѣцетъ на основателя, който я предлага на Св. Богородица. Като се вгледахме добре въ заличената фигура, ние познахме императорскиятъ костюмъ и намѣрихме въ страни отъ нимбата, надписътъ Иоанъ, а отъ долу ХА. Така ние познахме известнитъ знаци на българскиятъ суверенъ.

– *Бъше ли това Иванъ Асенъ или Иванъ Александъръ?*

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

За това пътуване по-късно споменава и Н. Мавродинов в книгата си за старата българска живопис, като прилага четири фоторепродукции от стенописите и допълва бележките на Мийе за ктитора и за стенописите със свои наблюдения.<sup>6</sup> Мавродинов пише в тези свои бележки:

«Тая пещерна църква [...] е била църква на един пещерен манастир разположен много високо в скалите на един нос, край който реката прави силен завой. Ние виждаме тоя манастир изобразен в рѣцете на цар Иван Александра в източната част на църквата. Царят държи в ръка скалата, от двете страни на която са изобразени две дървени постройки. Неговият образ, който ние открихме в 1936 година заедно с Габриел Мийе, когато проучвахме църквата, е извънредно много повреден от злодейска ръка на инородник, който е оставил и погписа си. Виждат се ясно двата върха на типичната двойна бяла брада на царя, бяла защото той е бил вече старец, когато е дал парите за изписването на църквата, а може би и за постройката на манастира. Вижда се и короната му, царските му грехи също така личат. От надписа са запазени няколко от буквите на името и титлата му, по които със сигурност може да се реставрира цялото име. Ние имаме няколко портрета на тоя 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 царичата, в дясно има остатъци от голям образ на сегнала Богородица, която подава ръка към него, за да приеме неговия дар»<sup>7</sup>.

По поръчка на Окръжния музей в Русе и с негови средства през 1951-1952 година започва реставрацията и почистване на стенописите, извършено от сътрудничката при Народния музей в София, художничката Вера Недкова, а в околността на пещерата се провеждат строителни и укрепителни работи, при които за дотогава трудно достъпната църква се отваря и нов вход от към платото над скалите. Същевременно от русенския музей се

възлага на Асен Василиев да направи фотозаснимане и проучване на стенописите, което една година по-късно е отпечатано като отделна книга<sup>8</sup>. Заедно с обстойно описание на стенописите, към които се прилагат фотоснимки, чертежи и рисунки, в изследването си Василиев прави преглед на излязлата дотогава литература по въпросите, свързани с художествения паметник и средата, в която той възниква, като се придържа към неговата характеристика, дадена от Грабар и Мавродинов.

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



Иваново, „Църквата“  
Ктиторски портрет  
Чертеж А. Василиев

му сред останалите познати съвременни на него художествени паметници в цяла Югоизточна Европа. Особено внимание той отдава на въпроса за идентифицирането на дарителя, при което 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. 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 ѡλнь (буквите λ и н са в лигатура), под тях буквите Ɑ и X, 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. Наголу личат остатъци от облеклото му, в светли тонове, с нагръдник, следи от червено обагрени ръкави, в дясната ръка той гържи 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 изгълбаните 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 грехата, 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 «...»

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

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

«Следите от портрета на българския цар Иван Александър (1331-1371), който не идентифицирах в 1928 година, но който е описан и заснет от А. Василиев, отнасят творбата към средата на XIV век. Най-малко тридесетина години отделят фигурите от тези в Карийе джамия и това е значителен факт, защото показва, че чертите на ранното изкуство на Палеолозите са се запазили в отделни случаи до средата на XIV век. Би могло да се помисли, че това заключение се дължи на местоположението на стенописите в Иваново, тъй като до скалните параклиси при Лом [sic!] по начало стигали само заключения или

местни отражения на самобитните произведения на византийската столица. Чудното съвършенство на стенописите обаче, високото майсторство на художника и свежестта на творбата му се противопоставят на това предварително съставено мнение и обратното: обяснението на качествата на фреските е улеснено от присъствието на изображението на царя и на неговите атрибути. Иван Александър гържи „модела“ на една скала, върху която се вижда контурът на черква. Това означава, че царят е представен като основател на тази скална църква и в този смисъл художествените качества на творбата и даже нейните връзки с паметниците на цариградската школа са обясними. Иван Александър, който – и това се знае – е покровителствувал основаването на много манастири, разполагал с достатъчно средства, за да изпрати в Иваново първокласен живописец. От друга страна, не е безизвестно, че неговите живописци следват цариградски образци. Това се отнася за двата съхранени се ръкописа, илюстрирани специално за него: едно четвороевангелие в Британския музей и Хрониката на Константин Манасий във Ватикана. Като оставим гобавките настрана, тези миниатюри са копия на цариградски творби.»<sup>12</sup>

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

«Тъъ прѣповѣнъ ѿць ншъ нѣакумъ въ родомъ възгарнѣ ѿ блговѣрнѣмъ родителю рожъ се · [...] н дошъ до дочнава · [...] н оцсекъ пещерѣмъ надъ красномъ · [...] н съсъкъ црквицѣмъ малѣмъ стго прѣвѣраженна · н въ томъ мѣкъ многынъ троудѣ показъ волшнхъ прѣвнн. [...] Слышавже хлюбнн асанъ цръ · въ начеть цртва него · снъ стараго асана цра н ѿ добродѣтелн него · н ѿ троудѣ него · шъ къ немѣмъ давъ немѣмъ много златъ. [...] Старѣ же наемъ наемннкѣ на злато · н съсъкъ пещерѣмъ н сътвори велнкъ монастѣръ въ нме велнкаго архнстратнга мыханла · нже ꙗ н до днѣшнего днѣ.»<sup>14</sup>

Тази публикация дава възможност на Иван Дуйчев да идентифицира в една своя статия споменатия там манастир „Свети Архангел Михаил“ «надъ красномъ» с пещерния манастирски комплекс в долината на река Русенски Лом при Иваново.<sup>15</sup> За самото село Иваново Дуйчев твърди в своето изследване, че е

ново, «Иванов чифлик», като отбелязва, че името Красен се е запазило и досега за селото на левия бряг на реката в началото на комплекса, завършващ близо до днешното село Иваново. За този манастирски комплекс Дуйчев пише малко по-рано друга статия<sup>16</sup>, повод за която му дават книгата на Василиев и публикуваните там надписи<sup>17</sup>. За ктиторските изображения Дуйчев споменава в тази си статия само, че са «за съжаление твърде жестоко повредени» и че «представят образа на цар Иван Александър и на неговата жена Теодора».

В 1962 година сътрудникът на Окръжния музей в Русе Никола Ангелов<sup>18</sup> 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 црства него . За посещението на царя при игумена на манастира „Свети Архангел Михаил“ предполага, че е станало известно време преди оттеглянето на архиепископ Василий от поста му в 1232 година. Ангелов също пръв обръща внимание на историческото значение на посещението на Иван Асен II и на възможността именно той да е дарителят на стенописите в църквата и неговото изображение да е представено там, като обръща внимание на някои грешки и несъобразности при разчитането на надписа от А. Василиев, отхвърляйки възможността там да е била написана буквата X, а прочита буквите SA в лигатура. За изображението отляво на Иван Асен (гледано от нас) той допуска също, че това е жената на ктитора, а за другото изображение, че е Богородица Оранта. Въз основа на личните си наблюдения на място той решително отхвърля твърдението на Мавродинов, че брадата на ктитора била раздвоена, чаталеста, а я определя като лопатеста. Ангелов също пръв обръща внимание на старинното име на село Иваново, отбелязано в турски документи още през 1430 година като Свети Йован. Въз основа на всички тези белези, независимо от някои неясноти в надписа към ктиторското изображение, той счита за наложително проучването на историческите извори за датирването

на стенописите, от които именно житието на патриарх Йоаким е от решаващо значение за приписването на ктиторското 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.

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

През юни 1965 година комисия при Комитета за култура под председателството на проф. арх. Милко Бичев посещава комплекса от скални църкви между Иваново и Червен във връзка с обявяването му за национален резерват, непосредствено след което излиза монографията на Бичев, посветена на стенописите в тези скални параклиси и църкви<sup>24</sup> – част от текста излиза една година по-рано в негова статия,<sup>25</sup> а по-късно и в съответния раздел от първия том на издадената от БАН История на Българското изобразително изкуство<sup>26</sup>. Всички тези публикации

следват характеристиката на стенописите и тяхната датировка, дадени от Грабар. Освен репродукции, представящи съвременното състояние на стенописите, междувременно чувствително засегнати от неумелата им консервация, извършена в началото на 1950-те години от реставраторката при Народния археологически музей в София Вера Недкова, в монографията на Бичев са приложени и няколко от снимките на Кацев от 1935 година, чиито негативи се намират по това време в Института за изобразително изкуство при БАН. Между тези снимки е и една дотогава непубликувана снимка от групата с дарителя на църквата, представяща състоянието на живописата от 1935 година, т. е. преди значителна част от нея да бъде унищожена при „консервацията“ на стенописа.

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

\* \* \*

През 1965 година ми беше възложено от Националния институт за паметниците на културата в София изготвянето на научна документация за стенописите от целия комплекс пещерни църкви и параклиси при с. Иваново. Тази документация трябваше да бъде част от един амбициозен проект, замислен от малко преди това встъпилите в длъжност директор и главен реставратор на института с моето участие и имащ за цел поставяне реставрирането и консервирането на най-забележителните български художест-

вени паметници на нови начала, съобразно с изискванията на съвременната техника. Конкретно за този комплекс научната документация трябваше да включва и пълно чернобяло фотозаснемане на всички стенописи и стенописни фрагменти, независимо от тяхното състояние, но също така и изкуствоведческото им проучване. Предвид съществуващата по това време вече нова литература за тях, тежестта не падаше върху тази страна на документацията и изследването трябваше да има само обобщаващ характер, за да послужи заедно с фотодокументацията за графичното заснемане на целия обект, възложено на една група художници-реставратори под ръководството на Александър Израйлов, която щеше след това да извърши и консервацията на стенописите.

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

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

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

и Грабар, без нито един от авторите им да провери доколко основателно е идентифицирането на ктитора с българския цар Иван Александър. А именно това идентифициране се предава от Мийе и Мавродинов по различен начин, без да бъде подкрепено нито с фотографска снимка, нито дори със скица или чертеж, както е прието при научните изследвания. Както може да се види от цитираните по-горе съобщения на двамата учени, те се отличават твърде съществено помежду си. Мийе казва, че заедно с Мавродинов открили портрета на основателя сред стенописите «върху една стена, където живописът е изличена. [...] Като се вгледахме добре въ залчената фигура, ние познахме императорския костюмъ и намърихме въ страни отъ нимбата, нагписътъ Иоанъ, а отъ долу ХА. Така ние познахме известнитѣ знаци на българскиятъ суверенъ». А на уместния въпрос на журналиста дали този български суверен е Йоан Асен или Йоан Александър, Мийе отговаря уклончиво с предположение: «Иванъ Асенъ е по-раншенъ от фрескитѣ въ Бояна. И така иконитѣ отъ Иваново на Ломъ сж много по-свободни и принадлежатъ на една по-напредничава епоха. Затова ние трѣбва да ги припишемъ на Иванъ Александъръ». Тук няма да се занимаваме с проблема доколко свободата в изображенията е функция на времето, т.е. дали по-голямата свобода в изображенията характеризира по-късната епоха. Мийе, като един от главните изследователи и на поствизантийското изкуство, е знаел по-добре от всички негови съвременници, че това не е вярно, защото прогресивни, напредничави течения в църковната живопис е имало през всички епохи, също както и консервативни, които обаче винаги надделяват – и това е най-характерно за късната, поствизантийската епоха. Още по-малко основания има да се твърди, че именно епохата на цар Иван Александър е могла да създаде предпоставки за такава свобода – при това в идейния център на исихастите, където са били изписани Ивановските стенописи. Същевременно в своето интервю Мийе отбелязва някои от най-характерните стилови особености при тях, каквито той не познава при «нито една черква отъ византийски стилъ». А по това време, преди 75 години, не е имало нито една черква във «византийски стилъ», която той да не е проучил и познавал до най-големите подробности – но и в следващите 75 години не е открита такава

черква, макар и в това време да са разкрити и разчистени много стенописни ансамбли не само в художествените центрове на византийското изкуство, но и по периферията на византийския художествен кръг.

Ако съпоставим думите на Мийе с твърдението на Мавродинов за идентифицирания от двамата ктитор, не може да не забележим, че Мийе подкрепя своето предположение за личността на ктитора само с мнението си за художествения маниер, като посочва буквите: «написътъ Иоанъ, а отъ голу ХА». За тези две букви той не дава никакво обяснение, нито пък твърди, че са част от името Александър, което се пише с буквата  $\text{Ξ}$  (кси) в средата, отляво на която трябва да има още три, а отдясно пет други букви – но нито една от липсващите букви не е буквата  $\chi$ , за която явно няма място в това име. За остатъци от други букви Мийе не казва нищо. За разлика от това точно определение и посочване на разчетените, макар и необяснени букви, Мавродинов ни дава своето категорично твърдение, че името е Йоан Александър и неопределеното твърдение, че «от написа му са запазени няколко от буквите на името и титлата ... по които със сигурност може да се реставрира цялото име». Не пише нито каква титла е прочел при името, нито кои букви са запазени на написа «повреден от злодейска ръка на инородник, който е оставил и пописа си». Също както не пише кои букви и къде е добавил, «по които със сигурност може да се реставрира цялото име». Освен това, Мавродинов съобщава, че посещението му заедно с Мийе в Иваново е станало през 1936 година, което не отговаря на истината, понеже интервюто на Мийе се е състояло през 1935 година и не е възможно то да бъде отпечатано една година преди посещението на двамата изследователи в Иваново. Дали погрешната дата се дължи на печатна грешка в книгата на Мавродинов, или тази погрешна година е предадена съзнателно, или пък той не може да си спомни девет години по-късно кога е бил в Иваново? Този въпрос, както и още много други, свързани с Ивановските стенописи, ще остане без отговор, защото и Мавродинов, както Мийе, в останалите си книги и статии до края на своя живот не споменава повече нищо за това свое пътуване и за срещата си с бележития френски учен.

Но пътуването на двамата учени до Иваново, както и техните различаващи се по между си сведения за това пътуване, поставят цяла поредица от въпроси, на някои от които днес може да се даде определен отговор, макар и едва след сложни и трудоемки изследвания и с привличането на свидетелства и материали с документална стойност, които биха могли да ни помогнат да се ориентираме сред противоречията, възникнали с тези въпроси.

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

Дали Мийе е замислял и включването на българските средновековни паметници в подготвената и реализирана отчасти след смъртта му поредица, обхващаща средновековните художествени паметници в Сърбия, Черна гора и Македония, не е известно. В сборката на негативи при Центъра за документация в Париж по това време се намират направените още за монографията на Грабар от 1924 година<sup>35</sup> снимки на Боянските стенописи, а освен стенописите в Земен, Беренде и „Св. 40 мъченици“ в Търново, у нас тогава има твърде малко други паметници, включително и Ивановските стенописи, които биха могли да се представят в тази поредица. Снимките от Иваново обаче не са предадени в Парижкия документален център, не се споменават в последното издание на неговия каталог от 1955 година<sup>36</sup> и до края на живота на Мийе остават в личния му архив, за да бъдат публикувани от Грабар едва през 1957 година.

Ако и въпросът за целта на посещението на Мийе в Иваново да остава все още открит, той е свързан с два други въпроса, на които също е трудно да се даде отговор. Мийе предприема едно пътуване, за чиято трудност той не може да не е бил наясно, а по това време той вече е и на възраст, при която много от неговите колеги се оттеглят от служебните задължения. Въпреки това, той успява да се добере до паметника – за разлика от болшинството негови колеги, които никога в живота си не са посетили Иваново, без това да им пречи да пишат за този паметник и дори да изкажат всевъзможни мнения за него. Мийе има дори на разположение добър професионален фотограф, който е в състояние да направи – и прави – цяла поредица от снимки на стенописите, чието качество с нищо не е по-ниско от възприетите по това време норми. Ако и да не е в състояние да заснеме всички стенописи за краткото време на посещението, този фотограф успява да заснеме и двете най-важни поради своите особености композиции от Празничния цикъл, както и голям брой детайли от тях – също отличаващи се по своя сюжет и по своето особено художествено изпълнение. И тези снимки илюстрират много ясно и точно главните споменати от Мийе в неговото интервю особености на стенописите, отличаващи ги от всички познати на него

стенописи в църквите «във византийски стил». Той признава тази тяхна специфика, която прави за него невъзможна както тяхната датировка, така и тяхната атрибуция. Тогава обаче открива с Мавродинов изображението на дарителя и част от надписа с неговото име, което смята, че може да идентифицира с името на българския цар Иван Александър. Независимо от това дали неговото предположение е вярно или не, тук всеки специалист и неспециалист ще си зададе въпроса: с какво могат да докажат Мийе и Мавродинов, че са открили такъв надпис при изображението на дарителя? Фотографът е заснел две цели композиции от стенописите и детайли от тях, което тогава е било свързано с още повече затруднения отколкото сега. А не е заснел изображението на дарителя с надписа до него, чието заснемане не представлява никаква трудност, понеже се намира почти на височината на очите и при слънчева светлина е могло да се фотографира без помощта на изкуствено осветление, респективно на запален магнезиев прах, който се е използвал тогава при слабо осветление.

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

Но наистина ли липсва такава снимка?

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

### Този български цар е Йоан Асен II.

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

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



Иваново, „Църквата“

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



Част от ктиторския надпис с името АСЪН  
Фотоснимка Д. Кацев, 1935 година  
По репродукция на снимката в книгата на М. Бичев



Част от ктиторския надпис с името АСЪН[Ъ]  
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 година



Част от ктиторското изображение  
Отгясно на нимба се вижда заличеният надпис с името АСЪН[Ъ]  
Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 година

втората част от тази формула,  $\bar{\text{бл}}$ , трябва да се е намирала от дясната страна на нимба, преди надписът да бъде заличен. Както се вижда на моята снимка, под името АСЪН[Ъ] е имало преди да бъде изкъртена мазилката достатъчно място, за да бъде изписана цялата титла на царя така, както я срещаме на документи от царската канцелария, а и на колоната от църквата „Св. 40 мъченици“ в Търново<sup>39</sup>:  $\text{ЮАНЪ АСЪН[Ъ] [Ъ] ХЪ [БЪ] ВЪРЕНЪ ЦРЪ Н САМОДРЪЖЕЦЪ ВСЪМЪ БЪЛГАРОМЪ Н ГРЪКОМЪ}$  – или на съвременен език: **Йоан Асен в Христа Бога цар и самодържец на всички българи и гърци.**

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

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

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



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

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

историята на изкуството. Така всеки непредубеден зрител, без да притежава някаква специална подготовка, още при пръв поглед на групата от трите изображения върху североизточната стена на бившия екзонартекс на църквата, в миналото разделен посредством дървена преграда от езонартекса (литията), ще забележи, че и трите изображения са строго фронтални и че не може да става дори и дума за „предлагане модела на църквата на св. Богородица“, както твърди Мийе, а след него Мавродинов и всички останали. Само това негово съвсем неоснователно твърдение беше достатъчно на Л. Мавродинова да обяви Богородица за патрон на църквата<sup>42</sup>, водещо пък от своя страна до редица по-нататъшни недоразумения. Несъобразността в определението на Мийе ще ни стане още по-ясна, ако вземем за сравнение която и да е дарителска композиция от византийското изкуство или от възникналото под негово влияние изкуство през цялото средновековие. Защото при всички тези дарителски (ктиторски) композиции Богородица неотменно е тяхен формален и психологически център, като доминира над останалите фигури по своето положение, а често и по своите значително по-големи размери, или пък е поставена по-високо от тях – един от най-характерните и най-известните примери за такава композиция ни дава мозайката от южната галерия на цариградската „Света София“, където Богородица с Детето-Исус е в средата на композицията, заобиколена от двете си страни от дарителите Йоан II Комнин и Ирина. Независимо, че тук също и трите изображения са фронтални, жестовете на дарителите са определено насочени към Богородица, която е застанала малко по, високо от тях<sup>43</sup>. Съвсем различно от това е положението на средната фигура и фигурата отдясно на нея при Ивановските стенописи. Дясната фигура е чувствително по-малка от фигурата на дарителя – не само, че нейният нимб е значително по-малък от нимба на другите две фигури, но тя е и поставена по-ниско от средната фигура, сбутана в самия ъгъл на малкия екзонартекс до преградата, разделяща в миналото двете помещения. Че тук имаме изображение на Богородица Никопей, макар и при него да липсват задължителните монограми, показ-

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

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

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

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

извор бива обаче игнорирано от всички изследователи на стенописите<sup>52</sup>, макар и в него да се казва дословно че Йоаким наел работници, които да изсекат в скалите църквата<sup>53</sup>.

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

Що се отнася до времето на това посещение, за него житието на светеца може да ни даде твърде малко надеждни указания. Наистина там е написано изрично, че туй посещение станало още в началото на царуването на Иван Асен: «Слышавже хълюбивнъ асанъ цръ · въ начеть црства него · снъ старого асана цра нъ ѿ довродѣтелнъ него · нъ ѿ троудѣтнъ него · шъ къ немочъ давь немочъ много златъ.» Това указание може да заблуди обаче само малко опитния в ползването на агиографска литература автор, който веднага ще

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

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

Въпреки значителния брой изследвания върху църковната политика на Иван Асен II, в резултат на която се стига до провъзгласяване самостоятелността на българската патриаршия<sup>57</sup>, някои нейни аспекти остават неизяснени и недооценени от изследователите. Така болшинството от тях съвсем не взимат предвид сложната обстановка, създадена от преминаването на България през 1204 година на страната на Рим и унията на бъл-

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

При всички тези важни политически действия на цар Иван Асен II, неговото посещение в манастира „Свети Архангел Михаил“ и поклонението му пред игумена на манастира играе ключова роля. Както освещаването на тъй значителната за раз-

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

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

По-горе беше вече отбелязано колко важни са изявенията на Мийе за Ивановските стенописи в неговото интервю – и те са тъй важни не само заради думите му, че е открил с Мавродинов *само първото име на ктитора*, Йоан, а второто име, Александър, двамата реконструират по *предположение*, а не по някои букви, „запазени въпреки заличаването им от инородник“, както твърди Мавродинов. Че със запазените букви се реконструира името *Асѣнь*, видяхме на снимките от 1935 и 1966/1985 година. Също както видяхме, че тези букви и дори цялото второ име на ктитора са се виждали съвсем ясно при посещението на двамата учени. За това име не е било нужно да се гадае и да се изказват предположения – и то предположения не въз основа на „незаличените остатъци“ от името, а въз основа на стиловите особености на стенописите, за чиято доказателна стойност винаги е имало, а ще има и занапред основателни съмнения. Не по-малко важна е и цялата първа част от интервюто на Мийе – в характеристиката си за стенописите и техните творци той само в пет изречения казва повече, отколкото неговите епигони ще кажат през следващите десетилетия на десетки страници. Нека резюмираме тази характеристика за стенописите и техните автори. На първо място Мийе подчертава, че независимо от евангелските сюжети, които художниците представят в стенописите, те са овладени от духа на античността – той нарича това «чувството на античното изкуство», което, изразено с такава свобода, не познава от нито един византийски художествен паметник. А вече отбелязахме по-горе, че през първата половина на XX век не е имало нито един паметник от византийския художествен кръг, който Мийе да не е познавал. Но и през следващите десетилетия след неговата смърт няма да бъде открит такъв паметник.

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

за някакви заемки от тук и от там на елементи от античния образен език в качеството на живописни аксесоари, а до дълбоко обмислена обща концепция, в която античната традиция играе главната роля. Би било трудно да се обясни шедрот 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 (Тайната вечеря, Измиването на нозете), или сами са източник на тази пулсираща динамика (Съдът на Ана и Каиафа). Техните функции са непосредствено свързани със съдържанието на сцените. Безжизнените статуи от живописния архитектурен декор се явяват като живи, натуралистично изобразени човешки или животински същества, преплетени в една съдбовна връзка с действието. Подобно на хор от антична трагедия те стават свидетели на най-значителните събития от евангелската история и са готови всеки момент да се включат в действието. Техните изображения се предопределят от една странна и тайнствена 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 простран-

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

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

За нито една от тези характерни за Ивановските стенописи особености не са известни образци от византийското изкуство. При него античните влияния са само външни и се изявяват в копиране или пренасяне на отделни елементи от античното изкуство, което ще срещнем предимно при книжната илюстрация и при миниатюрната пластика от X и XI век. За разлика от тях, тази специфична особеност в Ивановските стенописи се определя от иманентната същност на художествените творби, като по 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<sup>59</sup>.

Новаторството на художниците в Иваново се изразява особено силно и при скъсването им с установените от близо едно хилядолетие иконографски схеми за всяка от композициите на празничните сцени. Без в тези композиции да липсва нито един елемент от установените и задължителни за предаването на разказа от евангелската история, тези елементи са разположени по съвсем различен начин – особено забележимо при Тайната вечеря, Измиването на нозете, Молитвата в Гетсиманската градина, Предателството на Юда и Христос на съд пред Ана и Каиафа, докато по-рядко изобразяваните сцени, като Юда връща 30-те сребърника, Обесването на Юда, Съдът на Ирод и Обезглавява-

нето на Иван Кръстител, представляват самостоятелни решения на художниците, за които липсват образци както във византийската монументална живопис, така и в книжната миниатюра.

В своето интервю Мийе отбелязва тези нововъведения в композицията на празничните сцени с най-общи думи, макар и за него тъкмо този въпрос е от съществено значение, защото това, което той вижда в Иваново, не се съгласува с неговите представи за развитието на иконографията в монументалната живопис от византийския художествен кръг. Или казано с други думи, Ивановските стенописи излизат вън от схемата, която той след повече от 40 години изследвания в тази област смята, че е установил – а както вече на няколко пъти беше подчертано, за него главният и едва ли не единствен показател за развитието (или стагнирането) на изкуството, но също и за художествените достойнства на произведенията на изкуството, е предаването на съдържанието, на фабулата, със средствата на съответното изкуство. И именно тук него не го интересува образният език на художниците нито емоционалното въздействие на художественото произведение. Той е изненадан, като открива само няколко години преди да види Ивановските стенописи такава дотогава неизвестна за византийския художествен кръг емоционалност в израза при изображенията в Нерези – но и в по-нататъшното развитие на византийското изкуство той не може да отриче тази емоционалност, а я открива в италианското изкуство, и то от края на XIII век нататък, без да може да установи кога и по какъв начин тя преминава в Италия. За запълване на тези празнини той измисля съществуването на две в действителност никога не съществували „школи“ – „Италокритска“ и „Македонска“ – чиято едновременна дейност противопоставя помежду им въз основа на един надпис от Атон с погрешно разчетена година. Че тази негова класификация е в основите си невярна, става ясно едва през 1920-те години, когато датировките на Мийе се коригират с близо две столетия. И тогава „носителката на новаторството“ в изкуството на Югоизточна Европа, така наречената „Италокритска школа“, се оказва просто фикция. А се оказва също и че нейният предполагаем основател Теофан „Критски“ е роден цели две столетия по-късно, отколкото Мийе е считал и дейността

му не протича в Крит и Кипър, а в Атонските и Метеорските манастири, като нито той, нито останалите художници от неговия кръг имат нещо общо с италианското изкуство от дученто и триченто.

Сблъскването на Мийе с „проблема Иваново“ е от изключително значение за неговата научна дейност. Само една година след посещението му в Иваново трябва да се състои в Рим поредният Пети международен византоложки конгрес, на който той трябва да изнесе (и изнася!) основния доклад за влиянията на византийското изкуство върху изкуството на италианското дученто, а от там и върху проторенесанса<sup>60</sup>. За този доклад той се подготвя едно и половина десетилетия, през което време вижда, че не е съществувала никаква „Италокритска школа“, а „Македонската школа“ няма за седалище Солун, чието изкуство през целия следиконоборски период е в пълна зависимост от Константинопол, докато по цялата територия на Западния Балкански полуостров продължава да живее до късното средновековие, в така наречената поствизантийска епоха, старата предиконоборска художествена традиция. И сред паметниците на тази традиция на първо място са стенописите от Нерези, Бояна и от сръбските манастири в Рашка, а живописата на последните и техните надписи ще се окажат най-тясно свързани с Търново, но не и с Константинопол, Солун или Никея<sup>61</sup>.

Докладът на Мийе в Рим ще бъде силно разкритикуван от изследователите на византийското и италианското изкуство, а неговата теза – изцяло отхвърлена<sup>62</sup>. По такъв начин премълчаването на Ивановските стенописи няма с нищо да му помогне, а в историята на изкуството ще останат само събраните от него материали в парижкия документален център и издадени в цяла поредица албуми с фотоснимки на паметниците. Нито едно от изследванията му върху тези паметници няма да го надживее – независимо от това дали тези изследвания са в областта на архитектурата или на живописата в Югоизточна Европа през средновековието.

## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup> Описъ на старинитъ по течението на р. Русенски Ломъ, София 1914 (=Материали за археологическата карта на България I), с. 140-144.

<sup>2</sup> André Grabar, PEINTURE RELIGIEUSE EN BULGARIE AU MOYEN ÂGE, Paris 1928, с.229-246

<sup>3</sup> Същото описание, допълнено с бележките на А. Грабар използва и Богдан Филов в своя обобщаващ труд върху старото българско изкуство: В. Filow, GESCHICHTE DER ALTBULGARISCHEN KUNST BIS ZUR EROBERUNG DES BULGARISCHEN REICHES DURCH DIE TÜRKEN, Berlin/Leipzig 1932, с. 75-76.

<sup>4</sup> LES FRESQUES D'IVANOVO ET L'ART DES PALEOLOGUES (BYZANTION XXV-XXVII/1955-57, Bruxelles 1957, с. 581-590; български превод в: А. Грабар, ИЗБРАНИ СЪЧИНЕНИЯ, 2, София 1983, с. 235-241. Българският превод на първото изречение от статията на Грабар не е верен. Във френския оригинал се казва „... de deux chapelles rupestres de la région de Lom, ou Nord-Ouest de la Bulgarie“ [два скални параклиса в района на Лом, Северозападна България, курсив мой, А. Ч.].

<sup>5</sup> Коста Георгиевъ, Един часъ при [ГАБРИЕЛЪ МИЙЕ] (ЛИТЕРАТУРЕНЪ ГЛАСЪ VII/1935, бр. 257, с. 3-4).

<sup>6</sup> Н. Мавродинов, СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС, София 1944, 1946, с. 156-164.

<sup>7</sup> Пак там, с. 156-157.

<sup>8</sup> А. Василиев, ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ, София 1953.

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

<sup>10</sup> Пак там, с. 26.

<sup>11</sup> Виж бел. 4.

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

<sup>13</sup> Иван Снегаров, НЕИЗДАДЕНИ СТАРОБЪЛГАРСКИ ЖИТИЯ (Годишник на Духовната академия „Св. Климент Охридски“, София, III/1953-1954, с. 162-175. Същият текст е публикуван по-късно и от Христо Кодов, ОПИС НА СЛАВЯНСКИТЕ РЪКОПИСИ В БИБЛИОТЕКАТА НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ, София 1969, № 23, с. 46-47.

<sup>14</sup> Ив. Снегаров, пос. съч., Х. Кодов, пос. съч. (виж бел. 12). Тук текстът на цитата следва факсимилето на ръкописа, а не двете негови публикации, където ортографията на оригинала не е предадена точно.

<sup>15</sup> Ив. Дуйчев, ПАТРИАРХ ЙОАКИМ ТЪРНОВСКИ (ЦЪРКОВЕН ВЕСТНИК LVI/1955, № 5, с. 5-7).

<sup>16</sup> Същ., ИВАНОВО — ЗАГАСНАЛО КУЛТУРНО ОГНИЩЕ НА СРЕДНОВЕКОВНА БЪЛГАРИЯ (пак там, LV/1954, № 32-33, с. 10-13).

<sup>17</sup> А. Василиев, НОВООТКРИТИ НАДПИСИ И КТИТОРСКИ ОБРАЗИ ПРИ С. ИВАНОВО (Известия на Българския археологически институт XV/1946, с. 197-203).

<sup>18</sup> Към историята на скалния манастир при с. Иваново (Археология IV/1962, № 3, с. 16-20).

<sup>19</sup> BULGARIEN. MITTELALTERLICHE FRESKEN. UNESCO-Sammlung der Weltkunst, New York Graphic Society, München: Piper, 1961.

<sup>20</sup> Напр. К. Кръстев и В. Захариев, СТАРА БЪЛГАРСКА ЖИВОПИС, София 1960.

<sup>21</sup> T. Velmans, LES FRESQUES D'IVANOVO ET LA PEINTURE BYZANTINE A LA FIN DU MOYEN ÂGE (JOURNAL DES SAVANTS 1965, с. 358-404). В излязлата малко преди това нейна статия за архитектурния декор в палеологовската живопис (LE ROLE DU DECOR ARCHITECTURAL ET LA REPRESENTATION DE L'ESPACE DANS LA PEINTURE DES PALEOLOGUES поместена в CAHIERS ARCHEOLOGIQUES XIV/1964, с. 183-216, тя само споменава Ивановските стенописи.

<sup>22</sup> DEUX COURANTS ARTISTIQUES DANS LES EGLISES BULGARES DU 14<sup>e</sup> SIECLE: LES FRESQUES DE LA CHAPELLE RUPESTRE D'IVANOVO (VERS 1330) ET CELLE DE L'EGLISE DE ZEMEN (XIV<sup>e</sup> s.), Résumé (XV CORSO DI CULTURA SULL'ARTE RAVENNATE E BIZANTINA, Ravenna 1968, с. 291-293).

<sup>23</sup> Пос. съч. с. 381-382. До нашата последна среща през август 1989 година в Източен Берлин г-жа проф. Велманс още не беше виждала Ивановските стенописи. Планираното ни съвместно пътуване до Иваново през 1990-та не можа да се осъществи.

<sup>24</sup> М. Бичев, ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ, София 1965.

<sup>25</sup> СТЕНОПИСИТЕ В ЦЪРКВАТА ПРИ С. ИВАНОВО (ИЗКУСТВО XIV/1964, № 4, с. 24-34).

<sup>26</sup> ИЗКУСТВОТО ПО ВРЕМЕ НА ВТОРАТА БЪЛГАРСКА ДЪРЖАВА. МОНУМЕНТАЛНА ЖИВОПИС (ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКОТО ИЗКУСТВО I, София 1976, с. 224-230).

<sup>27</sup> От обширната библиография за Ивановските стенописи, освен вече споменатите съчинения, вж. преди всичко: Д. Панайотова, БОЛГАРСКАЯ МОНУМЕНТАЛНА ЖИВОПИСЬ XIV ВЕКА, София 1966, с. 34-65 (книгата излиза също на немски и на френски, но не и на български език); Jacqueline Lafontaine-Dosogne, NOTES D'ARCHEOLOGIE BULGARE (CAHIERS ARCHEOLOGIQUES, XVII/1967,

с. 50-58); Светлин Босилков, 12 СТЕНОПИСА ОТ БЪЛГАРИЯ, София 1971, с. 15-16, ил. 10; Кирил Кръстев, НАЧЕНКИ НА РЕНЕСАНС В СРЕДНОВЕКОВНА БЪЛГАРИЯ, София 1971, с. 78 и сл.; Elka Bakalova, SUR LA PEINTURE BULGARE DE LA SECONDE MOITIE DU 14<sup>e</sup> SIECLE (L'ÉCOLE DE LA MORAVA ET SON TEMPS, Beograd 1972, с. 63-65); Atanas Boschkov, LA PEINTURE BULGARE DES ORIGINES AU XIX SIECLE, Recklinghausen 1974, с. 82 сл., ил. 63, 66. (в немското издание на същата книга, DIE BULGARISCHE MALEREI VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUM XIX JAHRHUNDERT, RECKLINGHAUSEN 1969, както и в книгата си MONUMENTALE WANDMALEREI BULGARIENS, Berlin/Mainz 1969, Божков не споменава Ивановските стенописи, които, доколкото ми е известно, и той както и болшинството автори преди него никога не е виждал); Лиляна Мавродинова, ОТ ВРЕМЕТО НА ИВАН АСЕН II (НАРОДНА КУЛТУРА XVIII/1974, бр. 52/963, с. 8); Елка Бакалова, КЪМ ВЪПРОСА ЗА ОТРАЖЕНИЕТО НА ИСИХАЗМА ВЪРХУ ИЗКУСТВОТО (ТЪРНОВСКА КНИЖОВНА ШКОЛА. МЕЖДУНАРОДЕН СИМПОЗИУМ, Велико Търново, 11-14 октомври 1971, София 1974, с. 373-89); Любен Прашков, ИВАНОВО. СТЕНОПИСИ ОТ СКАЛНИТЕ ЦЪРКВИ, София 1975; Е. Бакалова, ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ И ИДЕИТЕ НА ИСИХАЗМА (ИЗКУСТВО XXVI/1976, № 9, с. 14-18); Л. Мавродинова, СТЕНОПИСИ ОТ ВРЕМЕТО НА ЦАР ИВАН АСЕН II (пак там, с. 7-13); Васил П. Василев/Г. Мавров, МАТЕРИАЛИ И ТЕХНИКА НА СТЕНОПИСИТЕ В „ЗАТРУПАНАТА ЦЪРКВА“ (пак там, с. 13); МЕЖДУНАРОДЕН СИМПОЗИУМ «ИВАНОВО 76», (21-25 IX 1976), Sofia 1976; Иван Иванов, МЕЖДУНАРОДЕН СИМПОЗИУМ «ИВАНОВО 76» (ВЕКОВЕ VI/1977, № 4, с. 84-86); Ст. Йорданов, ЗА СКАЛНИЯ МАНАСТИР КРАЙ С. ИВАНОВО, РУСЕНСКИ ОКРЪГ (пак там, с. 45-51); L. Mavrodinova, L'ÉCOLE DE PEINTURE DE TIRNOVO A LA LUMIERE DES RECHERCHES RECENTES (XVI INTERNATIONALER BYZANTINISTENKONGRESS, Wien 1981, AKTEN II, 4, с. 225-229); Велда Марди-Бабицова, ИВАНОВО УНИКАЛЕН КОМПЛЕКС НА СТЕНОПИСИТЕ ОТ ТЪРНОВСКАТА ЖИВОПИСНА ШКОЛА (ВЕКОВЕ IX/1980, № 5, с. 5-17); L. Angelow, KULTURDENKMÄLER. DENKMÄLER DES UNESCO-VERZEICHNISSES DES WELTERBES (Luxor, 26.10.1979), Sofia 1983; Б. Дживджанова, СКАЛНИ ЦЪРКВИ ИВАНОВО, ЦЪРКВАТА. ОПИСАНИЕ, Национален институт за паметниците на културата, София 1984; В. Дойков, ПО ДОЛИНАТА НА РУСЕНСКИ ЛОМ, София 1984; Л. Прашков, ЗА ТЪРНОВСКАТА ЖИВОПИСНА ШКОЛА И ХРОНОЛОГИЯТА НА НЕЙНИТЕ ПАМЕТНИЦИ ОТ КРАЯ НА XII ДО КРАЯ НА XVI в. (1300 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО, София 1984, с. 41-49); А. Ханджийски, ОБИТЕЛИ В СКАЛИТЕ, София 1985; СКАЛНИ ЦЪРКВИ В ИВАНОВО И СРЕДНОВЕКОВНИЯ ЧЕРВЕН (НАРОДНО КУЛТУРА, бр. 40 от 4 IX 1985, с. 3); Тодор Кръстев, УВОДНА ЧАСТ (пак там); Ст. Йорданов, МИНАЛОТО ЗАДЪЛЖАВА (също); Емма Москова, ПРОГРАМАТА (също); Л. Мавродинова, СТЕНОПИСИ (също); Боряна Дживджанова, ЗАДАЧИ НА РЕСТАВРАЦИЯТА (също); К. Георгиев, ИНЖЕНЕРНИ ПРОБЛЕМИ (също). E. Bakalova, SOCIETY AND ART IN BULGARIA IN THE 14<sup>th</sup> CENTURY (BYZANTINOBULGARICA VIII/1986, с. 69-72); В. Н. Лазарев, ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ, Москва 21988, с. 179-180, ил. 162-163; А. Божков, БЪЛГАРСКО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО, София 1988, с. 154-163; Л. Мавродинова, СТЕННАТА ЖИВОПИС НА СКАЛНИТЕ ЦЪРКВИ В ЛАВРАТА „АРХАНГЕЛ МИХАИЛ“ ПРИ ИВАНОВО (ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „Св. Климент Охридски“, Научен център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“ 82 (2)/1988, с. 175-202); същ., ПЕЩЕРНЕ ЦЕРКВИ У СЕЛО ИВАНОВО (ВКЛАД БОЛГАРИИ В МИРОВОЕ КУЛТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ, под

общей редакции М. Станчевой, София 1989), с. 179-196; същ., СТЕННАТА ЖИВОПИС В БЪЛГАРИЯ ДО КРАЯ НА XIV ВЕК, София 1995, с. 63-65; E. Bakalova, A CYCLE OF THE HOLY ARCHANGELS IN A THIRTEEN CENTURY ROCK-CUT CHAPEL NEAR IVANOVO (BYZANTIN EAST, LATIN WEST. Department of Art and Archeology, Princeton University, с. 215-219); Ст. Смядовски/Е. Бакалова, ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСНИ НАДПИСИ ТЕКСТ И ФУНКЦИЯ (ПАЛАЕОБУЛГАРИКА XIX/1995, № 1, с. 22-65); НИПК Център по консервация и реставрация на художествените ценности. СКАЛНИ ЦЪРКВИ ИВАНОВО, „ЦЪРКВАТА“. ДОСИЕ НА ЦЪРКВАТА „Св. Богородица“ СЛЕД ЗАВЪРШВАНЕТО НА КОНСЕРВАЦИОННИТЕ РАБОТИ ПО СТЕНОПИСИТЕ. Съставители Боряна Дживджанова и Благой Дживджанов, София 1996; Ivan Bozhilov, Nikolai Touleshkov, Ljuben Prashkov, BULGARIAN MONASTERIES, Sofia 1997, с. 134-141. За пълнота трябва да посоча и публикуваната съвсем неотдавна, на 30 юли 2009 година, в интернет статия на „бележития изследовател на староруската писменост“ В. А. Чудинов: Институт древнеславянской и древнеевразийской цивилизации, КОМПЛЕКС СВЯЩЕННЫХ СЛАВЯНСКИХ ХРАМОВ В БОЛГАРСКОМ ИВАНОВО. В тази статия видният руски учен представя резултатите от изследванията си върху скалите при Ивановския манастирски комплекс въз основа на снимките в монографията на А. Василиев. На тези скали авторът „открива“ писмени знаци, в които със своя изследователски метод разчита руските думи «мастерская храма ма-кажъ и мара / взрйти на руна мары». Това негово сензационно откритие се релативира в известна степен от обстоятелството, че същите думи той успява да разчете и на множество други „паметници на староруската писменост“, каквито открива по цяла Европа, Северна, Средна и Южна Америка — а по всяка вероятност ще открие и на луната, когато получи снимки и от лунната повърхност. И тези знаци говорят според него за широкото разпространение на староруската култура. Текстът на статията е поместен в интернет заедно с пълния списък на публикацииите му → [www.runitsa.ru/publications/publication\\_147.php](http://www.runitsa.ru/publications/publication_147.php) За същия автор вж. моите бележки в: А. Чилингиров, ГОТИ И ГЕТИ II, София 2009, с. 182 сл. и 241.

<sup>28</sup> Ето един особено типичен и характерен цитат: „Комплексът ‘Църквата’, намиращ се в непристъпните, мрачни скали [?!] по левия бряг на реката е исихастски. За това говори и тематическият състав на стенописите в църквата, късната им датировка и Богородичният патронаж. За последното съдим по иконографията на ктиторския портрет, където Иван Александър поднася модела на скалната църква на Богородица. За тематичния състав на стенописите показателни са не само сцените от 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.“ (Велда Марди-Бабицова, ИСТОРИКО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИ ДАННИ ЗА СКАЛНИТЕ МАНАСТИРИ ПО ДОЛИНАТА НА РЕКА РУСЕНСКИ ЛОМ И ИЗКУСТВОВЕДЧЕСКО ПРОУЧВАНЕ НА СТЕНОПИСИТЕ, в МЕЖДУНАРОДЕН СИМПОЗИУМ «ИВАНОВО 76», София 1976, с. 10) Ще отбележа само, че скалите са толкова „непристъпни“, че изкуствоведката Дора Панайотова-Пике ги е „изкатерила“ с обувки с високи токове, което се вижда добре на цветната снимка върху об-

ложката на нейната монография (вж. пред. бележка); „централното място“ на сцената „Преображение“ в декоративната система на стенописите и „особеностите на иконографията ѝ“ са само плод на фантазията на някои изкуствоведи, понеже тази сцена е представена тук като част от празничния цикъл, подобно на стенописите в болшинството църкви след X век, и то с установената дълго преди появата на исихазма иконография, а изображенията на светци-отшелници, заедно със сцени от живота им, се срещат в притворите на всички манастирски църкви преди и след иконоборския период.

<sup>29</sup> Моето заснемане и проучване, заедно с текста към него, беше прието на два пъти, на 21 XII 1965 и на 13 IV 1966 година, от комисия, назначена от тогавашния директор на Института за паметниците на културата в София със съответни протоколи, копия от които с подписите на членовете на комисията се съхраняват в моя архив. При направената от мене справка в архива на института през 1999 г. се оказа, че там няма никакви следи нито от снимките ми, нито от текста, нито пък от протоколите по приемането им.

<sup>30</sup> DIE KUNST DES CHRISTLICHEN MITTELALTERS IN BULGARIEN, München/Berlin 1978, с. 60 и сл., 335 и сл.

<sup>31</sup> BULGARISCHE MONUMENTALMALEREI DES 13. JAHRHUNDERTS (WANDMALEREI DES HOCHFEUDALISMUS IM EUROPÄISCH-BYZANTINISCHEN SPANNUNGSFELD. 12. UND 13. JAHRHUNDERT, hsg. v. Heinrich L. Nickel – Protokollband des Internationalen Kolloquiums, 24.-27. 3. 1981, Halle, с. 170-187 =MARTIN-LUTHER-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG. WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE 1983/14 [H3], HALLE/SAALE 1983); BULGARIEN, KULTURGESCHICHTE IN PRISMA, Leipzig 1986, <sup>2</sup>1987, с. 188-193; LEXIKON DER KUNST, Leipzig, I, <sup>2</sup>1987, с. 711, 771; III, <sup>2</sup>1991, с.491, V, 1978, с. 683; DIE HELLENISTISCHE TRADITION DER MITTELALTERLICHEN KUNST BULGARIENS (AKTEN DES XIII. INTERNATIONALEN KONGRESSSES FÜR KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE, Berlin 1988, с. 581-583, Taf. 90, 3-4); ÜBERLIEFERUNG UND INNOVATION IN DER MITTELALTERLICHEN KUNST BULGARIENS (ARTE MEDIEVALE 4, 1/1988, с. 87-92); I RAPPORTI CULTURALI FRA ROMA E BULGARIA DURANTE IL MEDIOEVO E LA TRADIZIONE CLASSICA NELL'ARTE BULGARA (ROMA, CENTRO IDEALE DELLA CULTURA DELL'ANTICO NEI SECOLI XV E XVI. Convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento dedicato alla memoria di Charles R. Morey, Roma, 25-30 novembre 1985, Milano 1989, с. 59-68); ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE, III, Roma 1992, с. 821.

<sup>32</sup> Виж по-горе, бел. 5.

<sup>33</sup> Виж преди всичко: В. Н. Лазарев, К ВОПРОСУ О «ГРЕЧЕСКОЙ МАНЕРЕ», ИТАЛО-ГРЕЧЕСКОЙ И ИТАЛО-КРИТСКОЙ ШКОЛАХ ЖИВОПИСИ. ПРОТИВ ФАЛСИФИКАЦИИ ИСТОРИИ ПОЗДНЕЙ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ, в ЕЖЕГОДНИК ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ АКАДЕМИИ НАУК СССР, 1952, Москва 1952, с. 152-190 [=«МАНЕРА ГРЕКА» И ПРОБЛЕМА КРИТСКОЙ ШКОЛЫ В СЪЩ., ВИЗАНТИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ, Москва: «Наука», 1971, с. 378-399], с обширна библиография по този въпрос.

<sup>34</sup> Gabriel Millet, LA PEINTURE DU MOYEN ÂGE EN YOUGOSLAVIE (SERBIE, MACÉDOINE ET MONTENEGRO) I. Album, présenté par Anatole Frolow, paris: deBoccard, 1954.

<sup>35</sup> А. Грабарь, БОЯНСКАТА ЦЪРКВА. АРХИТЕКТУРА – ЖИВОПИС, Български археологически институт, София 1924, <sup>2</sup>1978 («Наука и изкуство»).

<sup>36</sup> Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes publiée sous les auspices du Ministère de l'Éducation Nationale, Sciences religieuses, LXVII<sup>e</sup> volume. CATALOGUE DES NEGATIFS DE LA COLLECTION CHRETIENNE ET BYZANTINE FONDÉE PAR GABRIEL MILLET, Nouvelle édition, Presses Universitaires de France (1955); Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Section des sciences religieuses, Volume XC, CATALOGUE DES DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES ORIGINAUX DU FONDS GABRIEL MILLET. MONUMENTS MEDIEVAUX DE YOUGOSLAVIE, MISSIONS 1906-1935, Peeters: Louvain / Paris (1955).

<sup>37</sup> М. Бичев, СТЕНОПИСИТЕ В ИВАНОВО, Табл. 54. Негативът на тази снимка се съхраняваше във фотоархива на Института за изобразително изкуство при БАН. По поръчка на Националния институт за паметниците на културата в София в началото на 1990-те години са направени увеличения от снимките на Д. Кацев за научната документация за стенописите, изготвена от ст. н. с. Лиляна Мавродинова, но между тях липсва снимката на ктиторските изображения, публикувана в монографията на М. Бичев. В отговор на запитване от НИПК е получен отговор от фотоархива на Института за изобразително изкуство, че други негативи на Кацев там няма.

<sup>38</sup> Пак там, табл. 53.

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

<sup>40</sup> Пос. съчинение, с. 8.

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

<sup>42</sup> За последен път в издадената ѝ през 1995 г. книга (вж. бел. 24), с. 63.

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

<sup>44</sup> Пос. съч. с. 22.

<sup>45</sup> Тази цветна снимка (диапозитив 24x36 мм) е репродуцирана в интернетния текст на моята студия ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ И ТЕХНИТЕ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ → [http://www.ivanstamenov.com/?page\\_id=531](http://www.ivanstamenov.com/?page_id=531)

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

<sup>47</sup> Виж Р. Стойков, НАИМЕНОВАНИЯ НА БЪЛГАРСКИ СЕЛИЩА В ТУРСКИ ДОКУМЕНТИ НА ОРИЕНТАЛСКИЯ ОТДЕЛ НА НАРОДНАТА БИБЛИОТЕКА „ВАСИЛ КОЛАРОВ“

от XV, XVI, XVII и XVIII в. в Известия на Държавна библиотека „Васил Коларов“ за 1959 г., с. 422).

<sup>48</sup> Иваново е народното название на селото, докато официалното, записано и в турските регистри, е Св. Йован, от което следва, че това село е било включено в дарението на цар Иван Асен II за църквата и народното му название означава, че е собственост „на [св.] Иван“, както по всяка вероятност народът е наричал и посветената на този светец църква. Селото се е намирало първоначално в долината на р. Русенски Лом непосредствено до пещерната църква, но след прокарването на железопътната линия Русе-Търново е преместено 2 км на север.

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

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

<sup>51</sup> Иван Снегаров, пос. съч., с. 167; Христо Кодов, пос. съч., с. 46 (виж бел. 9). Виж също така: Ст. Кожухаров, НЕИЗВЕСТЕН ЛЕТОПИСЕН РАЗКАЗ ОТ ВРЕМЕТО НА ИВАН АСЕН II (ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ XVIII/1974, № 2, с. 123-135) Бистра Николова, ЖИТИЕТО НА ПАТРИАРХ ЙОАКИМ I КАТО ИСТОРИЧЕСКИ ИЗВОР (ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД XXXV/1979, № 6, с. 122-131); Христо Иванов Христов, ПАТРИАРХ ЙОАКИМ I (ВЕКОВЕ IV/1975, № 5, с. 42-48).

<sup>52</sup> Виж напр. М. Бичев, пос. съч., с. 40, бел. 24.

<sup>53</sup> Виж пълния текст на съобщението в житието по-горе, с. 7.

<sup>54</sup> Пос. съч. — вж. бел. 45, с. 2. Манастирът „Свети Архангел Михаил“ не е представлявал затворено съоръжение със съборна църква (според гръцката терминология *κατολίκόν*), каквито са така наречените общежителни манастири (киновии), следващи устава на св. Атанасий Атонски, а се е състоял от множество отделни и пръснати по цялата околност килии с парклиси и малки църкви при тях за изпълнение на неделната и празничната литургия (според гръцката терминология *κυριακόν*), каквито са и до днес идиоритмичните манастири и скити в Света гора, съществуващи

независимо от общежителните. Една такава църква, числяща се към комплекса на този манастир (или според гръцкото обозначение *σκήτη*, за разлика от *μονή*) е и църквата „Св. Иван Кръстител“. Едва през XIV век манастирът „Свети Архангел Михаил“ се разраства и към средата на века се споменава в исторически извори като *лавра* виж приписката върху Висарионовия патерик в библиотеката на манастира „Св. Архангели“ при устието на р. Кърка, Хърватско: *писажеса сѣа книга рекомын патерникъ [...] въ лаврѣ бесплътнаго архистратига миханла· настоѣщюмоу архимандритѣ кнрѣ ннк· однмѣ при хѣголювномѣ и благородномѣ црн іωваннѣ александрѣ· ѡбѣдрѣжащюмоу· въ болгарское црѣво и грѣцкое· в лѣт· 5777· 644· 41· [=1346] (П. А. Сырку, КЪ ИСТОРИИ ИСПРАВЛЕНИЯ КНИГЪ ВЪ БОЛГАРИИ ВЪ 14 ВѢКЪ, I,1 ВРЕМЯ И ЖИЗНЬ ПАТРИАРХА ЕВОИМІЯ ТЕРНОВСКАГО, Санктпетербургъ 1898 =ЗАПИСКИ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКАГО ФАКУЛЬТЕТА ИМП. С.-ПЕТЕРБУРГСКАГО УНИВЕРСИТЕТА, ч. 25, вып. 1, Санктпетербургъ 1899 [репринт London 1972], с. 468). В никой от изворите този манастир обаче не се нарича царска лавра.*

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

<sup>56</sup> За прилагането на определени шаблони при съчиняването или компиляцията на житиета на свети виж: В. О. Ключевский, ДРЪВНЕРУССКІЕ ЖИТІЯ СВѢТЫХЪ КАКЪ ИСТОРИЧЕСКІЙ ИСТОЧНИКЪ, Москва 1871.

<sup>57</sup> Освен общите трудове по българска и византийска история, както и по история на църквата на Голубински, Милиаракис, Цухлев, Острогорски, Златарски, Мутафчиев, Успенски, Събев и Б. Николова, където на тази тема се отделя значително място, редица трудове са посветени специално на нея: Василий Григорьевич Васильевский, ОБНОВЛЕНИЕ БОЛГАРСКОГО ПАТРИАРШЕСТВА ПРИ ЦАРЬ ІОАННЪ АСЕНЪ II ВЪ 1235 ГОДУ (Журналъ Министрства народнаго просвѣщения, ССXXXVIII/1885, с. 1-56, 206-238); Петъръ Никова, ЦЪРКОВНАТА ПОЛИТИКА НА ИВАНЪ АСЕНЪ II (БЪЛГАРСКА ИСТОРИЧЕСКА БИБЛИОТЕКА, II/1930, № 3, с. 361-395); Станоје Станојевић, Св. САВА И ПРОГЛАС БУГАРСКЕ ПАТРИАРШИЛЕ (Глас Српске краљевске академиле, 156/1933, с. 171-172); Ив. Дуйчев, ПРИНОСИ КЪМ ИСТОРИЯТА НА ИВАН АСЕН II (същ, БЪЛГАРСКО СРЕДНОВЕКОВИЕ, София 1972, с. 289-321); Геноева Цанкова-Петкова, ВОССТАНОВЛЕНИЕ БОЛГАРСКОГО ПАТРИАРШЕСТВА В 1235 Г. И МЕЖДУНАРОДНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ БОЛГАРСКОГО ГОСУДАРСТВА (Византийский временник XXVIII/1968, с. 136-150); същ., GRIECHISCH-BULGARISCHE BÜNDNISSE IN DEN JAHREN 1235 UND 1246 (BYZANTINOBULGARICA III/1969, с. 58 и сл.) Ioannis Tarnanidis, BYZANTINE-BULGARIAN ECCLESIASTICAL RELATIONS DURING THE REGNE OF IOANNIS VATAZIS AND IVAN ASEN II UP THE YEAR 1235 (CYRILLOMETHODIANUM III/1975, с. 28-52).

<sup>58</sup> Единствен от изследователите Е. Е. Голубинский, Краткій очеркъ исторіи православныхъ церквей, Москва 1871, с. 125 и сл., обърща внимание на това важно обстоятелство, подкрепен по-късно и от В. Г. Василевски (виж бел. 56), с. 51-53.

<sup>59</sup> По този въпрос вж. моите бележки в студията ми ÜBERLIEFERUNG UND INNOVATION IN DER MITTELALTERLICHEN KUNST BULGARIENS (вж. бел. 31), както и в докладите ми пред XIII Международен конгрес по класическа археология в Берлин, DIE HELLENISTISCHE TRADITION DER MITTELALTERLICHEN KUNST BULGARIENS и пред XVI Международен колоквиум за изучаване културата на хуманизма и ренесанса в Рим, I RAPPORTI CULTURALI FRA ROMA E BULGARIA DURANTE IL MEDIOEVO E LA TRADIZIONE CLASSICA NELL'ARTE BULGARA (вж. също бел. 31).

<sup>60</sup> L'ART DES BALKANS ET L'ITALIE AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE (ATTI DEL V CONGRESSO DI STUDI BIZANTINI, Roma 20-26 settembre 1936, II Archeologia e storia dell'arte [...], Roma 1940, =Studi bizantini e neoellenici VI), с. 272-297, tav. LXXVI-LXXXIX. В доклада си Мийе споменава от българските паметници само Бояна във връзка с иконографията на Успение Богородично, като подчертава архаизма в нейната композиция. Въпреки многообещаващото заглавие на своя доклад, Мийе разглежда в него само схемите на композициите при празничните сцени, без да обръща никакво внимание нито на стила при произведенията на изкуството, нито на каквито и да било техни художествени особености.

<sup>61</sup> На този въпрос е посветена моята студия БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ПАЛЕОГРАФИЯТА НА НАДПИСИТЕ КЪМ СРЕДНОВЕКОВНИТЕ БЪЛГАРСКИ СТЕНОПИСИ.

<sup>62</sup> За това ще допринесат многобройните новооткрити и разчистени през втората половина на XX век стенописи в Македония, Рашка и България, които ще покажат, че развитието на изкуството протича по съвсем различни пътища от онези, които Мийе беше начертал в своята теза, напълно лишена от основания и изцяло отречена от науката.