

ИЛИЯ ТАЛЕВ

БЪЛГАРСКИ „ПРЕДРЕНЕСАНС“ митове и реалност



Издателство Ибис



ИЛИЯ ТАЛЕВ е роден в София през 1937 г. Завършва българска филология в Софийския университет (1961). Защи­тава докторат по лингвистика в Калифорнийския университет (1972), където води курсове по историческа граматика на руския език, руска литература от XVII в. и средновековна славянска и източноевропейска култура. Между 1974 и 1997 г. работи в Информационната агенция на САЩ.

През последните 30 години не престава да се занимава с българската култура през XIV в. Има публикации

върху проблемите на т.нар. второ южнославянско културно влияние в Русия. В момента завършва монографията си за Троянската притча и културната среда, в която е била включена в Манасиевата хроника.

С настоящото изследване върху миниатюрите на Лондонското евангелие, създадено по поръчка на цар Иван Александър, И. Талев прави сериозна заявка за нов културологичен прочит на т.нар. Втори златен век на средновековната ни култура по време на последните владетели от Второто българско царство.

„Има времена на държавно разширение — те раждат владетели во­ини... има времена на кратък, светъл застой — явяват се владетели книжовници, поети... После идат времена на упадък и провал. Въпреки очакванията тук гъмжи не само от упадъчни личности и провалени личности. Точно в такива времена се раждат сложните владетели...”

Из „Последните Шишмановци“

(Вера Мутафчиева)

ИЛИЯ ТАЛЕВ

БЪЛГАРСКИ „ПРЕДРЕНЕСАНС“
митове и реалност

Издателство „Ибис“
София, 2005

© Илия Василев Талев, 2005
Издателство „Ибис“

ISBN 954-9321-05-3

СЪДЪРЖАНИЕ

Когато големият брат кихне	5
Два въпроса със седемдесетгодишна давност	9
Лондонското евангелие на цар Иван Александър от 1356 г.	24
Византийското евангелие от XI век, Paris grec 74	31
Винетките на заглавните страници на двете евангелия	39
Портрети, портрети и не чак дотам „портрети“	47
Разликите в двете евангелия	63
Още за двамата опоненти и техните становища	113
Къде греши Сирарпи Дер Нерсесян	118
Къде греши Богдан Филев	125
Други погрешни становища за мястото на преписа на Лондонското евангелие	129
Рекламации не се приемат!	132
Къде е било създадено българското четвероевангелие от 1356 година	135
Създателите на българското царско четвероевангелие	137
За школотворчеството и Търновската миниатюрна школа	150
Списък на миниатюрите в това изследване	164
По-важни използвани трудове	168

КОГАТО ГОЛЕМИЯТ БРАТ КИХНЕ

Ако парафразираме поговорката за попа и селото, ще се получи нещо като „когато големият брат кихне, малките братя ги хваща грип“. През 1960 година големият брат, съветският текстолог Дмитрий С. Лихачев, „кихна“ на Четвъртия международен конгрес на славистите със статията си за второто южнославянско влияние в Русия. Покрай многото интересни неща, в този труд се лансира и една твърде спорна идея, че краткото по времетраене течение в православие, исихазмът, не бил нищо друго освен преоткриване на класическото минало на Византия. Този „Предренесанс“ бил обхванал византийската култура на Балканите и отчасти Мала Азия, откъдето се прехвърлил в християнските общества в Кавказките планини, а от южнославянските култури пък преминал и в Русия.¹

Както можеше и да се очаква в политическата обстановка на онова време, малките братя без закъснение се втурнаха да доказват колко бил прав големият им брат. Оттам се излюпиха какви ли не „трудове“ с доуточняване на предренесансовите и ренесансовите „тежнения на епохата“ в България от XIV век — с изкълчване или премълчаване на фактите, които са били непознати за влиятелния съветски текстолог. Критики от Запад, като тези на Хенрик Бирнбаум, останаха на Изток без отговор и без последствие. В статия от 1969 година Бирнбаум писа:

„През целия византийски период е имало учени и писатели, които са били интимно запознати с класическата традиция. Доколкото ролята на това духовно наследство във византийската интелектуална история все още не е напълно идентифицирана, може би ще е преждевременно да се обобщава и даже условно да се определя нещо като „възраждане на класическата древ-

¹ ЛИХАЧЕВ, ДМИТРИЙ С., „Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России“, *Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике (Доклады советских учёных на IV Международном съезде славистов)*, Москва, 1960, стр. 107–150.

ност“ във Византия. Византийците никога не са се нуждаели „да открият“ класическата си древност като нещо съвсем ново... Това, заедно с други неща, обяснява едно от основните различия в историята на византийската цивилизация в сравнение с тази на Западна Европа в Късното средновековие и в периода на Ренесанса.“²

От една страна, всичко, което е ставало преди Ренесанса, е „пред-ренесанс“, нали? Спекулации с думата „ренесанс“ има както в източната, така и в западната научна литература. Когато в рамките на византийската култура говорим за „Македонски ренесанс“ (867–1057) или „Палеологов ренесанс“ (1259–1453), ние разбираме нещо съвсем различно от Западноевропейския ренесанс. Докато двата византийски ренесанса са опити да се възпроизведе предишно, „идеално“ състояние на византийската цивилизация, придружени с неминуемите иновации, западният Ренесанс по своята същност е едно основно преосмисляне на мястото и ролята на Човека, на Индивида, в космическото построение на християнството.

Когато преди повече от 35 години започнах да проучвам българската култура от XIV век във връзка с докторската ми дисертация в Калифорнийския университет, се сблъсках именно с тези различни интерпретации на Ренесанса. Гледани от Запад, господстващите тогава в България интерпретации на историческия процес бяха, меко казано, провинциални. На българската медиевистика тежеше наследството на руските славянофили от втората половина на XIX век, които, отчасти поради недостатъчни знания на фактите, отчасти поради идеологическите си предубеждения, пресъздаваха една невярна картина на епохата.

Няколкото илюстрирани ръкописа, достигнали до нас от XIV век, в следвоенните години се изучаваха извън рамките на византийското изкуство на епохата, откъснато от подобни произведения от Сърбия, Влашко, Молдова и Русия, и с непознаване (или може би — игнориране) на солидната световна литература по тези въпроси. Вследствие на аматьорския подход към предметите на изучаване и непрецизната изследователска работа, в литературата се появиха ненаучни спекулации и една подвеждаща хипотеза, че у нас едва ли не преди всички други европейски страни е започнал някакъв Ренесанс, доказателства за кое-

² BIRNBAUM, HENRIK, „Some Aspects of the Slavonic Renaissance“, *The Slavonic and East European Review*, XLVII, Лондон, 1969, 108, стр. 41. Разбира се, голям брой образовани българи са чели преводите на Васил Златарски и Иван Снегаров на частната кореспонденция на византийския охридски епископ от XI век Теофилакт, в която изпъкват неговите знания на дохристиянската култура. Мнозина са чели и Манасиевата хроника от XII век, в която авторът съветва своите византийски читатели „да не вярват на Омир“.

то били високохудожествените и напълно оригинални миниатюри на Лондонското евангелие на цар Иван Александър от 1355–56 година.

Изминалите години за мен са били период на изучаване и преосмисляне на процесите в този век от историята на българите. Докато, от една страна, животът в чужбина те откъсва от най-новите изследвания на съвременниците и личните контакти с тях, от друга страна си има и своите предимства: позволява ти да запазиш независимо мнение и ти дава непосредствен достъп до трудове и идеи на западни колеги, от което българските учени бяха така ревностно пазени няколко десетилетия. Две допълнителни предимства дава животът на учения в Съединените щати, които, да се надяваме, с времето ще станат привилегия и на българските учени: възможността да пътуваш където пожелаеш и когато пожелаеш, и да се ползваш от системата на междубиблиотечния обмен. Това е едно велико изобретение на човешката цивилизация — няма книга или научно списание, които се съхраняват някъде в публична библиотека в САЩ, които да не можеш да получиш за ползване в кратък срок в своята библиотека, включително Рибния буквар на д-р Петър Берон или оригиналното издание на българските народни песни на братя Миладинови!

Предлаганият труд е опит да споделя с българския читател някои знания, наблюдения и заключения, плод на систематично трийсетгодишно изучаване на някои от драгоценните български ръкописи от XIV век. Както човек иска да остави на децата си богатството, което е натрупал през живота си, така и ученият иска да предаде на по-младото поколение в синтезиран вид духовното богатство, с което е доближил вече, както казва един поет, Небесните порти, и е готов да похлопа на тях. Разбира се, други хора с друг багаж ще тропат на същите порти и ще искат и тяхното наследство да не се забрави.

Но всяко ново поколение трябва да прави своя собствен избор; за днешните българи той е, казано кратко и малко цинично, между припева на Бистришките баби „От Витоша по-високо нема“ и една по-реалистична преценка на миналото на нашия народ, която да се вмести в историята на европейската цивилизация.

Що се отнася до България от XIV век, думите на поета „И ний сме дали нещо на светът“ са неприложими по отношение на духовната култура. Това, което нашите предци са дали в двете предшестващи столетия, по израза на Вера Мутафчиева, е по-скоро един „щит“ за Византия и Европа от новите варвари. Едновременно с това не бива да забравяме и за минута, че някои от тези варвари — печенези, кумани, узи — не са *те*, а сме *ние*.

ДВА ВЪПРОСА СЪС СЕДЕМДЕСЕТГОДИШНА ДАВНОСТ

Изминаха 70 години от публикацията на труда на акад. Богдан Димитров Филов (1883–1945) за миниатюрите на Лондонското евангелие на цар Иван Александър.³ През изминалите десетилетия този труд, макар и понякога да е бил включван в библиографиите на някои от пишещите по въпроса, явно е бил непознат за почти всички от тях и, съответно, игнориран.⁴ Във връзка с миниатюрите на царското евангелие от 1355–1356 година, през тези десетилетия на българската културна и историографска сцена бяха лансирани идеи, които са не само екстравагантни, но и дават не много добро име на българските автори и културтрегери, докоснали се до тази тема.⁵

Самото изследване на Богдан Филов е кратко: заема общо 34 страници, следвани от още 20 страници с точни описания на съответствията на миниатюрите в българското Лондонско евангелие от XIV век с миниатюрите от едно византийско евангелие от XI век, Paris grec 74, известно още като Paris 74.

Византийското евангелие се пази в Националната библиотека в Париж. Не е известно кога точно е пренесено във Франция, но през 1603 година ръкописът е бил преподвързан с червен марокен, на който са

³ Филов, Богдан Д., *Миниатюрите на Лондонското евангелие на цар Иван Александра* (с 143 таблици във фототипия и 5 таблици в цветна автотипия) [на български и френски], София, 1934, 56 стр. + 139 фот. Самото евангелие понастоящем се съхранява в Лондон в Британската библиотека (British Library) под старата си сигнатура от Британския музей, MS Add. 39627.

⁴ Авторът на този труд далеч не е имал за цел да „реабилитира“ политика Богдан Филов, а да обърне внимание към историческото наследство на историка Б. Филов, който, със своите трудове, с личността си и постовите, които е заемал, е оказал силно влияние върху българската историография.

⁵ Кръстев, Кирил, *Наченки на Ренесанс в средновековна България*, София, 1971, 212 стр. + 24 ил.; Божков, Атанас, *Българската историческа живопис*, София, 1972, 272 стр.; Живкова, Людмила, *Четвероевангелието на цар Иван Александър* (с пълно черно-бяло възпроизвеждане на оригинала и 64 цветни факсимилета), София, 1980, 226 стр.; Dimitrova, Ekaterina, *The Gospels of Tsar Ivan Aleksander*, Лондон (British Library), 1994, 64 стр. (Британската библиотека е нямала редакторски контрол върху това издание, напълно спонсорирано от Open Society, Sofia, и Cadbury Beverages).

отпечатани хералдичните знаци на краля на Франция и Навара, Анри IV (1553–1610). През 1622 година ръкописът вече е въведен в каталога на кралската библиотека. Гръцкото четвроевангелие е препис за игумена на византийски манастир от по-старо илюстрирано четвроевангелие, в края на което е имало молитва за императора.⁶

Двуезичното издание на труда на Богдан Филов, на български и френски, е било публикувано в чест на Четвъртия международен конгрес по византология в София през 1934 година, чийто домакин е самият Филов като директор на Българския археологически институт.

Може би щеше да е безпредметно да се връщаме с такова закъснение към книгата на акад. Филов, ако не оставаше фактът, че толкова малко днешни български историци някога са я държали в ръцете си. В Народната библиотека в София тя продължава да се пази в „неприкосновения Архив на българската книжнина“ заедно с още 1781 документа, свързани с името на автора (под сигнатура НБКМ, БИА, ф. 209). Неговият спор със Сирарпи Дер Нерсесян по повод голямата ѝ статия от 1927 година в едно американско списание, в което мимоходом се засяга и въпросът за прототипа на миниатюрите в Лондонското евангелие⁷, остава или неизвестен, или не напълно разбран.

Това, което и днес е мерило за българския читател (и съответно — за повечето български историци и историци на изкуството) за миниатюрите в Лондонското евангелие, е намерило своя краен израз в луксозното издание отпреди четвърт век, „Четвроевангелието на цар Иван Александър“:

„Художникът⁸ талантливо използва повествователния композиционен похват, в който движението определя характера на цялата композиция... Смелият композиционен похват и талант на художника най-добре проличава особено в някои миниатюри, които разкриват пред нас майстор с богат артистичен и професионален замах.“⁹

За Paris 74 се споменава, но невярно и срамежливо, а за споровете около първоизточника на миниатюрите в евангелието на цар Иван

⁶ През 1908 г. френската Национална библиотека издава монохромно миниатюрите в това евангелие: *Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits* (Omont, Henri A., ed.), *Évangiles avec peintures byzantines du XI-e siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, 2 тома, Париж, 1908, т. I, 12 стр. + 175 ил.; т. II, 11 стр. + 197 ил. Докъм 30-те години на XX век се е смятало, че е бил запазен целият препис на евангелията — 215 пергаментни листа в размер 23,5 на 19 см.

⁷ DER NERSESSIAN, SIRARPIE, „Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia: Paris 74“, в *The Art Bulletin (Bulletin of the College Art Association)*, vol. IX, no. 3, Провиденс, щат Роуд Айлънд, 1927, стр. 223–274 (с 62 илюстрации).

⁸ Всъщност в този труд се говори за група художници, най-малко трима, а може би и петима (Живкова, Л., *цит. съч.* стр. 77–78).

⁹ *Пак там*, стр. 49–50.

Александър няма и дума.¹⁰ Затова пък хвалебствията по адрес на художника продължават да се сипят по възходяща линия:

„Безспорният талант на художника е успял умело и убедително да подчини композиционното построяване на фигурите и сцените в евангелието на един общ, обединяващ всички миниатюри, плавен, на места тържествен ритъм... Това е зряла миниатюрна техника, изпълнена с жизненост и изящен ритъм, с наситена динамика. Талантливият художник умело и майсторски е успял да постигне равновесие между духовната експресия на миниатюрите и материалното изграждане на обемите на действащите лица... Майсторството на автора проличава осезателно в умението хармонично, с чувство за равновесие да съчетава античните идеали (sic) с християнските традиции.“¹¹

И така нататък, и така нататък, докато дитирамбите не са доведени до едно обобщение за миниатюрите в тетраевангелието, поръчано за личната библиотека на Търновския цар, и тяхното място в българската средновековна култура, което обобщение може да не буди недоумение:

„Ренесансовите тежнения на епохата, преодоляването на религиозната схоластика, стремежът към лично духовно самоусъвършенстване повдигат човешкото съзнание и самочувствие, раждат нови духовни категории и в българската култура. Новият хуманизъм на епохата като интегрална естетика намира естествена почва за развитие в България въз основа на демократичните и хуманистични национални традиции в изграждането на българската култура.“¹²

Какъв дълъг път и каква еволюция в оценките на художествените достойнства на тези миниатюри само за петдесет години, какъв полет на въображението!

Оценката на Богдан Филов отпреди седемдесет години:

„Изобщо взето, образите на Лондонското евангелие се явяват като *опростено повторение* на образите от Парижкото евангелие. В първите от тях липсват напр. богатите украшения, които намираме при дрехите и сградите в Парижкото евангелие. В сцените, които представят групи от много хора, числото на фигурите в Лондонското евангелие е обикновено по-малко. Различия могат да се констатират така също и във въоръжението на войниците... От художествено-историческо гледище особено значение имат стиловите различия, които могат да се наблюдават в миниатюрите на двата ръкописа. При мини-

¹⁰ „Миниатюрите от евангелието на Иван Александър намират много близки съответствия и паралели в една група (sic) византийски паметници от средновековието. На първо място това е съхраняваният в Парижката национална библиотека византийски ръкопис от XI век (Парижки гръцки ръкопис 74).“ Вж.: Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 48.

¹¹ *Пак там*, стр. 51–52.

¹² *Пак там*, стр. 74.

тюрите на Лондонското евангелие липсва деликатното изпълнение, което отличава парижките миниатюри. Наистина, и лондонските миниатюри, изобщо взето, са изпълнени умело и сигурно; техните контури обаче нямат същата прецизност и острота. Лицата, въпреки малките размери на фигурите, са индивидуализирани много по-добре в Парижкото евангелие. В Лондонското евангелие те изглеждат по-безжизнени и по-еднообразни. Заслужават внимание така също и различията при някои жестове и пози. В Лондонското евангелие Исус Христос е представен в някои сцени със силни и енергични движения, додето в съответните сцени на Парижкото евангелие той се явява във величествено спокойствие.¹³

През тези изтекли десетилетия само Иван Дуйчев напуска за споровете около възможния прототип на българското царско евангелие, Paris 74, в една статия от 1963 г., но с неточности и евфемизми: „Преди повече от четирийсет години беше изказано мнение, че миниатюрите на Лондонското евангелие трябва да се считат за копия на Парижкото евангелие 74 от XI век, произлязло от работилницата на Студийския манастир в Константинопол и пазещо се днес в Парижката национална библиотека. Детайлното проучване на българския ръкопис показва обаче, че миниатюрите на Лондонското евангелие представляват само паралелна на парижкия ръкопис фаза в развитието на един и същи иконографски цикъл, който може би произлиза от загубен сега прототип от антиохийски произход.“¹⁴

В бележките под линия на тринайсетте страници на тази статия, а те са общо 40 на брой, се правят отправки към 135 статии и монографии; при горния цитат обаче такива отправки няма — нито можем да разберем кога и кой „преди повече от 40 години“ (т.е. преди 1923 година) е изказал такива мнения, кой и кога е извършил „детайлното проучване на българския ръкопис“, как се дефинира „иконографски цикъл“, каква е разликата между иконографски цикъл и най-обикновено преписване на миниатюрите от прототипа.¹⁵

Съвсем различен обаче е подходът към миниатюрите в Лондонското евангелие на големия познавач на епохата Иван Божилов. Позовавайки се на изследването на Дер Нерсисян от 1927 година, той пише: „Тази великолепна книга е изготвена по отдавна познатия начин — използване на модел, в случая гръцки ръкопис от третата четвърт на

¹³ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 20–21.

¹⁴ Дуйчев, Иван, „Българские лицевые рукописи XIV века“, статия-въстъпление в: Щепкина М. В., *Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича*, Москва, 1963, стр. 12.

¹⁵ Френският историк на византийското изкуство Габриел Мийе първи забелязва приликите между двете евангелия през 1916 година, но никъде не казва, че Парижкото евангелие е прототипът на Лондонското. Това казва неговата ученичка Дер Нерсисян, но през 1927 година — трийсет и шест години преди статията на Дуйчев. Кой са били тези, които са се занимавали с въпроса „преди повече от 40 години“?

XI в., днес в Парижката национална библиотека (Paris Gr. 74). Българската книга, въпреки че има по-голям размер, но по-малък обем, *възпроизвежда много точно своя първообраз* (той има 372 миниатюри) и *следва неговия стил*.¹⁶

Богдан Филов, без изрично да посочва, възприема наименованията на миниатюрите в изданието на Омон. Между Филов и Омон има известна разлика в броя на миниатюрите — 366 при Филов срещу 361 при Омон. Причината за тази разлика не е само защото няколко миниатюри от Парижкото евангелие не са включени в Лондонското и обратно, а защото на места Филов прави две или три миниатюри от една голяма по размер рисунка, какъвто е например случаят с миниатюри 153 и 154 (лист 92^v в Парижкото и на лист 123 в Лондонското евангелие). В долната от двете успоредни сцени, миниатюра 154, част от оръжието на един от защитниците на крепостта е нарисувана в горната сцена. Омон третира тази картина с две сцени, разположени една под друга, като една миниатюра, докато Филов с голямо основание я разделя на две поради различната тематика — в мин. 153 „Исус предсказва мъките, които очакват неговите ученици“, а в мин. 154 „Исус предсказва войните, от които ще запустее земята“.¹⁷

Дали става дума за подражателен характер на миниатюрите в Лондонското евангелие от XIV век, сравнени с миниатюрите в Парижкото евангелие от XI век, или за много верни копия на прототипа? Това е един от двата важни въпроси, на които през изминалите седемдесет години българската наука не е искала да търси отговор, като се е преструвала, че не съществува.

Дже при най-повърхностно сравнение на парижкия и лондонския варианти на две случайно взети миниатюри № 133 (ил. 1 и 2), „Първото чудо с умножаването на петте хляба и двете риби“ и № 237 (ил. 3 и 4), „Притчата за угощението, от което всички се отказват“, се вижда колко е съществен проблемът.

Ако тези миниатюри не са само рисунки, повлияни от стила или техниката на прототипа, а просто добре или не чак толкова добре преписани картинки, можем ли да си позволим изобщо да коментираме „смелия композиционен похват“ на преписвача? Какви са границите, в които изкуствоведът трябва да разглежда и оценява едно копие, а не оригинално произведение на приложното изкуство?

И в двете евангелия повечето миниатюри са разположени по страниците в ширината, определена за текста (ил. 5).

Но ако миниатюрата е по-тясна от ширината на листа, тя е ограде-

¹⁶ Божилов, Иван и Васил Гюзелев, *История на България в три тома*, том I, *История на Средновековна България VII–XIV век*, София, 1999, стр. 623.

¹⁷ Тук номерата и заглавията на миниатюрите са дадени по Филов, *цит. съч.*, стр. 35–56.



Ил. 1: Парижкото евангелие



Ил. 2: Лондонското евангелие



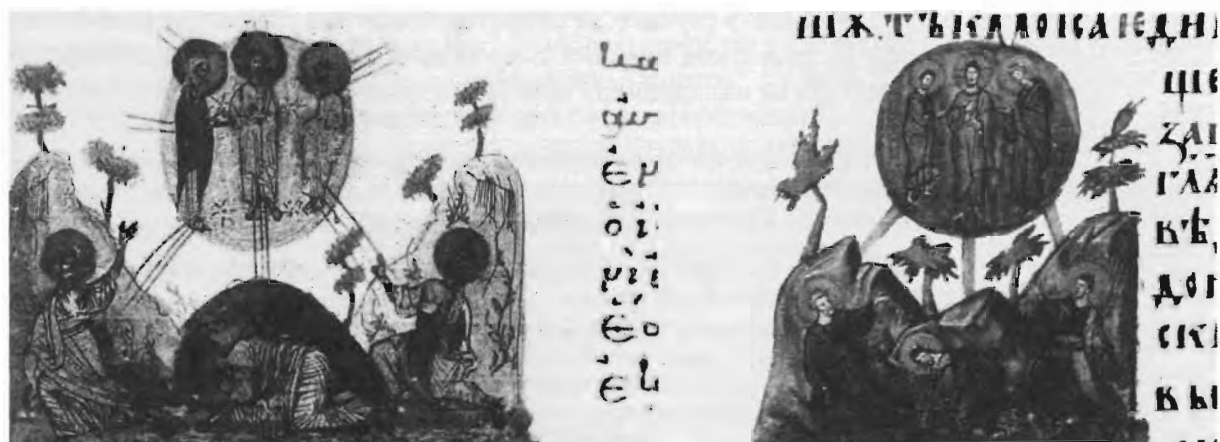
Ил. 3: Парижкото евангелие



Ил. 4. Лондонското евангелие



Ил. 5: Лондонското евангелие, лист 159



Ил. 6: Преображение Господне

на от едната страна с текст. Миниатюра 57, „Преображение Господне“ (ил. 6), в Парижкото евангелие е малко по-широка от половината на листа, но все пак отстрани има текст. В Лондонското евангелие за рисунката е било оставено съвсем малко място и затова тя е не само сбита хоризонтално, но е и изнесена в лявото поле на листа, като дори не е имало място за всички дръвчета да се прерисуват от прототипа.¹⁸

Като ехо от „Алиса в страната на чудесата“ звучи словесният порой в многоезичното издание на евангелието под името на Людмила Живкова за тази бездарно преписана миниатюра: „Интерес представлява и в известна степен прави изключение изящната малка по размер миниатюра „Преображение Христово“. Това е една от най-добрите в художествено и техническо отношение миниатюри. Тя въздейства силно не само с интересното и сполучливо композиционно решение, но и с превъзходното чувство за визуално движение, напрежение и динамизъм, което предава художникът. Това впечатление значително се подсилва от монументалното изграждане на фигурите на тримата апостоли и умелото им композиционно вписване в природната среда. Очертанията на скалите в плавен и обобщен ритъм повтарят раздвижените експресивни пози и жестове на апостолите. Ракурсите на телата са естествени и подчинени на експресивното движение. На тази динамична композиционна постройка е съпоставено и Преображението Христово в медальона, в който позите на Христос, Мойсей и Исаия¹⁹ са предадени фронтално и статично. Тази малка миниатюра, наситена с голямо емоционално напрежение, разкрива още един път художника на някои от миниатюрите като творец с големи възможности за художествени и пластични внушения.“²⁰ Непонятно е обаче защо след всички тези хвалебствия „една от най-добрите в художествено и техническо отношение миниатюра“, обр. 57, не е публикувана като отделна цветна илюстрация в книгата, а човек трябва да я търси с лупа на силно умаления лист 51.

Печалното в случая е, че щедрите хвалебствия за гениалната композиция на тази сцена показват също общата неподготвеност на автора по предмета на изследването: пред нас всъщност е едно шаблонно предста-

¹⁸ В този труд при сравнение на миниатюрите в двете евангелия вляво е миниатюрата (или неин детайл) от Парижкото евангелие, а до него вдясно е съответната миниатюра от Лондонското евангелие.

¹⁹ Трябва да е Илия, а не Исаия: „И след шест дни Иисус взе със Себе Си Петра, Иакова и Иоана, брат Му, и възведе ги на висока планина; и се преобрази пред тях: и лицето Му светна като слънце, а дрехите Му станаха бели като светлина. И ето, явиха им се Мойсей и Илия, разговарящи с Него.“ Матей XVII, 1–3.

²⁰ Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 60–61. Понякога, като препрочитам подобни пасажки в тази книга, се запитвам: дали това не е тихото отмъщение на редактора Иван Дуйчев, един изстрадал мил и фин човек, който в зала за живота си подхлъзва на динена кора шерката на комунистическия диктатор за невежеството, просташината и наглостта, окастрили младежките му мечти и направили животът му да премине в несгоди, страхове и систематични унижения?



Ил. 7:
Преображение Господ-
не в гръцко евангелие
от XI в.

вяне на Преображение Господне, което може да се види по безброй византийски църковни стенописи и десетки илюстровани евангелия, като например на лист 303^v в кодекс №1 — гръцко евангелие от Македонската династия — в Иверийския (грузински) манастир в Света гора (ил. 7). Освен това, както ще видим по-късно, „хореографията“ в тази композиция е много точно дефинирана в ръководствата за зографи, така че малко място е оставено за творческото въображение на художника.

Изследването на Богдан Филов, явяващо се като въведение към фототипното издание на всички миниатюри в Лондонското евангелие на цар Ив. Александър, е всъщност обобщение на две предишни негови работи на тази тема.²¹ Той сам признава, че е имал по-други планове:

²¹ Filow, B., „Die Miniaturen des Evangeliums Iwan Alexanders in London“, *Byzantion* IV, 1927/28, стр. 313–319; Филов, Б., „Лондонското евангелие на Ив. Александра и неговите миниатюри“, *Спис. на Бълг. академ. на науките XXXVIII*, 1928, стр. 1–32.

„Моето желание да издам и миниатюрите от евангелието на Ив. Александра по същия начин, както бях издал миниатюрите от Манасиевата хроника във Ватиканската библиотека²², досега не можа да се осъществи. Аз имах намерение да посветя на тези миниатюри една специална студия, в която да засегна по-подробно въпросите за техните източници и за техните иконографски типове. Обаче по независещи от мене причини трябваше постоянно да отлагам тази работа и едва ли ще мога в близко време да пристъпя към нея.“²³

Голяма част от изследването на Богдан Филев е отделена на спора му със Сирарпи Дер Нерсесян (1896–1989) за прототипа на миниатюрите в тетраевангелието на цар Иван Александър.²⁴

В статията си Дер Нерсесян прави блестящ иконографски анализ на две други илюстрирани тетраевангелия от същия тип от румънския манастир Сучевица, едното влашко (Suc. 23), второто молдовско (Suc. 24),²⁵ и покрай другото ги сравнява с известните ѝ репродукции на миниатюри в Лондонското евангелие и в Елисаветградското евангелие на църквата Покровский Собор, Херсонска губерния.²⁶ В статията си тя стига до следното категорично заключение: „Фотографиите на Curzon 153 [Лондонското евангелие], които имам на разположение, съответстват точно на композициите във влашкия ръкопис (Suc. 23). Даже когато второто от двете се различава от Paris 74, то е идентично с Curzon 153; следователно, трябва да се приеме, че тези две славянски евангелия²⁷ принадлежат към същото семейство. Те са много точни копия на Paris 74, защото различията — с едно или две изключения — са въпрос на детайли.“²⁸

Коя е Сирарпи Дер Нерсесян и защо Богдан Филев, макар и несъг-

²² Филев, Б., *Миниатюрите на Манасиевата Хроника във Ватиканската библиотека* (= *Codices e Vaticanis selecti*, vol. XVII), София, 1927.

²³ Филев, Б., *Миниатюрите на Лондонското евангелие*, стр. х.

²⁴ DER NERSESSIAN, *цит. съч.*, стр. 223–274 (и приложените 62 черно-бели илюстрации).

²⁵ Влашкото евангелие по онова време е известно като „Сучевица 23“ (Suc. 23), а по-късното по произход молдовско — като „Сучевица 24“ (Suc. 24). Днес Suc. 24 се съхранява в Националния исторически музей в Букурещ под номер 11340. Подведен от други изследователи, Филев приема неправилното датiranje и на двете евангелия; всъщност Suc. 23 е било създадено между 1568 и 1577 г. по поръчка на влашкия воевода Александър Втори, а Suc. 24 — в 1607 г. по поръчка на молдовския воевода Еремия Могила. Вж.: Щепкина, Марфа В., „Миниатюри хроники Манасии 1345 года и евангелия 1356 года (так называемого Лондонского)“, в: *Болгарская миниатюра XIV века. Исследования псалтыри Томича*. Москва, 1963, стр. 91.

²⁶ Кураторката на Московския исторически музей М. В. Щепкина доказва, че ръкописът, известен на времето като „Елисаветградско евангелие“, е бил погрешно идентифициран от Н. В. Покровский като среднобългарски паметник от края на XIV век, докато всъщност е молдовски препис от началото на XVII век. Той сега се съхранява в Московската държавна библиотека под номер 9500. Вж.: Щепкина, М. В., *цит. съч.*, стр. 92–100.

²⁷ Терминът „славянски евангелия“, използван от Дер Нерсесян и Филев, е подвеждащ, когато се касае за влашко или молдовско евангелие със среднобългарски текст.

²⁸ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 235.

ласен с младата изследователка, така почитателно се отнася към нея? Преди всичко той е впечатлен от анализа на двете разглеждани от нея творби, за които той самият — по публикации на отделни миниатюри в литературата — е добил същите впечатления. Освен това той знае нещичко за нея от приятеля си Андре Грабар²⁹, неин връстник и бивш преподавател в Париж.

Родена в Цариград в заможното арменско семейство, тя расте — особено след ранната смърт на майка си — под крилото на вуйчо си, арменския патриарх в Цариград Малахи Орманиян, който живее в дома ѝ като член на нейното семейство. Както самата тя разказва по-късно, когато другите момичета на нейна възраст си играели „на кукли“ и „на гости да си гледат на кафе“, тя прекарвала дните в патриаршеската библиотека, попиваща чудните картинки в древни арменски и византийски ръкописи. Току-що завършила Английската девическа гимназия в османската столица, планове ѝ за бъдещето рухvat със смъртта на баща ѝ в 1915 година и арменските погроми, заливащи повече от половин година прогнилата империя. Със сестра си и леля си тя стига пеша до спасителната българска граница. В България, която е въвлечена в Световната война и гъмжи от десетките хиляди арменски бежанци, трите жени не се задържат дълго; с последните си пари те се добират до Швейцария. Оттук започва трудният ѝ житейски път на работа и учене, учене и работа: първите четири години в Женева, след това в Париж.

В Сорбоната Дер Нерсесян учи при византолозите Франсис Дворник и Андре Грабар, и попада под силното влияние на изкуствоведа Габриел Мийе. През 1922 година става негова асистентка в Парижкия университет.³⁰ С двете илюстрирани евангелия от манастира Сучевица в Буковина Сирарпи Дер Нерсесян буквално „се сблъсква“ през лятото на 1925 година на една румънска изложба в Париж. Благодарение на феноменалната си зрителна памет тя веднага вижда в техните илюминации съответствия с прочутото гръцко илюстрирано евангелие от XI век, Paris 74. Поискава и получава на място съдействието на румънските официални лица на изложбата да проучи и фотографира двата ръкописа.

За около година Дер Нерсесян подготвя статията си за престижното американско тримесечно списание *The Art Bulletin* с активното съдействие на нейния ментор Габриел Мийе.³¹ С помощта на приятели,

²⁹ GRABAR, ANDRÉ, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Париж, 1928, том I, XXXI + 396 стр; том II, 14 стр. + XLIV черно-бели фотоил.

³⁰ ALLEN, JELISAVETA, „Sirarpie Der Nersessian: Educator and Scholar in Byzantine and Armenian Art,“ в: *Women as Interpreters of the Visual Arts: 1820–1979*, Уестпорт, щат Кънетикът, 1981, стр. 329–356; GARSOÏAN, NINA, „Sirarpie Der Nersessian,“ в: *Medieval Scholarship: Biographical Studies on the Formation of a Discipline*, том 3, Ню Йорк, 2000, стр. 287–305.

³¹ Авторката на три пъти в бележките си под линия изразява благодарност към Мийе (Millet, бел. 1, 58 и 80) за конкретни съвети и общата му редакторска помощ.



Богдан Д. Филов

безплатни преводачи, успява да надделее незнанието си на руски и румънски. Непознаването на румънска и, в по-широк смисъл, балканска история обаче е било едно препятствие, с което тя не съумява да се справи добре: тя твърде много разчита на малкото публикации на френски по румънска история и на съвети в кореспонденция с румънски историци, с които се е запознала в Париж. Бие на очи антибългарската предубеденост на нейните съветници, румънските историци между двете войни, даже в дребни факти: само на два пъти в статията се използва фразата „българско евангелие“, веднъж се използва „българският цар“, веднъж „български псалтир“ и два пъти „България“ във връзка с покоряването ѝ от турците. А в контекста на среднобългарски копия на ръкописи, писани в България, се казва, „славянски евангелия, писани в една от балканските държави, която преди това е изпаднала под византийско влияние“.³² Среднобългарският език на влашкото и молдовското евангелия се нарича *славянски* без да се уточнява, че е среднобългарска редакция. Може би си заслужава да се отбележи също, че при подготовката на тази статия Дер Нерсесян не се е консултирала с единствения по онова време експерт в Париж по българско средновековно изкуство, Андре Грабар.

Опонентът на Дер Нерсесян в спора за прототипа на Лондонското евангелие на цар Иван Александър, Богдан Филов, е преди всичко историк по академична подготовка.³³

През десетте години (1910–1920), в които заема поста директор на Народния музей в София, а по-късно на Българския археологически институт, той се сблъсква с проблемите на античното и средновековното изкуство на територията на България, включително и на византийското изкуство. Това са години на систематично овладяване на материала, лични контакти, обмен на опит и идеи с най-добрите родни и европейски експерти в тези области. Неговото, достигащо до педантичност, придържане към фактите, познанието му на главните европейски езици и достъпът му до съвременната библиография правят неговите монографии образци на синтетичност и научна добросъвестност.³⁴

Интересно е да се отбележи все още голямата ѝ зависимост от съчиненията на Мийе по история на византийското изкуство, характерни за ранните ѝ трудове: от 99 бележки под линия 29 се отнасят до Мийе и негови монографии. Вж.: DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.* Горедолу по същото време двамата подготвят статия за илюстриран арменски псалтир, вж.: MILLET GABRIEL и SIRARPIE DER NERSESSIAN, „Le Psautier arménien illustré“, *Revue des études arméniennes* 9, 1929, стр. 137–181.

³² Пак там, стр. 230

³³ Изучавал класическа филология, история на древния свят и археология в Германия в университетите във Вюрцбург, Лайпциг и Фрайбург, откъдето през 1906 година получава докторат. През следващите две години специализира в Бон, Париж и Италия.

³⁴ Филов, Богдан, *Археологически паралели. Студии върху историята на античното изкуство в България*, София, 1912, 80 стр.; *Софийската църква „Св. София“*, София, 1913, 172 стр., 21 ил.; *Early Bulgarian Art*, Берн, 1919, VIII + 84 стр., 43 ил.; *Старобългарското изкуство*, София, 1924, 128 стр.; *L'art antique en Bulgarie*,

И двамата изследователи, за съжаление, плащат дан на непълното им запознаване с фактите. Дер Нерсесян пише: „Разликите между петте ръкописа са много малки и то само в детайли; цялата илюстрация на Paris 74 е предадена до седемнайсетия век учудващо вярно... Посредством най-подробно сравнение на *всички миниатюри* ние се опитахме да открием точната връзка между различните копия и Paris 74.“³⁵ Тук явно пред нас е една зле формулирана фраза. Авторката трябва да е имала предвид всички миниатюри само във влашкото и молдовското евангелия от Сучевица, защото от други места в статията научаваме, че е ползвала няколкото фотографии на Лондонското евангелие, изпратени ѝ от Британския музей, и публикацията на Н. Покровски, където е включена информация за Елисаветградското евангелие (днес ръкопис № 9500 на Московската държавна библиотека).³⁶ И не случайно заключенията ѝ за тези два паметника са прибързани и неверни.

Това в още по-голяма степен се отнася и до Богдан Филов. Той сам признава, че е запознат напълно само с двете евангелия — Лондонското и Парижкото. През 1925 година той е командирован в Лондон и най-подробно проучва на място ръкописа на тетраевангелието на цар Иван Александър. Прекарва дни над него, броейки и сравнявайки миниатюрите с фотографиите на Парижкото евангелие в публикацията на Анри Омон (Британският музей е разполагал с копие на излязлата в ограничен тираж през 1908 година книга). Нещо повече — при описанието на миниатюрите в Лондонското евангелие той следва номерацията на Омон на миниатюрите и с много малки изключения им дава същото описателно название, както е у Омон.³⁷

София, 1925, 75 стр.; *Les miniatures de la Chronique de Manassès à la Bibliothèque du Vatican (Cod. vat. slav. II.)*, София, 1927, 84 стр. + 44 ил.; *Geschichte der albulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken*, Берлин и Лайпциг, 1932, 100 стр. + 45 ил.; *Geschichte der bulgarischen Kunst unter der türkischen Herrschaft und in der neueren Zeit*, Берлин и Лайпциг, 1933, 94 стр. 64 ил.; *Кръглата Преславска църква и нейните предшественици*, София, 1933, 106 стр.; *Софийската църква „Св. Георги“* (2-ро издание), София, 1933, 80 стр., 12 ил.; и много други, пръснати из периодичния печат.

³⁵ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 225.

³⁶ ПОКРОВСКИЙ, НИКОЛАЙ В., *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских* (=Труды восьмого археологического съезда в Москве, 1890 г.), т. I, Спб., 1892. Дер Нерсесян не знае руски и разчита на помощта на приятели за превод на труда на Покровски; когато цитира оттам, не дава точната библиографска справка, а на илюстрациите в статията ѝ, препечатани от Покровски, не се посочва листът в ръкописа (същото важи и за илюстрациите от Лондонското евангелие).

³⁷ Не е много ясно как в изданието на миниатюрите от 1980 година (Живкова, Л., *цит. съч.*) се е стигнало до абсолютно същия брой миниатюри, както у Филов — 366, само дето сега те не се наричат „миниатюри“, а „образци“. Ив. Дуйчев намалява броя на миниатюрите на 352 (в ЩЕПКИНА, М., *Болгарская миниатюра XIV века...*, стр. 12). Също така остава пълна загадка защо са абсолютно еднакви наименованията на „образците“ у Живкова с наименованията на „миниатюрите“ у Филов, включително грешката на Филов при идентификацията на „ветхы денми“ като „Бог Отец“ в миниатюра № 3 (за това — по-късно). Сравни Живкова, Л., *пак там*, стр. 222–225 с Филов, Б., *Миниатюрите...*, стр. 35–56.

Филов до такава степен е поразен от сходството на миниатюрите в двете евангелия, че заминава за Париж, където се запознава с оригинала на византийското евангелие от XI век в Националната библиотека. Там пък сравнява новите си фотографии от Лондонското евангелие с гръцкия ръкопис. Както в Британския музей, така и в Парижката национална библиотека той се консултира по технически въпроси с експертите на тези две институции. Затова и наблюденията му са точни, и много от заключенията — верни. Същото не може да се каже за другите три евангелия, за които няма непосредствени наблюдения, а разчита на лошокачествени репродукции и заключения на учени, в чиято методология не е сигурен.

През изминалите години някои чуждестранни изследователи на Средновековието като В. Д. Лихачова започнаха също да твърдят, че първообраза на миниатюрите в Лондонското евангелие трябва да търсим в Парижкото евангелие.³⁸

Руската изследователка Вера Лихачова не засяга в статията си от 1986 година в сп. *Византийский временник* спора на Богдан Филов с Дер Нерсесян; тя изобщо или напълно игнорира изследването на Б. Филов, или може би не е имала достъп до книгата му, а за Лондонското евангелие съди само от малкия брой миниатюри в немското издание от 1977 година на книгата на Л. Живкова.³⁹ Но Лихачова съвсем превратно е разбрала и тезата на Дер Нерсесян, която според нея уж била констатирана на стр. 273 (в *цит. съч.*), „че не ръкописът на Парижката национална библиотека се явява модел за подражание, а че българският и византийският кодекси са имали общ прототип, който и двата са следвали.“⁴⁰ Такова твърдение няма никъде в статията на Дер Нерсесян; ако ли имаше, Богдан Филов изобщо нямаше да спори с тази авторка!

Забавното със статията на Лихачова е, че тя прави констатации, облечени в мантията на научна осведоменост, от рода на „ние смятаме, че византийският кодекс от XI в. е бил непосредствено използван от българския миниатюрист през XIV столетие.“⁴¹ И едновременно с това става пределно ясно, че руската авторка нито е виждала всички миниатюри в Лондонското евангелие, нито пък репродукциите на Парижкото евангелие по Омон.⁴² Но при това тя пише: „Българският

³⁸ ЛИХАЧЕВА, ВЕРА Д., „Роль византийской рукописи XI в. как образца для болгарского так называемого Лондонского евангелия Ивана-Александра XIV в.“, *Византийский временник*, XLVI, 1986, стр. 174–180.

³⁹ SCHIVKOVA, L., *Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexander*. В няколко луксозни издания на книгата на Живкова на български и на чужди езици са публикувани само около една шеста от миниатюрите в Лондонското евангелие.

⁴⁰ ЛИХАЧЕВА, В., *цит. съч.*, стр. 175.

⁴¹ *Пак там*.

⁴² *Пак там*, стр. 180. В друга статия В. Лихачова прави грешка, която не е въпрос за погрешно тълкуване, а за непознаване на източниците, изброявайки като един от вероятните прототипи на тъй нареченото „Елисаветградско евангелие“ (Московска държавна библиотека 9500) византийския ръкопис Paris. gr.74, който по време на създава-

миниатюрист, който *копирал* през XIV век византийския ръкопис, е бил високообразован човек. За това свидетелства не само това, че е избрал като предмет на подражание едно от най-добрите византийски евангелия, но и това, че е разбирал съдържанието на миниатюрите, които — *като е повтарял* — е знаел сложната им иконография.“

Йоанис Спатаракис много по-внимателно пише за прототипа на Лондонското евангелие, като се позовава на изследванията на Дер Нерсесян и Филов: „Ръкописът Pap. Gr. 74, *или някое вярно копие* от него, е послужил за модел на група славянски ръкописи. Най-известният от тях е Четвероевангелието ADD. 39627 (Curzon 153) в Британския музей.“⁴³

И така, двата въпроса със седемдесетгодишна давност продължават да стоят открити пред нас: доколко са оригинални миниатюрите в Лондонското четвероевангелие на цар Иван Александър от 1355–1356 година и, в случай, че не са оригинални, кой е прототипът, от който са били преписвани?

нето на това молдовско евангелие, XVII век, е бил в библиотеката на френския крал Анри IV. Вж.: ЛИХАЧЕВА, В. Д., „Съотношение между миниатюрите на „Лондонското“ и „Елисаветградското“ евангелие“, в *Етюди по средновековно изкуство*, София, 1986, стр. 148–160.

⁴³ SPATHARAKIS, IOHANNIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Лайден, 1976, стр. 67.

ЛОНДОНСКОТО ЕВАНГЕЛИЕ НА ЦАР ИВАН АЛЕКСАНДЪР ОТ 1356 Г.

Ако човек иска да научи нещо повече за тетраевангелието на търновския цар Иван Александър от луксозното издание от 1980 година, ще се натъкне на някои сериозни проблеми. Преди всичко се създава тягостното впечатление, че различни части на книгата са писани от различни хора, които не са виждали написаното от другите.

„В самото начало на ръкописа — пише в изследването — са поместени на цяла страница две големи миниатюри. Това са изображения на цар Иван Александър със семейството му. Тези две илюстрации нямат нищо общо с евангелския текст. Те обаче правят възможно точното датиране на евангелието и ни дават сведения по поръчение на кого и за кого е било преписано и илюстрирано четвороевангелието.“⁴⁴

Да, ама на друго място в книгата се казват съвсем различни неща. От тях разбираме, че не двете начални царски илюстрации „правят възможно“ точното датиране и прочее на евангелието, а приписката на монах Сим(е)он на лист 274^v и 275, която е цитирана почти изцяло.⁴⁵

„Слава на бога, преславен в троица, който изпълва всяко добро начинание, що се начева за него, и дава начало и край.“⁴⁶ Написан бе този животочен извор на новата благодат на пресладкото учение на Христа и неговите божествени самовидци⁴⁷, ученици и апостоли, наречен Четвероблаговестник не само по външен шар и злато, или пресукан лен, или по украса с камъни и бисери, но и по излияние на вътрешното божествено слово... Като го потърси, благоверният, христорлюбивият, превисокият и боговенчаният самодържец цар Иван Александър го намери подобно на светилник, положен на тъмно място и забравен, поставен в нерадение от древните царе. Този христорлюбив цар Иван Александър

⁴⁴ Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 50.

⁴⁵ Всъщност приписката започва не на стр. 274^v, а в самото начало на стр. 274 и заема три пълни страници.

⁴⁶ Трябва да бъде „след началото дава и край“.

⁴⁷ На съвременен български се казва „очевидци“.

го намери с божествено желание и като го изяви, биде преведено⁴⁸ от гръцки слова на нашата славянска реч и бе положено на показ. Биде обковано отвън с позлатени дъски, а вътре биде украсено художествено от живописци с животворни образи на господата и на неговите славни ученици, изписани със светли шарки и злато. Това бе сторено за утвърждение на неговото царство... Тогава владееше скиптър на българското и византийското⁴⁹ царство заедно със своята благоверна, боговенчана и новопросветена царица госпожа Теодора... и със своя роден и превъзлюбен син цар Иван Шишман... В годината 6864 от сътворението на света [1355–1356] индикт 9-и. А този, който написа тази книга, се нарича монах Симон, роб на господина моя цар.“⁵⁰

Богдан Филев, от своя страна, дава сериозно научно описание на ръкописа, който по онова време се е съхранявал в Британския музей в Лондон.⁵¹ В първата четвърт на XV век четвроевангелието е било откупено от молдовския воевода Йоан Александър (1402–1432), син на Стефан воевода, от някакъв лихвар, който го държал като залог за неизплатен заем. Тази подробност ни е спестена в изданието от 1980 година, където пише:

„След завладяването на столицата Търново от османските турци в 1393 г. богато украсеният ръкопис на четвроевангелието на Иван Александър за известно време се е намирал в Молдова. Той бил пренесен там по всяка вероятност от някой български беглец и по-късно откупен по нареждане и със средствата на молдовския владетел Александър Добрия (1400–1432).“⁵²

Не е ясно как и кога ръкописът се е озовал в светогорския манастир „Св. Павел“, чийто игумен-грък през 1837 година го подарил на английския пътешественик и колекционер на византийски ръкописи Робърт Кързън. След смъртта на лорд Кързън неговата наследничка подарява през 1876 г. цялата му колекция, известна като Parham Collection, на Британския музей.

От всички тези перипетии на ръкописа най-загадъчен си остава пътят му от царската библиотека в Търново до библиотеката на молдовския воевода Йоан Александър. Съдбата на Четвроевангелието от

⁴⁸ Това е неверен и подвеждащ превод. В оригинала е казано „и изложивъ препи-са“; думата за *преведе* е „преложи“.

⁴⁹ В оригинала няма дума *византийско*: „българскаго и гръцкаго царства“, което е синонимен израз на „цар на българи и гърци“.

⁵⁰ Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 46–47.

⁵¹ Филев прави пълно описание в две глави, „Библиографски бележки“ (*цит. съч.* стр. 3) и „Описание на ръкописа“ (*цит. съч.* стр. 4–10).

⁵² Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 47.

1356 година не бива да се разглежда отделно от съдбата на останалите дошли до нас ръкописи от втората половина на XIV век. От всички 19 ръкописа с приписки (два от тях на гръцки) шест са били в царската библиотека в Търново.⁵³ Дали са били тайно „изнесени“ оттам във влашките земи или на Запад от безименни „бегълци“, или повечето от тези шест царски книги са били продадени или дадени „в залог“ на лихвари от членове на царското семейство след смъртта на цар Иван Александър, и залогът никога не е бил изплатен?

Иван Божилов дава синтезирана характеристика на приемника на царя-библиофил, първия му син от втория брак Иван Шишман:

„Според нас смъртта на Иван Шишман трябва да бъде отдалечена както по място, така и по време от съдбата на Търновград. Това твърдение се подкрепя от един *argumentum ex silentio* (Григорий Цамблак), от „Безименната българска летопис“ и от турските извори. Не му противоречи и не съвсем ясното описание на Шилтбергер. По всяка вероятност в продължение на около две години бившият български цар — вече обикновен турски васал или „бег“, както го назовават някои документи — властвал над Никопол и близките околности. Гибелта е застигнала Иван Шишман след битката при Ровине (17 май 1395) — в това са категорични повечето извори, с които разполагаме...“⁵⁴

Както изрично подчертава Ив. Божилов, последният търновски цар, за разлика от баща си, е бил безразличен към книгата: „Не може със сигурност да се твърди дали това е липса на интерес, на природен или култивиран вкус (условията за това не са липсвали!) към изящно украсената книга, или пък причината се крие в тежките нерадостни времена, но е факт — *литературата е минавала покрай Иван Шишман*.“⁵⁵

Предлаганата схема за „бегълци“, разграбили книгите в царската библиотека в Търново и продали ги по-късно във Влашко, е неприемлива. Семейството на последния търновски цар съвсем спокойно си се е преселило от двореца в Търново в новия бегски санджак на Никопол, навярно с цялата си покъщнина и непременно с драгоценните книги, останали в наследство от царя-библиофил. Кой ги е продавал или залагал, когато данъчната основа на предишното материално бла-

⁵³ За библиотеките в България през XIII–XIV век намираме обилна информация в пионерския труд на акад. Васил Гюзелев от 1985 г. Макар цар Иван Александър да е бил изключителен за средновековието ни колекционер на книги, книги са притежавали и други феодали, клирици, монаси, граматичи. Не е било рядко явление частно притежаваните книги да се подаряват на манастири и църкви.

⁵⁴ Божилов, Иван, *Асеновци (1186–1460). Генеалогия и просопография* (2-ро издание), София, 1994, стр. 228.

⁵⁵ *Пак там*, стр. 229.

гополучие рухнала, едва ли някога ще можем да научим. Но можем с много основания да предположим, че последният престолонаследник на Асеновци, синът на Иван Шишман, Александър, не е имал никакъв стимул да върне заема и да си вземе обратно от лихваря евангелието с картинките, след като вече е вдигнал ръка и изрекъл магическата фраза „Велик е Аллах и неговият пророк е Мохамед!“, и от младия български цар Александър се превърнал в османския Искандер Бей.⁵⁶

Най-важната личност при създаването на илюстрираното евангелие на цар Иван Александър през 1355–56 година несъмнено е монах Сим(е)он. Богдан Филов, като изследовател на ватиканския препис на Манасиевата хроника, не случайно е забелязал поразителната прилика на почерка на „Симон мних“ в Лондонското евангелие с почерка на безименния преписвач на Манасиевата хроника: „Текстът на евангелието е писан с едро уставно писмо без разделяне на думите, и то само от една ръка, с красив и равен почерк, който толкоз много напомня почерка на Манасиевата хроника във Ватиканската библиотека, дето се получава впечатление, като че ли и двата ръкописа са писани от една и съща ръка, макар ватиканският да е около десетина години по-стар от лондонския.“⁵⁷

Куйо Куев, в монографията си за Иван-Александровия сборник от 1348 година (известен още като Лаврентиев сборник)⁵⁸ дава най-детайлно описание на палеографските особености на този ръкопис и публикува фоторепродукции на страниците със Сказанието за буквите на Черноризец Храбър.⁵⁹ Макар сборникът да се нарича „Лаврентиев“, приписката на лист 214 не е непременно свидетелство, че „труд же и болезн лаврентия многогрешнаго таха свещенноинока“ дава сведение за преписвача, а не само за съставителя на сборника. Характерните особености на почерка на фотографираните страници, както и най-подробното описание на особеностите на букви и лигатури абсолютно, без никакво съмнение, се отнасят еднакво както до почерка в Манасиевата хроника, така и до почерка в Лондонското евангелие (ил. 8).

Това са случайно взети страници от двата ръкописа. Че почеркът в тези два примера принадлежи на монах Сим(е)он — един от постоянните царски преписвачи — виждаме и от съобщението на Евфимий Ф. Карски, където е дадена не само приписката с „помените грешнаго симеона“, но и уникалният автограф на този „грешен симеон“:⁶⁰ дума-

⁵⁶ *Пак там*, стр. 241–242. Докато не знаем при какви обстоятелства младият цар Александър е решил да стане Искандер Бей, поне знаем, че до края на живота си — още четвърт век — е бил верен на османските султани, докато не загива в сражение с враговете на султана в планините южно от Смирна.

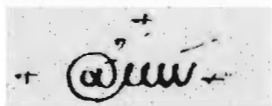
⁵⁷ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 6.

⁵⁸ КУЕВ, Куйо, *Иван Александровият сборник от 1348 г.*, София, 1981, 411 стр.

⁵⁹ *Пак там*, стр. 29–46; стр. 196–203.

⁶⁰ КАРСКИЙ, ЕВФИМИЙ Ф., *Славянская кирилловская палеография*, Ленинград, 1928, стр. 406–407. Това е *Служебник*, Държавна публична библиотека Спб, Погодинска колекция № 37.

Лаврентиев сборник,
д. 102

[illegible][illegible]

Ил. 9:
„Подписът“ на монах
Сим(е)он

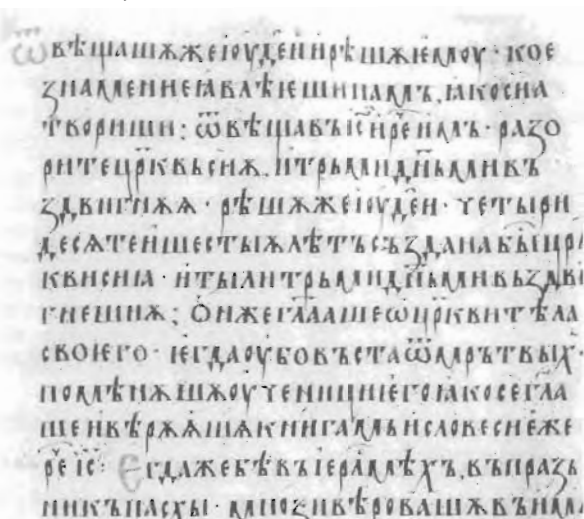
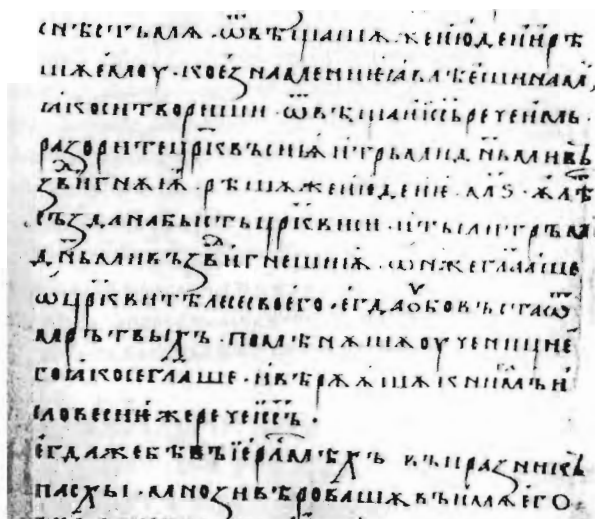
Личността на преписвача на текста, монах Сим(е)он, е важен елемент за разбирането на процесите при създаване на илюстрираното евангелие на цар Иван Александър. Той явно е бил доверено лице на царя („раб же господина моего“), на когото са могли да бъдат поверени крупни суми за закупуване на пергамент и евентуално за заплащане труда на художниците. Прецизен като преписвач, с едър и ясен почерк, а и не без значение — умеещ да глади с перо самолюбието и тщеславието на търновския владетел.⁶²

Три сравнения на евангелските текстове убедително говорят в полза

⁶¹ Дуйчев, Иван, *Летописи на Константин Манаси*, София, 1963, стр. 125.

⁶² А те изглежда са били безгранични, ако се съди по някои хвалебствия на царя в книги, писани специално за частната му библиотека, като Похвалата в *Песнивеца от 1337 година*, постигащи на места комичен ефект като при сравняването му с Александър Македонски и Константин Велики:

„Затова, като сме се събрали, нека прославим бога и истинна песен заедно да отпразнуваме на Христа царя венцедателя и подателя на всички, вседържителя, който ни е дал велик воевода и цар на царете — великия Иван Александър, най-православния измежду всички, старейшина и военачалник и мощен в битки, любезен и приветлив, румен, доброзрачен и красив на вид, със свити колена и правоходец, гледащ сладко с очи на всички, неизречения прavedен съдия за сиращи и вдовици. Кой прочее, ще кажа, от нас, като е видял царя, ще се завърне скръбен в своя дом? Със своята военна мощ той ми се струва втори Александър от древността... Струва ми се, че този цар се яви нов сред царете Константин... Никой от първите царе не ми се струва такъв, както този велик цар Иван Александър, похвала и слава на българите... Радвай се, граде Търново! Радвайте се, негови градове и страни! Радвайте се и пак се сърадвайте, тъй като имате такъв цар!“ Преводът на новобългарски: *Стара българска литература. Ораторска проза*, т. II, София, 1982, стр. 146–147.



на предположението, че не по-късно от началото на XIV век на Балканите вече е имало одобрен от църквата текст на четвроевангелието, много близък до текста на Мариинското и на Зографското евангелие.⁶³

Първото сравнение (ил. 10) е между евангелието на цар Георги II Тертер от 1322 година, съхранявано в Хилендарския манастир (*Hil. 18*)⁶⁴, и евангелието на цар Иван Александър, създадено 34 години по-късно: Йоан II, 18–23.

Второто сравнение (ил. 11) е между евангелието на цар Иван Александър от 1356 година и евангелието на бдинския митрополит Даниил от средата на XIV век, преписано в град Бдин (днешен Видин): Евангелие от Матей XXII, 1–8.

Третият текст е от Евангелието от Йоан XXI, 21–23. Вляво е текстът на сръбско безюсово и едноерово евангелие, преписано от монах Калист през 1354–55 година за новия сръбски епископ Яков на българския град Сяр (днешен Серес в Северна Гърция)⁶⁵; вдясно е съответният текст от евангелието на цар Иван Александър (ил. 12).

Ил. 10:
Хилендарско евангелие, лист 159

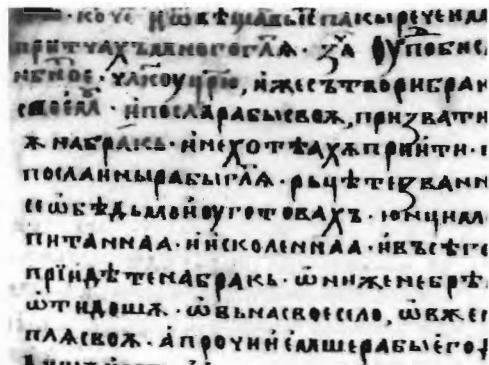
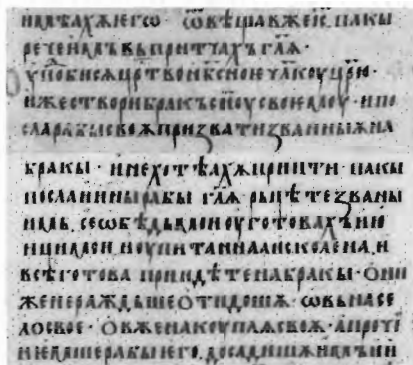
Лондонското евангелие, лист 218

⁶³ Зографското евангелие е старобългарски глаголически паметник от края на X — началото на XI век, подарено през 1860 година от братята в Зографския манастир на руския император Александър Втори. Съхранява се в Държавната публична библиотека в Спб. Мариинското евангелие е непълен старобългарски глаголически паметник приблизително от същия период. Открито е в гръцкия светогорски манастир „Св. Богородица“ (откъдето носи и името си) и е било занесено в Русия от проф. В. И. Григорович в частната му колекция. След смъртта му попада в Държавната библиотека в Москва.

⁶⁴ Авторът иска да благодари на монасите от сръбския Хилендарски манастир в Света гора за възможността да изучава и публикува ръкописа на евангелието на цар Георги Тертер. Също така изразявам голямата си благодарност към Хилендарската сбирка при Библиотеката на Университета на щат Охайо, в град Калъмбъс, и на куратора на сбирката Предраг Матеич за безценната помощ при получаване на пълното копие на този неизследван още паметник на българската средновековна писменост. Вж.: Богдановић, Д., *Каталог ћириличких рукописа манастира Хиландара*, Белград, 1978, стр. 59. В по-раншия каталог на ръкописите в Хилендар този паметник е имал сигнатура Hil. 7.

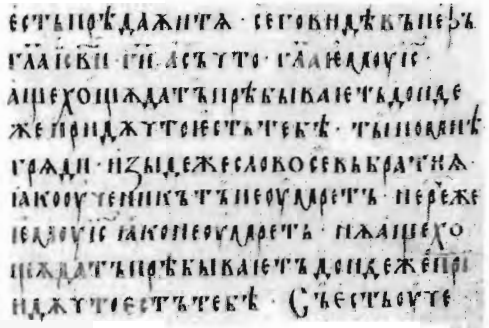
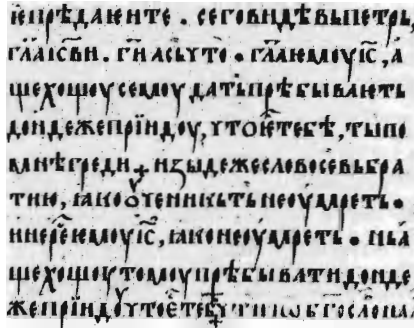
Ил. 11:
Лондонско евангелие

Бдинско евангелие



Ил. 12:
Сярско (сръбско) евангелие

Лондонското евангелие



Докато можем с основание да предполагаме, че монах Сим(е)он е изпълнявал ролята на организатор и координатор на преписа на евангелието⁶⁶, нищо не можем да кажем за живописците, украсили евангелието отвътре „художествено с животворните образи на Господа и на Неговите славни ученици, изписани със светли шарки и злато.“ Но един анализ на техните творби и сравнението им с миниатюрите във византийското Парижко евангелие от XI век би трябвало да хвърлят известна светлина и върху тях като творци.

⁶⁵ Сярското евангелие се съхранява в Британската библиотека в Лондон, MS Add. 39626. Библиография на сръбски изследвания е включена в статията на М. HARISIADIS, „Les miniatures du Têtraevangile du Métropolit Jacob de Serres“, *Actes du XIIe Congrès international d'études Byzantines*, III, Белград, 1964, стр. 121–130.

⁶⁶ Досега няма пълно изследване на текста на това четвроевангелие. Първото по-подробно съобщение на Р. Шолвин е дефектно — изглежда, че той е получил от Британския музей смесени преписи на страници от това евангелие (MS 39627) и от сръбското евангелие от Сяр (MS 39626), защото без никакви основания пише, че преписът на Лондонското евангелие бил правен от сръбски оригинал (за нетренираното око почерците на преписвачите Сим(е)он и Калист си приличат). Шолвин разглежда само морфологията на текстовете, които е получил от Лондон. Въпреки недостатъците, неговото проучване с право може да се нарече "Въведение" — Einleitung. Вж.: SCHOLVIN, ROBERT, „Einleitung in das Johann-Alexander Evangelium“, *Archiv für slavische Philologie* (VII), Виена-Берлин, 1884, стр. 1–56, 161–221; Правопоисните правила, граматически архаизми и нови форми, както и лексическите промени в евангелието от 1356 година са разгледани по-подробно от този автор преди три десетилетия. Вж.: TALEV, ILYA, *Some Problems of the Second South Slavic Influence in Russia* (Slavistische Beiträge 67), Мюнхен, 1973, стр. 273–363.

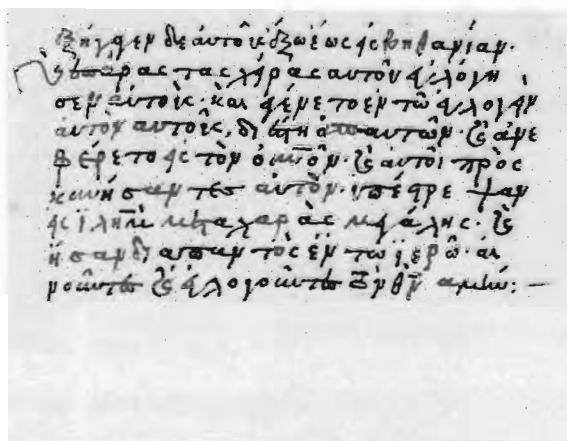
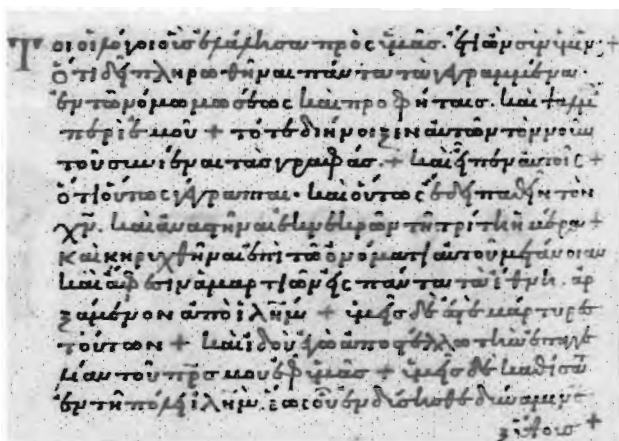
ВИЗАНТИЙСКОТО ЕВАНГЕЛИЕ ОТ XI ВЕК, PARIS GREC 74

Габриел Мийе е първият изследовател, който забелязва поразителните прилики между миниатюрите на Парижкото и Лондонското евангелие. Когато за пръв път вижда в Британския музей евангелието на цар Иван Александър и особено заглавните му винетки, големият френски изследовател може и да е бил склонен да приеме, че то е пряко копие на Парижкото евангелие от XI век. Но при по-внимателно проучване стига до заключението, че двете евангелия са имали един и същи прототип и нямат пряка връзка помежду си.⁶⁷

Лондонското евангелие съдържа четири миниатюри в края на евангелието от Лука, които нямат съответствия в Парижкото евангелие: № 271, „Исус издъхва на кръста; светите жени присъстват отдалеч на страданията му“, № 272, „Йосиф Ариматейски сменя тялото на Исус от кръста и го погребва в собствения си гроб“, № 275, „Исус се явява на учениците си и ги благославя пред Витания“ и № 276, сцената на евангелист Лука с поръчалия това евангелие (в Парижкото евангелие той би трябвало да е игуменът на манастира). Такива миниатюри е имало някога в Парижкото евангелие, но двата листа, на които са били нарисувани, са изчезнали, а вторият от двата е бил заменен само с текст, чийто различен от останалата част на ръкописа калиграфски стил не е бил отбелязан от изследователите на текста.

По всичко изглежда, че Дер Нерсеян първа съобщава, че от оригиналния ръкопис на Парижкото евангелие са били откъснати тези два листа: „Ръкописите от първата група [Лондонското и влашкото, Sus. 23, евангелия] ни помагат да запълним празнотата в илюстрацията на Paris 74, причинена от изчезването на два листа. Тези два листа са би-

⁶⁷ Официално, това му откритие е публикувано през 1916 година. Но то си има своята предистория. Книгата е била готова за печат още в 1914 година, но по настояване на автора издателството отпечатва само стотина пробни копия, които Мийе разпраща на приятели и колеги за критики и препоръки: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, par GABRIEL MILLET, Париж, 1914, LXIV–811 стр. Капиталният му труд излиза за широката публика в разгара на Световната война, с две страници по-кратък, публикуван от друг издател.



Ил. 13:
Част от оригиналната
стр. 163^v и добавената
хартисна стр. 164

ли откъснати преди подвързването и номерирането на страниците. Тази загуба изглежда не е била забелязана, защото не можах да открия да е споменавано за нея в нито един от съществуващите каталози, даже и в Н. Bodier, *Description de peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883. Първият лист е бил между сегашните 161 и 162... Вторият изчезнал лист трябва да е бил след лист 163. Последните стихове от Евангелието на Лука, XXIV от 49 до края, които четем на лист 164, са били добавени от по-късна ръка и с този лист е бил заместен липсващият лист.⁶⁸ Дер Нерсесян добавя, че „по странно съвпадение“ липсващите миниатюри в Парижкото евангелие липсват също и в Елисаветградското и Молдовското евангелие Suc 24.⁶⁹

Много е вероятно Дер Нерсесян да е съдила за вмъкнатия по-късно лист от микрофилм. Тя пропуска една важна информация: листът заместител е писан на фина италианска хартия с воден знак ножици, подобен на водния знак на ръкопис от 1498 година (ил.13).⁷⁰

Ние не знаем кога са били номерирани страниците на Парижкото евангелие; знаем само, че сегашната му подвързия от червен марокен с хералдическите знаци на крал Анри III на Навара (1572–1610), който става и крал Анри IV на Франция (1589–1610), е била направена през 1603 година.⁷¹

Макар пътят на този ръкопис до кралската библиотека в Навара да не е документиран, той по всяка вероятност е минал през Флоренция

⁶⁸ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 235 и бележка 47.

⁶⁹ Пак там, стр. 236. В тази връзка трябва да се отбележи, че подобно на Филов, и Дер Нерсесян смята, че миниатюрите на тези две евангелия не са преписвани непосредствено от Парижкото евангелие, а от някое негово неизвестно на нас копие (пак там, стр. 235).

⁷⁰ SPATHARAKIS, IOHANNIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Лайден, 1976, стр. 65.

⁷¹ OMONT, H., *цит. съч.*, том I, стр. 1.

с дълъг престой в двореца на Медичите.⁷² Две жени от рода Медичи са свързани с живота на краля на Навара Анри III — тъщата от първия му брак, съпруга на френския крал Анри II, Катерина ди Медичи (1519–1598), и втората му жена Мария ди Медичи (1573–1642). Една от двете съпруги на крал Анри ще да е донесла като зестра в кралския двор това скъпоценно византийско илюстрировано евангелие. Именно в библиотеката на Медичите трябва да е бил добавен луксозният хартиен лист, произведен в Италия в края на XV век, с последните стихове от евангелието на Лука.

Винетките в заглавните страници на Парижкото евангелие са непознати от другите дошли до нас византийски евангелия. В повечето илюстрирани ръкописи присъстват само изображенията на четиримата евангелисти на цяла страница, следвани от съответния евангелски текст със заглавна винетка над името на евангелиста, както е случаят с образа на евангелист Марко в гръцко евангелие от XII век в библиотеката на грузинския светогорски манастир. (ил. 14)

⁷² Biblioteca Laurenziana, прочутата библиотека на семейство Медичи (наричано от някои „кръстниците“ на Италианския ренесанс), притежава най-ценната колекция от древни гръцки ръкописи в Италия, днес собственост на гражданите на Флоренция. Когато ръкописите стават толкова много на брой, че за тях е било нужно специално книгохранилище, Лоренцо Втори поръчва на Микеланджело да изработи уникален архитектурен проект за целта, и планове са представени в 1520 г. Древните ръкописи не стоят на полици, а са разтворени — прикачени с верижки —

Ил. 14:
Евангелист Марко преди заглавката в гръцко евангелие



В този тип византийски евангелия образите на евангелистите обикновено са предшествани от кратки предговори. Авторите им пишат за изворите на евангелията и дават кратки интерпретации на евангелския текст. Това са така наречените *хипотези*. В другия вид предговори, *пролози*, четирите евангелия се разглеждат като група, с общ произход и вдъхновение. Докато хипотезите са описателни по характер, пролозите са от богословско естество и обикновено са синтези на писанията на църковните отци. Много от пролозите са съкратени преводи на трактати от латински на един от най-ранните църковни отци, лионския епископ Иринеи (края на II век), от последния глава на православната църква в Цариград преди иконоборците, патриарх Герман (715–730).⁷³ Пример на такъв много популярен пролог е съкратен текст от главния труд на епископ Иринеи, *Adversus Haereses*:

„За четирите евангелия и четирите символа. Трябва да се знае, че има четири евангелия — нито по-малко, нито повече! Понеже има четири вятъра, затова има и четири евангелия, лъхащи безсмъртие от всички тях и възраждащи човеците. От тези евангелия е очевидно, че Онзи, който е показан да седи над херувимите, ни е дал евангелието в четири части, също както Давид, молещ се за Неговото пришествие, бе казал: „Ти, Който седиш над херувимите, яви се!“ (Псал. 79:2)⁷⁴

В Парижкото евангелие обаче има *послесловия*, не предговори, които са поместени след последната миниатюра с портрета на игумена на манастира и изображението на съответния евангелист. От първото от тези послесловия, на лист 62^v в края на евангелието от Матей, можем да предполагаме къде е било преписано това евангелие:

„Защото първият и най-велик пастир, който мъдро спаси заблудилото се стадо и който щедро те е украсил с високи дарове, те е поставил начело на това преподобно стадо на Предтечата. Подобаващо е впрочем да храниш своите пасоми с думи, които освежават душата като на паша...“

на читални пултове. Каталог-схема във вестибюла показва кой ръкопис в кое сепаре с пулт и скамейчица се намира, а с флагче се отбелязва, ако някой в момента работи с този ръкопис. Библиотеката не е открита за туристи.

⁷³ Според Сирил Менго произходът на тези предговори трябва да се търси в средите на укриващата се интелигенция на иконолюбците в края на VIII и началото на IX в. Вж.: MANGO, CYRIL A., „The Availability of Books in the Byzantine Empire, A.D. 750–850“, *Byzantine Books and Bookmen*, Вашингтон, 1975, стр. 43–45. Ще се върнем на темата за хипотезите и пролозите, когато разглеждаме иконографията на заглавните винетки в двете евангелия.

⁷⁴ VON SODEN, HERMANN, *The History of Early Christian Literature, the Writings in the New Testament* (превод от немски), Ню Йорк-Лондон, 1906.; *Die Schriften des Neuen Testaments*, I, 1, Гьотинген, 1911. Цитирано по NELSON, ROBERT S., *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, Ню Йорк, 1980, стр. 6.



Ил. 15:
Студийският манастир „тогава“ и „сега“

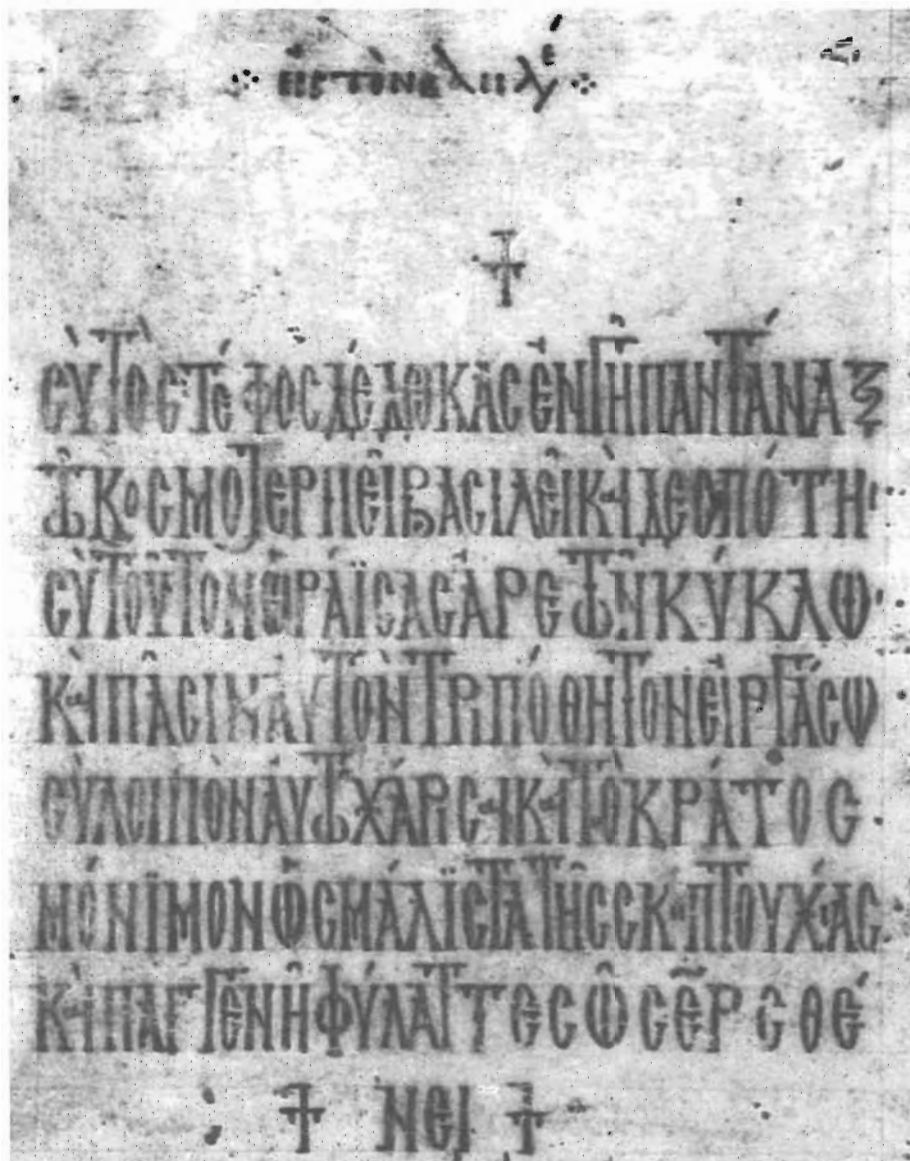
В единайсетия век в Цариград има само една църква, която може така кратко да се упоменава, просто като „Предтечата“ — прочутата църква „Св. Йоан Предтеча“ на Студийския манастир. Основан в 463 година от консула Студий, с течение на времето този манастир се нарежда на първо място сред всички византийски манастири. Най-важна заслуга за това има игуменът му Теодор Студит (между 799 и 814), който го превръща в знаменит център на религиозната литература и изобразителното изкуство. На ил. 15 се вижда как е изглеждала някога църквата „Св. Йоан Предтеча“ при Студийския манастир, в сравнение с днешните ѝ останки.⁷⁵ Миниатюрата във ватиканския ръкопис Codex Vat. gr. 1613, лист 175, показва молец се монах на малоазийския бряг, докато лодкар прекарва през Мраморно море друг монах до манастира.

Парижкото евангелие не е датирано от създателите му, но още от края на XIX век се предполага, че е било преписано към средата на XI век. Френската изследователка Сюзи Дюфрен (протеже и съавторка на Дер Нерсесян в последните години на живота ѝ) го отнася към втората половина на XI век.⁷⁶ В голямото си изследване на миниатюрите във византийските псалтири Дер Нерсесян датира евангелието няколко години преди псалтира от 1066 година, съхраняван в Британската библиотека под номер Add. 19352. В този псалтир има портрет на игумена на Студийския манастир Михаил, изглеждащ малко по-стар в сравнение с четирите портрета на игумена в края на евангелията на Матей, Марко и Йоан, и в миниатюрата на Страшния съд в

⁷⁵ През 1486 година, 33 години след превземането на Цариград от турците, църквата и манастирът са превърнати в джамия. Земетресението от 1894 година разрушава древните постройки, останките от които са обявени за национален паметник и днес се поддържат от турското министерство на културата; те се виждат от булевард „Кенеди“ при Мраморно море — на неколкостотин метра южно от Белия дворец (Аксарай).

⁷⁶ DUFRENNE, SUZY, „Deux chefs-d'oeuvre de la miniature de XIe siècle“, *Cahiers archéologiques* XVII, 1967, стр.177–191. Дюфрен дава подробна библиография на изследванията на миниатюрите в Парижкото евангелие, стр. 177.

Ил. 16:
Приписката от стр.
215 на Paris 74



Paris 74.⁷⁷ Тази дата е много важна за нашето изследване. Защото с нея трябва да свържем приписката в края на Парижкото евангелие — молитва за василевса: дали това е властващият византийски император по време на създаването на Парижкото евангелие, някъде към 1060 година, или — което е по-вероятно — в приписката на стр. 215 се говори за *друг* император, който е бил съвременник на прототипа на Парижкото евангелие, а тази приписка-молитва е била автоматично преписана с текста от 1060 година (ил. 16)?

⁷⁷ DER NERSESSIAN, SIRARPIE, *L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge*, Londres, Add. 19352, Париж, 1970, стр. 81.

„На василевса:

О, Царю на Всички, Ти си дал короната на тази земя на цар и господар, който е наслада за света; Ти си го украсил с огърлица от добродетели и си го направил трижди обичан от всички. Затова, дай му също власт да управлява колкото се може по-дълго и го пази, о Спасителю, със Своята сила, ведно с неговото семейство.“⁷⁸

Трудността идва от факта, че никъде не се споменава името на василевса, което е странно само по себе си. Но това може би си има своето обяснение в някои обстоятелства на епохата. Между 1059 и 1061 година сред братята в Студийския манастир се подвизава един не съвсем обикновен монах — бившият император Исак I Комнин, отстъпил доброволно властта по здравословни причини. Последните две години от живота си абдикиралият император посвещава на изучаване на „Илиадата“ и писане на коментари върху Омир. Той ще трябва да е подсказал на игумен Михаил, че в императорската библиотека има едно уникално илюстрирано евангелие, а и може да е използвал връзките си в двореца да вземе назаем императорското евангелие за препис в скрипториума на Студийския манастир.

Каквото и императорско име да е било вписано в прототипа, преписвачът на приписката го е пропуснал, защото молитвата е за жив и царуващ василевс. А навярно не е искал да напише името на тогавашния император Константин X Дука (1059–1067) поради голямата му непопулярност сред цариградци и сред хората на Исак Комнин, които през 1060 г. даже му устроили опит за убийство.

Кой е бил императорът, за когото е бил създаден прототипът на Парижкото евангелие? Може да е всеки един от василевсите преди Исак Комнин. Прототипът може да е бил преписан в Цариград, а може и да е бил подарък за императора от благодарните свещеници и калугери в Антиохия, освободена от 330-годишната власт на халифа на Дамаск и присъединена отново към Византия през 969 г.

Мийе смята, че миниатюрите в Парижкото евангелие са една късна византийска интерпретация на ранен антиохийски визуален разказ на евангелието (от V–VI век), който е бил силно повлиян от местния вариант на античното изкуство на територията на днешна Сирия. В Парижкото и, респективно, в Лондонското евангелие е бил застъпен един рядък за Византия иконографски цикъл, докато по-популярният е бил този на Александрия-Цариград, с най-добър представител — Флорентинското евангелие Laur. VI, 23.⁷⁹

⁷⁸ Преводът от гръцки е на Йоанис Спатаракис.

⁷⁹ MILLET, G., *цит. съч.*, стр. 568–70. Това мнение на Мийе за антиохийския прототип на Парижкото евангелие беше оспорено в края на 60-те години от японския медиевист Шигебуми Цуджи в докторската му дисертация в Принстънския универси-

Изнасянето на сцената за Рождество Христово от евангелието на Лука (II, 8) в началните страници на евангелието на Матей е силно указание за антиохийски първообраз на този миниатюрен цикъл. Един от ранните християнски писатели, Тациан, живял в град Антиохия през II век, създава първата „хармония“ на четирите евангелия. Той сравнява в колонки текстовете на трите синоптични евангелия⁸⁰ (Матей, Марко и Лука), и на евангелието от Йоан, за да докаже, че всички те са били писани под въздействието на Светия дух и че в тях няма и не може да има грешки. Въз основа на това сравнение Тациан създава една комбинирана творба, „Диатесарон“⁸¹, базирана главно на евангелието от Матей, която представлява един вид „изборно евангелие“, доста подобно на по-късните изборни (апракос) евангелия. Тациановият *Диатесарон* е бил много популярен в древната Антиохийска църква, тъй като е бил много по-лесен за наизустяване в сравнение с пълните текстове на четвороевангелието. В подкрепа на хипотезата за изборно евангелие като текст на прототипа на този цикъл, освен изнасянето на картини по стих от Лука в евангелието от Матей, говори и деривативният характер на повечето от миниатюрите в евангелията от Марко, Лука и Йоан, които както композиционно, така и в детайлите си, са вариации на сцените в евангелието от Матей.

тет (под ръководството на Курт Вайцман). Цуджи застъпва в дисертацията си тезата, че няма два различни цикъла при илюстрирането на византийски евангелия. Тази теза обаче досега не е била възприета от други изследователи, а и самият проф. Цуджи в по-късни свои работи не се е връщал на тази тема. Вж.: TSULI, SHIGEBUMI, *The Study of the Byzantine Gospel Illustrations in Florence, Laur. Plut. VI, 23 and Paris, Bibl. Nat. Cod. Gr. 74*, (Princeton University Dissertations at Annex A, Forrestal), 2 тома, 1968.

⁸⁰ Евангелия, които излагат по един и същи начин живота и учението на Христа

⁸¹ *Диатесарон* на Тациан е познат по два превода от гръцки — арабски и латински.

ВИНЕТКИТЕ НА ЗАГЛАВНИТЕ СТРАНИЦИ НА ДВЕТЕ ЕВАНГЕЛИЯ

Не само винетките и техните композиции, но и самият начин на рисуването им са поразително еднакви, макар двата ръкописа да са разделени по време с поне 300 години. Освен това, изтъква Дер Нерсесян, видът винетки в двете евангелия е непознат от останалите византийски евангелия, дошли до нас, както се вижда от заглавните страници на евангелието от Матей (ил. 17).

При повечето евангелия на заглавните страници е изписано с калиграфски букви името на евангелиста⁸², а над него е нарисувана винетка без негово изображение. Много рядко във винетката има някаква евангелска сцена: Рождество — във винетката за Матей, Кръщението на Исус — във винетката за Марко, Раждането на Йоан Кръстител или Благовещение — във винетката за Лука и Слизането на Христос в ада — във винетката за Йоан.⁸³

Съвсем различно становище за заглавните винетки в Лондонското евангелие застъпва Екатерина Димитрова, която пише: „Въпреки че заглавките, сами по себе си, имат чисто декоративна функция, евангелистите в тези заглавки са представени по маниера на класическото начало като автори на евангелията — обща черта на византийското изкуство.“⁸⁴ И макар да не разпознава за кого се отнася надписът „ветхы денми“⁸⁵, като смята, че това е един от „портретите на библейски герои“, сред които включва и двата серафима между Исус Христос и евангелист Матей⁸⁶, авторката продължава: „Изкушаващо е да се развие идеята, че докато постигат в заглавките най-консервативния елемент на византийското изкуство, неподвижността на техния фон отразява подчертаната неизменна мъдрост на разказите на притчите (sic). Този вид заглавки с надписани портрети е остатък от

⁸² Бдинското евангелие от средата на XIV век, вж. по-долу в текста.

⁸³ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 261.

⁸⁴ DIMITROVA, E., *The Gospels...*, стр. 36.

⁸⁵ „Изначалният Бог“, приблизителен превод — „еднакво стар с времето (с дните)“, на гръцки „ὁ παλαιὸς ἡμερῶν“.

⁸⁶ DIMITROVA, E., *цит. съч.*, стр. 36.



Ил. 17:
Париж. винетка на ев.
от Матей

Лонд. винетка на ев. от
Матей

общия стил на XI век. Заглавките в евангелията на цар Иван Александър са нов развой на този стил. Пищната декоративна схема с използването на ярки и еднакви по наситеност цветове върху златна основа, в контраст с неосцветената повърхност на фона на портретите в медальоните, създава ефект на стъклопис, който може лесно да се разграничи от народния плавен стил.⁸⁷

Като оставим настрана общата неосведоменост на авторката на тези редове по предмета, за който пише, тя явно никога не е виждала и заглавните страници на Парижкото евангелие. Само на едно място в монографията си Екатерина Димитрова дава указания, че е чувала за Paris 74, в следното сюрреалистично описание: „Изобразяването на евангелистите като писатели преминава от заглавките до представянето на евангелието на техните ктитори. Този портрет на Иван Александър утвърждава, както е редно, единството на духовната и светската Власт, въплътена в монарха — в контраст с по-ранно изобразяване на тази сцена във византийското евангелие от XI век (Paris, Bibliothèque Nationale, MS grec 74), което показва как евангелията се получават от един игумен“.⁸⁸ Авторката трябва да е научила за Парижкото евангелие от двете странички, които Британската библиотека дава на желаещите да разгледат Лондонското евангелие, в които освен приведената кратка библиография са казва: „Фигурата на Иван Александър също така заменя игумена на Par. 74 в различни ситуации.“ Че тя не е запозната със собствената си библиография в края на монографията говори фактът, че частицата „Dei“ във фамиленото име

⁸⁷ Пак там, стр. 41.

⁸⁸ Пак там.



Ил. 18:
Бдинско евангелие,
заглавна страница на
ев. от Лука

на Sirarpie Der Nersessian тя е пофранцузила на „de“, пък е и добавила към името още едно „s“: „S. de Nerssessian“.⁸⁹

Преобладаващите винетки на средновековните български евангелия, без образите на евангелистите, виждаме в Бдинското евангелие от средата на XIV век, преписано за митрополит Даниил от негов роднина (ил. 18).⁹⁰

Четирите заглавни страници на Хилендарското евангелие на цар Георги II Тертер от 1322 г. следват една традиция, типична за много византийски евангелия след XI век (вж ил. 14) — от лявата страна на отворената книга е изобразен авторът на евангелието (сам или с този, който му диктува евангелския текст), а отсреща е първата страница на евангелието със скромна винетка (ил. 19).

Техниката на рисуване при винетките на четирите заглавни страници на Парижкото и Лондонското евангелие е една и съща — рисунката е нанесена върху златна основа, не направо върху пергаментата, както е с всички останали миниатюри в Лондонското евангелие.⁹¹ При сравнение на винетките в заглавната страница на евангелието от Матей можем да констатираме, че илюстраторите на Лондонското евангелие са били майстори на винетката; плетениците и в четирите винетки на Лондонското евангелие са изпълнени с голямо умение и не са точно копие на плетениците в прототипа. Цветовете в Лондонското евангелие са доста по-светли, което може да се дължи както на разликата във възрастта на двата ръкописа, така и на вида и качеството на боите.

⁸⁹ Пак там, стр. 64.

⁹⁰ Евангелието се съхранява в Британската библиотека, MS Add. 39625.

⁹¹ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 11.

„Анализът“ на винетките в цветното издание на миниатюрите от 1980 година е колкото телеграфичен, толкова и неверен: „Всяко отделно евангелие започва с богато и пишно украсена цветна винетка, в която са вписани образът на съответния евангелист и на някои библейски личности“.⁹² И толкоз!

Създателите на винетките в прототипа са ги обединили с трите образа на Исус: Исус — Изначалният Бог („Ветхы денми“), Исус — Емануил („Бог с нами“) и Исус — Пантократор („Вседръжител“).

В най-горния медальон на трите синоптични евангелия, от Матей, Марко и Лука, са нарисувани съответно Исус — „Ветхы денми“, Исус — „Емануил“ и Исус — „Пантократор“, а в трите медальона в заглавната страница на четвъртото евангелие под изображението на Йоан Богослов виждаме един до друг тези три образа на Христа, като „Пантократор“ е вляво, по-големият медальон с „ветхы денми“ — в средата, а „Емануил“ — вдясно. Този символизъм и единството на четирите винетки е убегнал на Богдан Фиров, който неправилно интерпретира „ветхы денми“ като Бог Отец, а не Исус, Изначалният Бог.⁹³

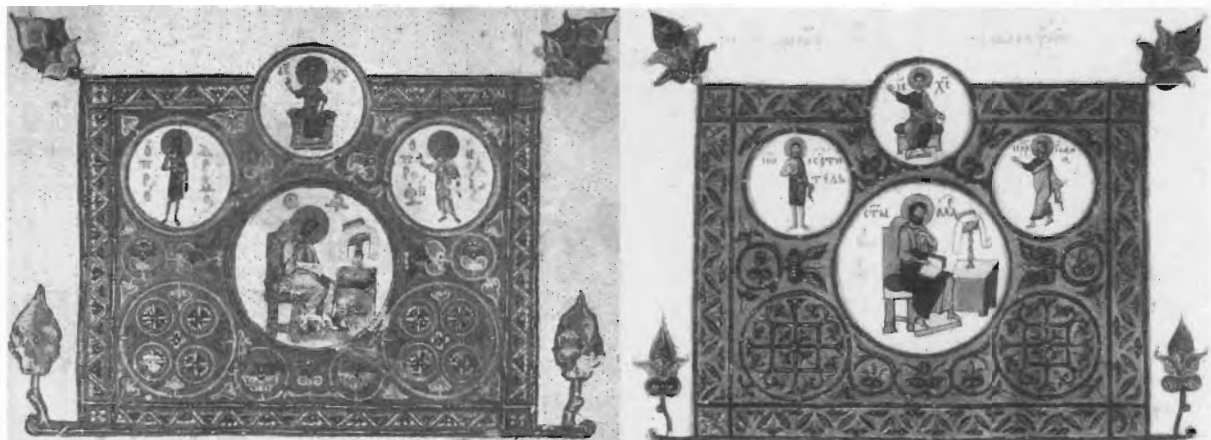
Богът-Отец, Богът-Син и Светият дух са изначални — това е „догос“ — Словото у евангелист Йоан:

Ил. 19:
Начало на евангелието
от Матей, Хилендарски
манастир

⁹² Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 50.

⁹³ Фиров, Б., *цит. съч.*, стр. 35.





Ил. 20:
Заглавна винетка на
евангелието от Марко

„В началото бе Словото, и Словото беше у Бога, и Бог беше Словото. То беше в начало у Бога. Всичко чрез Него стана, и без Него не стана нито едно от онова, което е станало. В Него имаше живот, и животът беше светлината на човеците. И светлината в мрака свети, и мракът я не обзе.“ (Йоан I, 1–5)

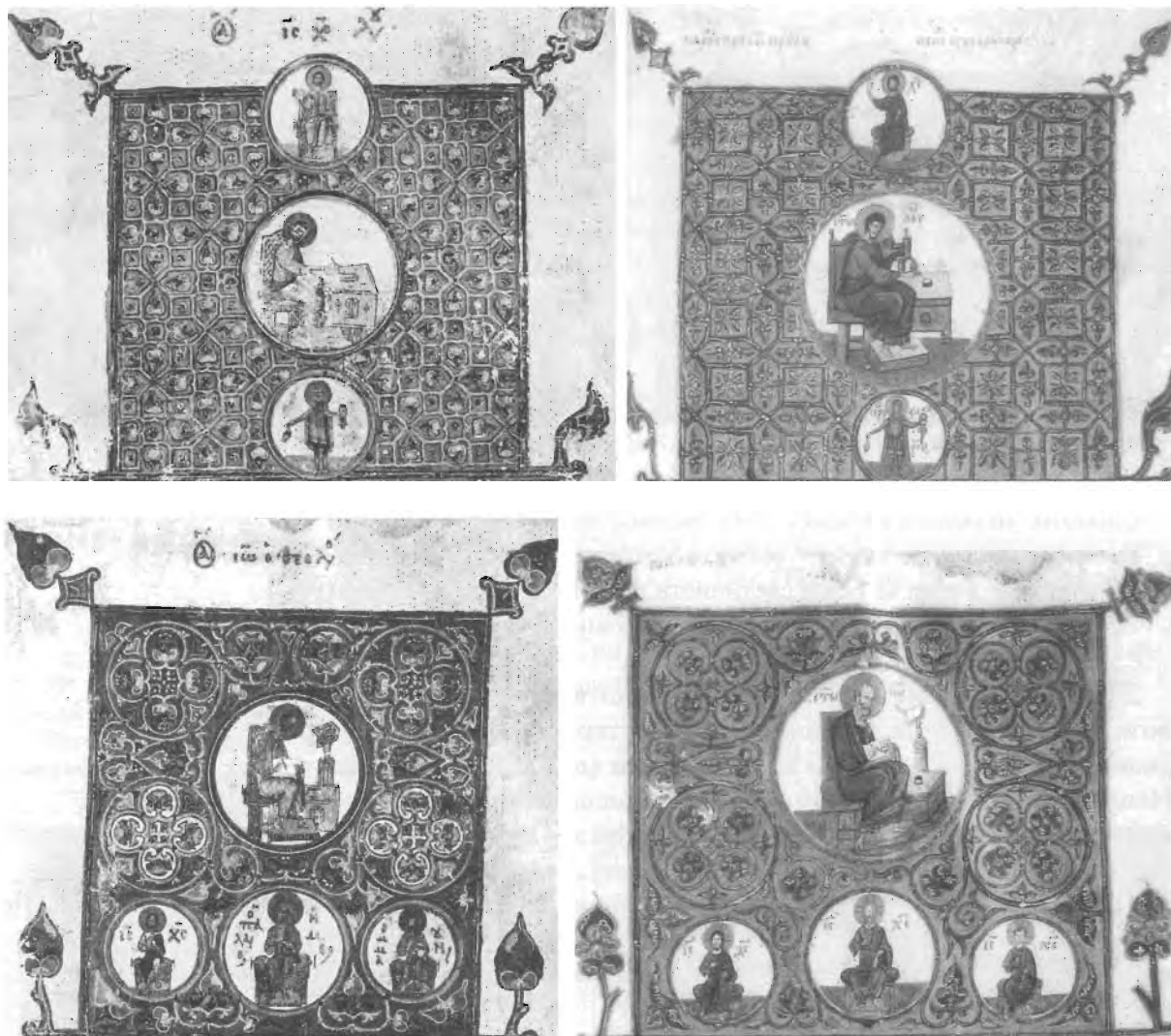
Давид, според един от популярните византийски евангелски пролози, поискал да види лицето на Бога, но старозаветният Бог казал: „никой не може да ме види и да оживее след това“. Не е така обаче с Новия завет: тъй като никой не може да види лицето на Бога и да оживее, Бог взе лицето на човек, за да можем да Го видим и да живеем. Това, което пророк Иезекиил видял като „изглед на подобие то на Господнята слава“ (Ез. 1:21), ние видяхме като *славата* на Бога-Син: „И Словото стана плът, и живя между нас, пълно с благодат и истина; и ние видяхме славата Му, слава като на Единороден от Отца.“ (Йоан I, 14)⁹⁴

Заглавната винетка на евангелието от Марко (ил. 20) представя Исус-Емануил в медальона над евангелиста. Георгиос Галаварис привежда коментар на Евтимий Зигавин (XII век), който отразява византийската концепция за Емануил („бог е с нас“): че това е декларация на онези, които вярват, че Христос, който е говорел и живял с хората, е наистина бог; бог, който се явил на човеците и се смесил сред тях като човек.⁹⁵ Това е *въплътеното* слово: защото Неговото въплъщение, фактът, че бог е станал човек, направи да е възможно примирението на човека с бога-отец и спасението на човека.⁹⁶ Победилният

⁹⁴ GALAVARIS, GEORGE, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Виена, 1979, стр. 90–91; също в главата „Christ the Ancient of Days“, *пак там*, стр. 93–100. Георгиос Галаварис, освен археолог, византолог и историк на византийското изкуство, е и утвърден художник в традицията на византийските зографи.

⁹⁵ GALAVARIS, G., *цит. съч.*, стр. 108.

⁹⁶ MILLET, GABRIEL, *La Dalmatique du Vatican*, Париж, 1945, стр. 78.



Ил. 21:
Заглавна винетка на
евангелието от Лука

Ил. 22:
Заглавна винетка на
евангелието от Йоан

смъртта Христос, „Вседържител“ (Пантократор), е седнал на трона си в медальона над евангелист Лука (ил. 21). Пантократор е образът на бога, който превъзхожда всичко — Суверен и Съдия, „неизменен образ на Онзи, който съществува“.⁹⁷

Заглавната винетка на евангелието от Йоан (ил. 22) съдържа и трите образа на Исус в медальоните под изображението на евангелиста. Докато в Парижкото евангелие виждаме гръцките надписи от двете страни на образите на „Ветхы денми“ (в центъра) и „Емануил“ (вдясно), в Лондонското евангелие и в трите медальона отляво надясно — „Пантократор“, „Ветхы денми“ и „Емануил“ — е написано само съкратеното „ΙC ΧC“ (Исус Христос). Преписвачите на винетките са разбирали отлично символизма, вграден в тях. Андре Грабар интер-

⁹⁷ GALAVARIS, G., *цит. съч.*, стр. 100.

претира тази миниатюра като „дефиниция на Бога по отношение на вечността и времето“.⁹⁸ Или по думите в пролога от един анонимен византийски коментатор, и тримата са един: Изначалният бог, „Ветхы денми“, е станал видим за човеците, „Емануил“, и идва отново да ни съди като всемогъщ „Вседържител“.⁹⁹

Винетките в прототипа на Парижкото и Лондонското евангелие са художествено превъплъщение на никейския Символ на вярата (325 г.):

„1. Вярваме в единия Бог Отец, Вседържител, Творец на небото и земята, на всичко видимо и невидимо;

2. И в единия *Господ Иисус Христос, Божия Син, Единородния, Който е роден от Отца преди всички векове: Светлина от Светлина, Бог истински от Бога истински, роден, не сътворен, единосъщен с Отца*, чрез Когото всичко е станало;

3. Който *заради нас, човеците, и заради нашето спасение слезе от небесата и се въплъти от Духа Свети и Дева Мария и стана човек;*

4. (Който) биде разпнат за нас при Понтий Пилат, и страда, и биде погребан;

5. *И възкръсна в третия ден според Писанията*

6. И възлезе на небесата, и седи отдясно на Отца;

7. *И пак ще дойде със слава да съди живите и мъртвите, и царството Му не ще има край...*“

Една напълно зряла вече Сирарпи Дер Нерсесян се връща към винетките в Парижкото евангелие към края на творческата си кариера.¹⁰⁰ За мене е очевидно, че през 1927 година, все още намираща се под силното влияние на Габриел Мийе, тя не е могла да види теологичното единство в тези четири винетки, а ги е разглеждала просто като предмет на изкуството. Георгиос Галаварис ни напомня, че това преди всичко е *идеологическо* изкуство — дълбоките идеи, кристализирани в предговорите към евангелията, дотолкова са доминирали византийския духовен живот, че ще е невъзможно да се отрече, че с тях са били пропити и художниците. „Тяхното присъствие в миниатюрите, пише Галаварис, не бива да изненадва човека на двадесетия век, защото тези идеи са се съдържали в текста на предговорите, които са били четени и наизустявани от художниците, преди те да композират или да изберат някоя готова сцена. Ако подходим към миниатюрите в духа на нашия век, ние ще игнорираме набожността на тези ху-

⁹⁸ GRABAR, ANDRÉ, „La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge“, *Actes VIe congrès int. études byzantines*, Bd. II, Париж, 1951, стр. 134.

⁹⁹ Цитирано по GALAVARIS, G., *нак там*.

¹⁰⁰ DER NERSESSIAN, S., „Recherches sur les miniatures du Parisinus gr. 74, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Виена, 1972, стр. 109 сл.

дожници, познанието им на писанията на църковните отци и на църковните песнопения.“¹⁰¹

Винетката с евангелист Матей съдържа още фигури — два серафима, поддържащи медальона с Изначалния бог, и старозаветните патриарси Аврам и Исак. С евангелието от Марко са свързани образите на Йоан Кръстител и пророк Исаия; а с евангелието от Лука — кадящият пророк Захарий. Дер Нерсесян обяснява всички тези допълнителни фигури във винетките с евангелските текстове. Тя също ги свързва с божествените образи в медальоните над евангелистите.

Но японският историк на византийското изкуство Шигебуми Цуджи рязко оспорва това обяснение на Дер Нерсесян. Той счита, че евангелските текстове не са достатъчно обяснение за избора на тези образи, и застъпва становището, че този избор е повлиян от православната литургия и от други съвременни илюстрации, „свидетелстващи Богоявление“.¹⁰²

От своя страна Г. Галаварис отхвърля голяма част от аргументите на Ш. Цуджи и изтъква ролята на популярните в постиконоборческата византийска епоха *хипотези* и *пролози* в началото на четвроевангелията. Макар в Парижкото евангелие да няма предговори, много от тях са се знаели наизуст от илюстраторите на евангелията. Галаварис особено набляга на оригиналността на творците, създали винетките в прототипа на Парижкото евангелие.¹⁰³

¹⁰¹ GALAVARIS, G., *цит. съч.*, стр. 134–135.

¹⁰² TSULI, S., „The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74“, *Dumbarton Oaks Papers* 29, Вашингтон, 1975, стр. 173 сл.

¹⁰³ GALAVARIS, G., *цит. съч.*, стр. 98–99.

ПОРТРЕТИ, ПОРТРЕТИ И НЕ ЧАК ДОТАМ „ПОРТРЕТИ“

И в Парижкото, и в Лондонското евангелие има портретни изображения. В Парижкото евангелие ясно е изобразен игуменът на Студийския манастир, Михаил, както в три от четирите евангелски разказа¹⁰⁴, така и в една от двете картини на Страшния съд, в евангелието от Марко.¹⁰⁵ Богдан Филов пише: „В края на всяко евангелие е даден пак образът на Ив. Александра заедно със съответния евангелист (табл. 41, 66, 102 и 134).“¹⁰⁶ Той обаче не споменава, че на същото място в Парижкото евангелие е изобразен цариградският игумен. Тази информация липсва също в подробното описание на съответствията на миниатюрите в двете евангелия.¹⁰⁷ Различията между Парижкия и Лондонския ръкопис в рисунките в края на евангелията са тривиални, както се вижда от миниатюра №175 в евангелието от Марко (ил. 23 и 24).

В тази миниатюра евангелист Марко благославя, в съответните ръкописи, игумена на манастира и цар Иван Александър; евангелист Матей подава евангелие на игумена и благославя царя (миниатюра 107); а Йоан Богослов подава евангелието си и на двамата ктитори (миниатюра 366).

Двамата ктитори са включени и в картината на „Страшния съд“, миниатюра 155 (ил. 25). В гръцката миниатюра долу вляво е игуменът — но със син нимб¹⁰⁸ — с още двама клирици зад него между седналите на тронове библейски патриарх Аврам с деца и Дева Мария, застъпващи се за душите на грешниците. В миниатюрата в бъл-

¹⁰⁴ Последните две страници на евангелието от Лука са били изгубени, затова няма сцена с игумена и евангелист Лука.

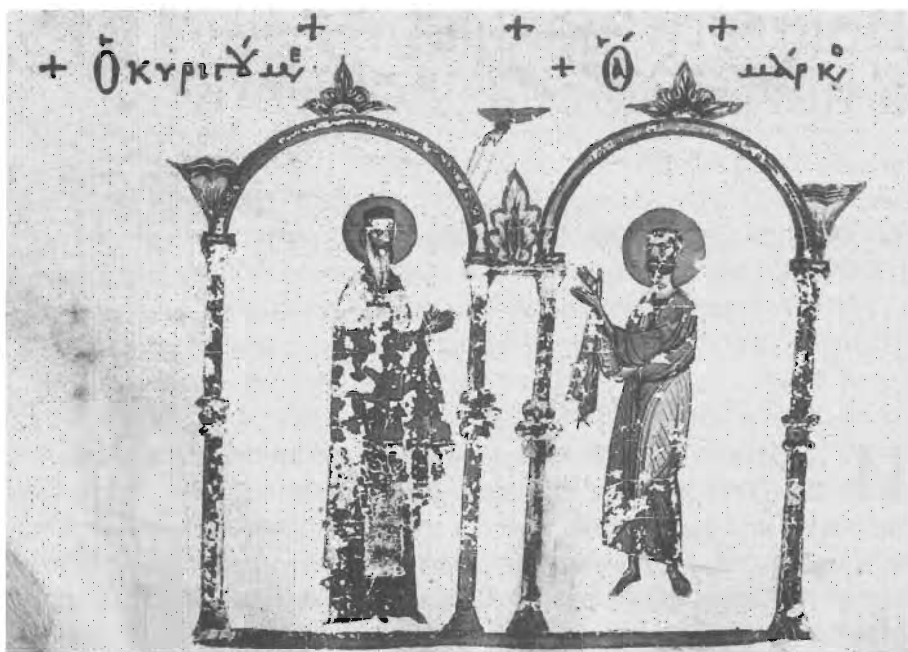
¹⁰⁵ Първата от двете миниатюри „Страшният съд“ в Лондонското евангелие е била изрязана преди пагинацията на ръкописа от Робърт Кързън; тя е трябвало да бъде на лист 75, който Филов условно нарича лист 74 bis (*цит. съч.*, стр. 4 и бележка под линия 1).

¹⁰⁶ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 12.

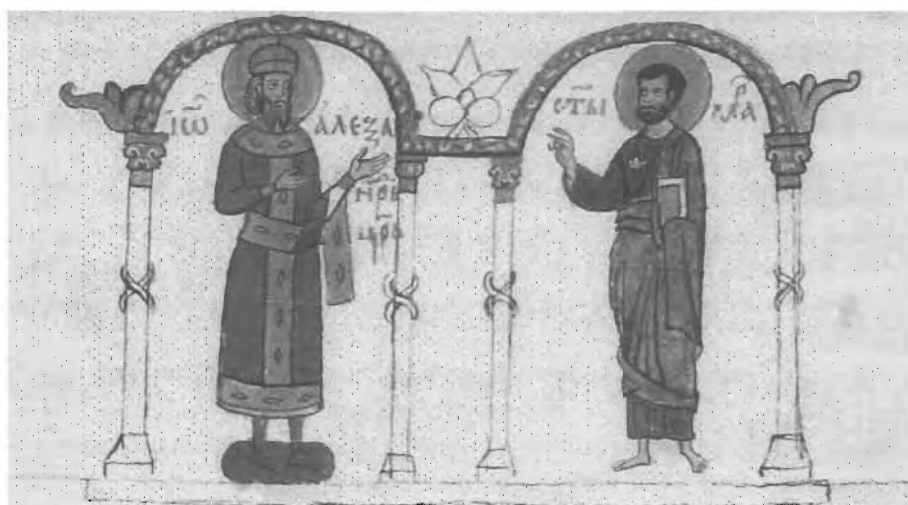
¹⁰⁷ *Пак там*, стр. 34–56.

¹⁰⁸ За ореола и нимба като знак на святост или на богоизбрани личности вж.: DIDRON, ADOLPHE N. *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages* (превод от френски, 2-ро издание), т. I, New York, 1968, стр. 98–128.

Ил. 23:
Игумен Михаил и
евангелист Марко, Па-
рижкото евангелие



Ил. 24:
Цар Иван Александър
и евангелист Марко,
Лондонското еванге-
лие



гарското евангелие на същото място е изобразен цар Иван Александър, сам, със златен ореол около главата и с името му над ореола.

Няколкото листа преди заглавната страница на евангелието от Матей в Парижкия ръкопис липсват, затова е невъзможно да съдим дали и какви съответствия е имало в най-началните миниатюри на двете евангелия. Българското царско евангелие започва с двойна миниатюра на целите листи 2^v и 3, която обикновено с основание се разглежда като една картина на царското семейство.¹⁰⁹ Макар да не се от-

¹⁰⁹ Вж.: Божков, Ат, *цит. съч.*, стр.73.

нася пряко към миниатюрите в Парижкото евангелие, тази двойна миниатюра може да ни помогне при търсенето на мястото, където е било създадено Лондонското евангелие.

От надписите над главите на изобразените лица научаваме кои са те. Отляво надясно на лист 2^v стоят прави в редица: младият Константин деспот, зет на великия цар Иван Александър; кера Тамара, деспотица и дъщеря царева; Кераца, дъщеря царева; и Десислава, дъщеря царева. Картината продължава на лист 3 с образа на Теодора, в Христа Бога вярна и новопросвещена царица и самодържица на всички българи и гърци; Иван Шишман цар, син на великия цар Иван Александър; Иван Александър, в Христа Бога верен цар и самодържец на всички българи и гърци¹¹⁰ и Иван Асен цар, син царев. Трите царски дъщери, великият цар Иван Александър, новопросвещената му царица (покръстената еврейка Сара) и малкият цар Иван Шишман са стъпили на червени възглавници, докато Константин деспот и царчето Иван Асен — на черни. В дясната си ръка цар Иван Александър и малкият Иван Шишман държат царски скиптър, завършващ с кръст, което още през 1355–1356 година определя първия син от



Ил. 25:
Детайли от миниатюра „Страшният съд“

втория брак на царя като престолонаследник; всички останали държат в дясната си ръка деспотски жезъл без кръст. През лявата ръка на царя и престолонаследника е прехвърлен единият край на царския пояс, „акакията“.

Три неща привличат вниманието.

Първо, мястото на царя и царицата един спрямо друг. Във всички известни миниатюри от Палеологовия период отляво в картината е владетелят, а отдясно — до лявата му страна — е неговата съпруга.

¹¹⁰ В думата „гръком“ има правописна грешка — „кръком“.



Миниатюра № 1: Царският зет деспот Константин и трите царски дъщери — деспотица Кера Тамара, Кераца и Десислава



Миниатюра № 2: Цар Иван Александър, царица Теодора и двамата царски синове — престолонаследникът Иван Шишман и Иван Асен

Ил. 26:
Типично представяне
на владетели



Типична в това отношение е миниатюрата на император Константин Палеолог и императрица Ирина (ил. 26).¹¹¹

Такова разположение виждаме в цариградските църкви „Св. София“ (Айя София) — император Константин IX Мономах и императрица Зоя, и „Св. Спас“ (Карие джамии) — император Исак Комнин и императрица Екатерина. Но в Боянската църква от 1259 г. местата на владетелите, севастократор Калоян и съпругата му Десислава, са разменени — също като в миниатюрата в Лондонското евангелие. Подобна е композицията на двата ктиторски портрета на царица Елена, вдовицата на Стефан Душан, и сина ѝ цар Стефан Урош в църквите в Матейче и Лесновския манастир. Не е ясно дали в случая се касае за някаква регионална традиция, или с такова композиционно решение в Лондонското евангелие, поставяйки двамата мъже — деспот Константин и цар Иван Александър — в двата края на обединената миниатюра, илюстраторът не е преследвал художествени цели.

¹¹¹ LINCOLN COLLEGE, ръкопис MS gr. 35, лист IV.

Второ. Обикновено в такива групови картини най-важната личност е нарисувана в най-левия край на композицията, където в нашата двойна миниатюра е Константин деспот, а не великият цар Иван Александър. Вече беше изказано предположение, че от тази размяна на местата трябва да подразбираме едно важно събитие в живота на деспота и младата му съпруга, което ги е поставило в самото начало на композицията — сватбата им.¹¹²

Трето. Загадъчната личност на новия зет на царя, деспот Константин. Богдан Филов изобщо игнорира художествените качества на образите в картината на царското семейство. Той вижда в нея един много ценен исторически източник за епохата и иска да извлече от него по възможност най-много информация. Поради твърде оскъдните и противоречиви данни от изворите, той се опитва да разреши загадките като археолог, който държи в ръцете си няколко парченца от счупена антична ваза. Но пред археолога има няколко други цели вази и той може да пробва на коя най-добре пасват отломките. Филов не разполага с такова помагало.

Филов предупреждава читателя, че предлаганата реконструкция за личността на царския зет Константин е много условна. „За неговата личност могат да се правят *само предположения*. Най-вероятно е, че тук се касае за владетеля на Кюстендил, Константин Драгаш, син на Деяна, който след смъртта на сръбския крал Стефан Душан в 1355 год. е управлявал Кюстендилското княжество заедно с брат си Йоана и с майка си Евдокия, сестра на Душана. След смъртта на майка си и на брат си, вероятно от 1379 год. нататък, Константин Драгаш е останал самостоятелен владетел на Кюстендилското княжество и загинал в сражението при Ровине през 1394 (sic!) година. Наскоро преди това, през 1393 год., неговата дъщеря Елена била омъжена за византийския император Мануила Палеолог.“¹¹³

¹¹² SPATHARAKIS, IO., *The Portrait...*, стр. 70.

¹¹³ ФИЛОВ, Б., *цит. съч.*, стр. 14; тук Филов е повлиян от Йордан Иванов (*Северна Македония*, София, 1906, стр. 117–120). Изглежда, че приемането на хипотезата на Й. Иванов от Филов е било за българската историография нещо като „печат на одобрение“. Всъщност Й. Иванов не е първият, който изказва такова предположение. През 1878 г. Фьодор Ив. Успенски подхваля тази идея в статия за славянските ръкописи в Лондон и Оксфорд, а бащата на македонизма Стоян Новакович я доразвива в статия от 1884 година за хералдичните обичаи в Сърбия. Иван Божилов е съгласен с критиките на тази теза и заключава: „Без да повтарям изложените вече аргументи (преди всичко на Б. Ферянчич), ще отбележа само, че по всяка вероятност Константин е бил виден търновски болярин, който след сватбата си с царската дъщеря Тамара е получил от своя тъст Иван Александър най-високото дворцово достойнство — деспот.“ Вж.: Божилов, Ив., *Асеновци (1186–1460). Генеалогия и просопография* (2-ро издание), София, 1994, стр. 215. Вж.: също Ферянчић, Божидар, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Белград, 1960, стр. 141–155, 173–176. Ив. Билярски приема за факт, че деспот Константин е бил виден търновски болярин, роден около 1330–35 и починал преди 1371 г., и по всяка вероятност живял при двора в Търново. Вж.: Билярски, Иван, *Институциите на средновековна България*, С., 1998, стр. 72.

Първото препятствие пред тази хипотеза е недостатъчното познаване на личности през епохата. Ние даже не знаем колко феодални единици са съществували на Балканите в средата на XIV век и кои са били техните господари. Филов е чел само за един Константин деспот, без да знае даже кога му е било присвоено деспотското достойнство. Но той е готов и да го ожени за царската дъщеря, пък и да го разведе по-късно, за да може към 1371 година същата тази кера Тамара да бъде дадена от брат си Иван Шишман за жена на турския султан Мурад I. А това е второто препятствие. Църквата не дава така лесно разводи. Ако даваше, търновският цар Иван Александър щеше просто да се разведе по тихо по мирно с първата си съпруга, майка на Кера Тамара — влашката принцеса Теодора, а не да я заключи зад дуварите на манастир, за да може да вземе младата и богата еврейка Сара. Развод се е давал от църквата в три случая — неконсумиран брак (включително оттеглянето на един от съпрузите в манастир), невменяемост или прелюбодеяние. Едва ли търновският цар, пък и църквата, са можели да се съгласят Кера Тамара да бъде заклеймена като умопобъркана или развратница; освен това, как щеше да се съгласи султан Мурад да вземе такава съпруга!

Но има още едно парче от счупената ваза, на което Богдан Филов не е обърнал внимание: дрехите на младия царски зет. По целия му костюм е извезан хералдичният знак на Палеолозите — сребърен двуглав орел с отпуснати надолу криле (ил. 27).¹¹⁴ Макар едноглав или двуглав орел да е бил използван от последните Комнини още през XII век като знак за принадлежност към императорския род, след изгонването на латинците от Цариград употребата на двуглавия орел като хералдичен знак се възстановява едва след 1301 година. Сам василевсът не е украсявал дрехите си с двуглав орел: златният орел е бил запазен за братя и сестри на императора, за императорските деца, внуци и племенници, а сребърният — за по-далечни роднини. Изглежда, че от колкото по-далечен род на Палеолозите са били византийските феодали, толкова по-пищно са се кичели с бродирани сребърни орли.¹¹⁵

¹¹⁴ Йордан Иванов, който не е виждал Лондонското евангелие, погрешно описва орлите по дрехата на Константин като златни на червен фон (*нак там*), докато те са сребърни на черен фон. В опита си да идентифицират тези орли като хералдичен знак на рода на Неманичите, някои сръбски историци не взимат под внимание сребърния цвят на орлите — сръбските, появили се след 1399 година, са червени. А в хералдиката цветът не е без значение.

¹¹⁵ CERNOVODEANU, DAN, „L'étude de l'héraldique byzantine et post-byzantine“, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32, 2, 1982, стр. 409–22. Вж. още МАТАНОВ, Христо, „Кой е бил деспот Константин от миниатюрите на Лондонското евангелие“, *Исторически преглед*, 1985, 7, стр. 50, бележки под линия 25 и 26. Ферянчич, който дава най-подробни описания на церемонията в Цариград по удостояване с деспотско достойнство, не пише, че на византийските деспоти автоматично се е давало право да носят хералдичния знак на Палеолозите (*цит. съч.*, стр. 20 сл.). Но да допуснем за мо-



Ил. 27:
Константин деспот и
висш византийски са-
новник с извезани Па-
леологови орли на об-
леклото

Дреха с извезан сребърен двуглав орел виждаме и в портрета на великия примикюр Йоан, съпруг на Анна Асенина Кондостефанина и син на великия доместик¹¹⁶ Димитър Палеолог; портретното изображение на византийския велик примикюр (ил. 27) е използвано на корицата на второ издание на труда на Иван Божилов за Асеновците.¹¹⁷

мент, че заедно с деспотското достойнство са вървели като премиални и двуглавите орли на Палеолозите: първо, василевсът не е раздавал това дворцово отличие наляво и надясно; и второ, доколкото деспотското достойнство не се е предавало по наследство, не може да са се онаследявали и атрибутите, които са вървели с него. Фактът, че през XIV век двуглавият орел е бил много разпространен хералдичен знак във Византия, говори единствено за растящия брой на близки и далечни роднини на Палеолозите. В едно стратифицирано общество като византийското с неговия стриктно дефиниран код на облеклото, съобразно мястото на индивида в обществото, човек не е можел да си бродира по дрехите каквото си пожелае — също както днес на един сержант от армията не е позволено да си залепи на униформата генералски еполети.

¹¹⁶ Примикюр — висш византийски чиновник, отговарящ за протокола и церемониите в двореца в Цариград; доместик — началник на дворцовата охрана.

¹¹⁷ Божилов, Ив., *Асеновци...*, предна корица, стр. 340–345 и илюстр. 34. Отсъствието на корона над двете глави на орела в дрехата на Константин не бива да ни смущава: в случая имаме ярък контраст между един талантливо нарисован портрет от натура на висш цариградски сановник и един шаблонно представен образ на млад



Ил. 28:
Двуглавият орел на
Палеолозите



Ил. 29:
Двуглавите руски ор-
ли от 1472 и 1654 г.

През 1472 година златният Палеологов двуглав орел кацва и в Кремъл — идва като зестра на дебеланата Зоя-София¹¹⁸, дъщеря на деспота на Морея (Пелопонес) Тома Палеолог и племенница на последния византийски император Константин IX Палеолог, заклан в двореца си от победителите османлии на 29 май 1453 година. Московският княз Иван III Василевич (прототипът на българския „Дядо Иван“¹¹⁹) веднага осребрява тази зестра — провъзгласява се за „Цар, Автократор и Вседържец Всея Руси“, законен наследник на Палеолозите и на византийския трон в Цариград. А за да не си помислят някои, че всичко това той дължи на втората си съпруга от Мистра, столицата на Морея, царят кара дворцовите летописци да изведат потеклото му чак от брата на първия римски император Октавиан Август; оттам тръгва руската държавна доктрина за Москва като „Трети Рим“ и „историческата мисия“ на Руската империя да върне на християнството древната столица Цариград.

Ето как изглеждат златните двуглави орли — на Палеологовата династия (ил. 28), и на руските царе Иван III и Алексей Михайлович, при когото московският орел разперва криле в 1654 г. (ил. 29).

Следи от поне два златни Палеологови двуглави орела се виждат и на червената възглавница, на която е стъпил цар Иван Александър — между двете му стъпала и в десния край на възглавница-

византийски аристократ. Художникът на Лондонското евангелие не само че не е виждал царския зет Константин, но по всяка вероятност не е виждал и дреха с извезани сребърни орли, които у него приличат повече на оскубани пилета. Впрочем, и Палеологовите орли под краката на търновския цар са също без коронки (вж. ил. 30).

¹¹⁸ Булката Зоя била толкова дебела, че преспала на пода в първата нощ в Кремъл, след като счупила леглото, което ѝ било приготвено. Но размерите и теплото на Зоя Палеологина не ѝ попречили да има щастлив живот с цар Иван и да му роди, между 1474 и 1492 година, четири момченца и четири момиченца.

¹¹⁹ Името на цар Иван (като приемник на последния византийски император) повече от три века се споменава, по инерция, с молитва за здраве и дълъг живот в началото на всяка църковна служба, наред с името на султана и патриарха в Цариград.



Ил. 30:
Цар Иван Александър,
стъпил върху орли на
Палеолозите

та (ил. 30).¹²⁰ Но тези орли имат друго, символично значение — че търновският цар е „цар на всички българи и гърци“, че е бил победител в битки с Палеолозите.

При анализа на двойната миниатюра на царското семейство в цветното издание от 1980 г.¹²¹ на част от миниатюрите в Лондонското евангелие се прилага съвсем различен подход от тоя на Богдан Филов. Филов приема всички изображения на лист 2^v и 3 за *портрети*, както си личи още от заглавието на пета глава в труда му: „Началните миниатюри с *портретите* на Иван Александра и на неговото семейство“.¹²² В изданието от 1980 г. историческата информация е сведена до минимум, с отправки главно към труда на Богдан Филов¹²³ и с резерви към достоверността на източниците за по-късната женитба на султан Мурад за Кера Тамара.¹²⁴ Затова пък са отделени почти четири и половина големи страници на художествен и психологически анализ на образите в миниатюрата.

В този текст до голяма степен се разграничават, макар да не са дефинирани, термините „образи“ от „портрети“: за портретно изображение се говори по отношение на цар Иван Александър, а за фигури-те и лицата на останалите членове на царското семейство се използва думата „образи“, с едно изключение на стр. 69.

¹²⁰ В цветното издание на Британската библиотека, фигура 11, златни орли на възглавницата не се виждат: вж.: Димитрова, Е., *цит. съч.*, стр. 19. На обложката на софийското издание от 1980 година, както и в репродукцията на стр. 83, илюстраторите на издателство „Наука и изкуство“ очевидно са дорисували много ясно три златни орли на възглавницата: вж.: Живкова, Л., *цит. съч.* стр. 83 и цветната външна обложка на изданието.

¹²¹ Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 66–70.

¹²² Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 14.

¹²³ Интересно, в коя библиотека през 1980 година обикновеният български читател щеше да намери книгата на Богдан Филов или в коя книжарница можеше да си я купи?

¹²⁴ Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 67.

За да можем да разграничим наистина образи от портрети, ще трябва да разгледаме накратко опитите за установяване на твърди критерии за портрета във византийското изкуство в световната литература.¹²⁵

Преди всичко, портретът трябва да представя реална личност; трябва да може да се идентифицира по надпис или по текста, сред който е нарисуван; художникът и нарисуваният трябва да са били на едно и също място, докато портретът е бил рисуван; копия се приемат за портрети само ако предишните условия са били спазени, а ако е оригинал, портретът трябва да е рисуван, докато личността все още е била жива. Други критерии се отнасят до голяма степен и до способностите на художника: портретът трябва да представя вярно отличителните белези на рисуваната личност; тази личност трябва да е нарисувана по начин, който прави невъзможно сбъркването ѝ с друга личност; като произведение на изкуството, портретът трябва да отразява духовните качества на личността.

Способностите на художника са от огромно значение: портрети на една и съща личност, рисувани от различни художници, може даже да не си приличат, но не защото личността си е променяла физиономията, а защото някои от художниците просто не са притежавали таланта и уменията на портретисти.

Едва ли можем да кажем, че миниатюристите на Лондонското евангелие са се справили успешно с петте портретни изображения на търновския цар в края на всяко евангелие (мин. 107, 175, 276, 366) и Страшния съд (мин. 155). Ако ги нямаше раздвоената брада, царските одежди, червената възглавничка под краката и короната, ореолът около главата и надписите, че това е цар Иван Александър, не винаги бихме се досетили кой е на картинката. Кое от тези пет изображения е истинският портрет на търновския цар или поне се доближава до обекта на рисунката (ил. 31)?

За сравнение ще дадем други три портрета на цар Иван Александър — от погребението на сина му Иван Асен в Манасиевата хроника от 1345 г., ктиторския стенопис над Костницата в Бачковския манастир (недатиран) и царския портрет на лист 3 на Лондонското евангелие от 1355–56 г. (ил. 32).

¹²⁵ BRECKENRIDGE, JAMES D., *Likeness; a Conceptual History of Ancient Portraiture*, Еванстън (Илинойс), 1968, XVI + 293 стр.; INAN, JALE и ELIZABETH ROSENBAUM, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, Лондон, 1966, XXV + 244 стр.; MARTIN, F. D., *Art and the Religious Experience: the „Language“ of the Sacred*, Люисбърг (Пенсилвания), 1972, 288 стр.; SPATHARAKIS, IOHANNIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated manuscripts*, Лайден, 1976, XVI + 288 стр. 182 илюстр.; GOMBRICH, ERNST H., *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation* (5-то издание), Лондон, 1977, XIV + 386 стр.; GALAVARIS, GEORGE, *The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Виена, 1979, 170 стр. + 102 илюстр.; GOMBRICH, ERNST H. et al., *Image and Code*, Ан Арбър (Мичиган), 1981, 186 стр.; WALKER, SUSAN, *Greek and Roman Portraits*, Лондон, 1995, 112 стр.



Мин. 107



Мин. 175



Мин. 276



Мин. 366



Мин. 155

Ил. 31:

Ил. 32:
Три портрета на цар
Иван Александър

Първото наблюдение е, че в двата портрета от Манасиевата хроника и Бачковския манастир детайлите в лицето са нарисувани много по-релефно, отколкото в портрета в Лондонското евангелие. Второто наблюдение е, че личността в единия от тези два портрета едва ли е същата личност в другия портрет поради формата и дължината на носа, макар и в двата портрета рисуваният да е горе-долу на една и съща възраст. Трето, царските атрибути — короната, украсена със скъпоценни камъни, и нанизите мъниста, спускащи се от короната, са нарисувани съвсем схематично в Манасиевата хроника и Лондонското евангелие, докато от стенописа в Бачковския манастир добиваме впечатление, че са рисувани от натура. И четвърто, лицевите характеристики само в стенописа в Бачковския манастир и началото на Лондонското евангелие сочат към една и съща личност, въпреки че разликата във възрастта може да е към 10–15 години. При остарелия Иван Александър лицето е по-слабо и леко удължено, очите са хлътнали малко, но носът и веждите са същите. Основната разлика е, че образът на царя в евангелието прилича повече на икона, отколкото на реална личност; стилизирането се подсилва както от схематичното представяне на атрибутите на властта, така и от прилепената не съвсем на място глава върху тялото — малко към дясното рамо на царя.

Като вземем под внимание тези подробности и трудностите на миниатюристите да представят цар Иван Александър в полупрофил

Ил. 33:
Трите царски дъщери



Ил. 34:
Двамата царски си-
нове



(мин. 107, 155 и 175) можем да стигнем до заключението, че те не са го рисували от натура, а от някакъв портрет „анфас“, донесен им от царския дворец на дъска или на лист хартия.

Допълнително доказателство, че художникът никога през живота си не е виждал нито търновския цар, нито неговото семейство, са останалите седем изображения на лица от царското семейство — всички те са шаблонни идеализирани образи на балкански феодали от XIV век, а не портрети на реални индивиди, които, ако срещнем на улицата, щяхме да можем да разпознаем. За художниците е било много по-важно да нарисуват до най-малки подробности облеклото на тези индивиди и атрибутите на класовата им принадлежност, отколкото да придадат индивидуалните им лицеви характеристики (ил. 33 и 34).

На главите на зетя, деспот Константин, и на царския син Иван Асен са сложени деспотски корони, а на главата на „самодържеца на всички българи и гърци“ и неговия престолонаследник Иван Шишман — корони, подобни на короните на византийските императори. Но има и разлика — докато от двете страни на царската корона се спускат висулки със скъпоценни мъниста, при престолонаследника не виждаме такива. А короните на трите царски щерки са уникални в Палеологовото изкуство — те нямат паралели в други изображения на царски дъщери от епохата. Освен че короните са различни и от царските, и от деспотските, от страните им се спускат същите мънистени висулки като при царя. Интересното е, че в портрета на царя в Бачковския манастир висулките са само от мъниста, а в Лондонското евангелие те приличат на плитки с по няколко мъниста. Дали на царя са останали малко мъниста, като си ги е разделил с дъщерите си, или това е някаква фантазия на художниците?

Като се мъчи да ни убеди колко е бил гениален художникът творец на тези шаблонни и банални образи на балкански феодали от късния Палеологов период, авторът на изданието от 1980 година ни сервира следния брътвеж:

„Тази натрапчива на пръв поглед статичност, граничеща с условна декоративност... инфантилността на жестовете и позите... зад замръзналите и сковани пози ни гледат втрещено живи погледи... условната застиналост и еднообразност в позите... творческа безпомощност... сухото и плоско третираните фигури... лицето на „новопросвещената царица „Теодора, втората жена на Иван Александър, е нарисувано с най-общи щрихи... докато другите портрети са рисувани с най-общи щрихи и обобщено... ако съпоставим тяхната величествена статичност с живото изписване на лицата... авторът на миниатюрите се разкрива пред нас като забележителен, талантлив художник на своето време, с възможност за големи психологически и художествени обобщения.“¹²⁶

Това обаче не е нищо! На читателя се поднася една *историопсихология*, която може да се конкурира за първо място в такъв вид литература. Ето какво можем да научим от тези лица, рисувани с „най-общи щрихи“ и „обобщено“:

Най-малката царска щерка Десислава:

„Нейните широко отворени очи, свитата малка уста, облото лице разкриват пред нас едно любопитно дете, преждевременно състарено под тежките царски одежди.“¹²⁷

¹²⁶ Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 66–69.

¹²⁷ *Пак там*, стр. 67–68.

Ил. 35:

Царският зет, юноша-
та деспот Константин,
„безсилен да контро-
лира съдбата си“?



„Новопросвещената“ царица Теодора:

„Художникът с лекота разкрива образа на студена, властна жена с втречени очи, уверена в своето царско достойнство и превъзходство.“¹²⁸

А историко-психоанализът на царския зет Константин (ил. 35) по шаблонното изображение на един накичен с Палеологовите сребърни орли юноша, чието ляво ухо е прилепено към лицето доста по-високо от дясното, с едва започнали да прощъркват мустачки и с мъх вместо брада на лицето си, е добил космически измерения:

„Страдалческият лик на зетя на Иван Александър, деспот Константин, разкрива пред нас чувствителен и съзерцателен тип, вгълбен в своите лични преживявания човек, безсилен да контролира своята индивидуална съдба и тази на своето деспотство. Характеристиката на образа е подсилена от умелото съпоставяне на златистата жива коса, която пада на плавни вълни, бледото опънато лице, което вътрешното вгълбяване е издължило, и замечания поглед, блуждаещ в небитието.“¹²⁹

¹²⁸ *Пак там*, стр. 69.

¹²⁹ *Пак там*, стр. 67. За съжаление Христо Матанов в изчерпателната си статия за деспот Константин от 1985 година, в която обоснова отхвърля връзката между царския зет в миниатюрата и велбъждкия владетел Константин Драгаш (загиналия като турски васал в битката при Ровине дядо на последния византийски император), споделя това и пише: „Художникът, който е рисувал портрета на царското семейство, е наситил образа на деспот Константин с много индивидуални черти, които разкриват чувствителен и съзерцателен млад мъж, вгълбен в личните си преживявания, безсилен да контролира своята индивидуална съдба“ (цит. съч., стр. 50).

РАЗЛИКИТЕ В ДВЕТЕ ЕВАНГЕЛИЯ

В настоящето изследване се разглеждат само миниатюрите в Парижкото и Лондонското евангелие, тъй като целта му е да се изясни връзката между тях и въпросът за първообраза на миниатюрите в Лондонското евангелие от XIV век на цар Иван Александър.

Всички миниатюри в двете евангелия бяха сканирани и поставени една до друга за сравнение; по такъв начин не се разчита на зрителната памет на изследвача или на субективните му схващания, базиращи се на паметта му, за това кое е еднакво и кое не е. За съжаление тази технология е била недостъпна за нашите предшественици преди седем десетилетия и това несъмнено е допринесло за някои техни погрешни заключения.

1. РАЗЛИЧНА ТЕХНИКА НА КОПИРАНЕ

Преди всичко трябва да се наблегне на две съществени различия между двата ръкописа: размера на страницата и техниката на преписване на миниатюрите.

Пергаментният лист на византийското манастирско евангелие от XI век има типични за времето си размери — 23,5 на 19 см¹³⁰, а размерът на листа на българското царско евангелие от XIV век е 33 на 24,3 см.¹³¹ Оттук идват и различните размери на фигурите и аксесоара в съответните миниатюри, които обикновено са поместени на цялата ширина на страницата, отредена за текста.

Втората разлика е в техниката на рисуване. В повечето миниатюри в българското евангелие ясно си личат черните контури на фигурите — нещо, което липсва в гръцкото. Илюстраторите на българското еванге-

¹³⁰ OMONT, H. (ed.), *Évangiles avec peintures byzantines...*, т. I, стр. 1. Този размер се налага във Византия след средата на IX век с изместването на едрите шрифтове, уставния и полууставния, с много по-дребния минускул, който позволява да се произвеждат четири пергаментни листа от кожата на едно агне. Оттам идва и думата „тетрадка“ — четирилистие.

¹³¹ Филов, Б., *Миниатюрите на Лондонското евангелие...*, стр. 4.

лие на много места не са запълвали с боя картината до контурната линия или пък са нанасяли боята малко извън нея.¹³² Лицата и голите части от телата на хората, с малки изключения, не са оцветявани. Постната боя, която съдържа разтворена гума *арабика*, се е прилепяла трайно направо на пергамента, без да е нужен грунд от жълтък и златна боя, върху който са били рисувани миниатюрите в Парижкото евангелие.

В изследването на Богдан Филов има едно не напълно ясно място: „Две сцени от Парижкото евангелие (Omont, табл. 115, 2 и 117, 1) са възпроизведени в лондонския ръкопис (миниатюра 221 и 225) в негативна форма“, а в бележката под линия пише: „При втората миниатюра само едната половина е представена в негативна форма. Тези различия се обясняват впрочем с мястото, което съответните миниатюри са получили в текста на Лондонското евангелие.“¹³³ Става въпрос за терминология: това, което е искал да каже авторът, не е „негативна форма“, а „огледално изображение“.

Всъщност огледалните миниатюри не са две, а пет — Филов не е забелязал огледалните образи в миниатюри 218, 235 и 273.¹³⁴ Той обаче не само че не е прав, като хвърля вината на миниатюристите на Лондонското евангелие, но и пропуска един изключителен шанс да вникне в лабораторията на преписвачите на Парижкото евангелие и да изведе необорими заключения за прототипа на Лондонското евангелие!

Ключът е в миниатюра 218, „Преображение Христово“, в евангелието от Лука. Този епизод намираме в три от евангелията: Матей XVII, 1–9; Марко IX, 2–10; и Лука IX, 28–36. Първо се извършва Преображение Господне, а след това Исус казва на тримата си ученици Петър, Йоан и Яков да не разказват никому за случилото се, и четиримата заедно слизат от планината. Във византийската миниатюра само *първата* половина на разказа е представена огледално. Но това е именно сцената, която *трябва да е втора* във миниатюрата, както правилно е нарисувано в Лондонското евангелие: *първо* е Преображението на Исус, а *второ* — думите му към учениците му и отиването сред народа. Това се потвърждава и от парижката миниатюра 141 в евангелието от Марко (ил. 36), сравнена със сгрешената парижка миниатюра 218 в евангелие на Лука (ил. 37).

В част втора на „Наръчника на зографа на Дионисий от Фурна“¹³⁵ има много точни указания как трябва да се рисуват тези две евангелски сцени:

¹³² Пак там, стр. 11; вж. също Живкова, Л., *цит. съч.*, стр. 64.

¹³³ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 20.

¹³⁴ ДЕР НЕРЕСЕЯН, която има пред себе си всички миниатюри само на влашкото евангелие (идентично, както установява тя, с Лондонското), е забелязала само две миниатюри с частично или пълно огледално изображение: „Притчата за горчичното семе“ (мин. 235) и „Христос в дома на Мария и Марта“ (мин. 225).

¹³⁵ Френският изследовател Адолф Дидрон открива това „Ръководство“ (или „наставление“, „Hermeneia“) в Света гора. Макар че светогорските монаси го убеж-



Ил. 36:
Правилно „Преобра-
жение Христово“, по
евангелист Марко (в
Париж. ръкопис)



Ил. 37:
Сгрешено „Преобра-
жение Христово“, по
евангелист Лука (в Па-
риж. ръкопис)

„Преображение Господне. Планина с три върха. Христос стои облечен с бели дрехи над средния връх и благославя. Ограден е в светлина, излъчвана от Него. На върха отдясно се е появил Мойсей, държащ скрижалите на Закона. Пророк Илия е на планината отляво. Дватамата стоят и гледат молитвено Христос. Под Христа са Петър, Яков и Йоан, проснали се на земята с протегнати нагоре ръце, изпаднали във възторг. От другата страна се виждат учениците, слизащи от планината, уплашени и гледащи назад. Христос, който идва след тях, ги благославя.“¹³⁶

давали, че копието им било от XI век или по-рано, Дидрон го счита за късен препис от много по-стар ръкопис на труда на легендарния солунски зограф Мануил Пансе-линос, допълван от всяко следващо поколение манастирски художници. Неговият приятел Пол Дюран публикува превод от специален за Дидрон препис от светогорския ръкопис през 1845 г. Дидрон го включва във втори том на труда си по иконография. В първа част на наръчника (която е пропусната в посочения тук английски превод) се описват техническите тайни на зографския занаят, докато във втора част се дават най-подробни инструкции как да се рисуват библейски и евангелски сцени. Вж.: DIDRON, ADOLPHE NAPOLEON, *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages* (превод от френски, 2-ро издание), т. II, Ню Йорк, 1968, стр. 188–191, 265–399. Има запазени 35 пълни или частични копия на „Негмелѐа“, известни днес по името на последния компилатор Дионисий от Фурна (1670–1744). Порфирий Успенский публикува руски превод от ерусалимско копие на ръкописа, „Ерминия или наставление в живописном искусстве“ в *Труды Киевской духовной академии*, Киев, 1867, III, стр. 139–192.

¹³⁶ DIDRON, A. N., *цит. съч.*, стр. 309.

Ил. 38:

Миниатюра 218, както е трябвало да бъде откопирана в Paris 74



Ил. 39:

Миниатюра 218 в Лондонското евангелие



С помощта на компютърната технология ще преместим втората половина на миниатюра 218 отпред, а първата половина, след като я обърнем огледално, ще прилепим вдясно до нея (ил. 38).

След тази компютърна манипулация виждаме, че миниатюра 218 в Лондонското евангелие е прекопирана от първообраза си съвсем правилно (мин. 39) — подмяната на сградата в десния край на гръцката миниатюра с „вездесъщото дърво“ по Дер Нерсесян в българската е несъществена.

Какви изводи можем да направим от всичко това?

Първо: преписвачите на миниатюрите в Парижкото евангелие са ползвали „копирки“¹³⁷, за да прехвърлят най-точно в своето копие миниатюрите от първообраза си.¹³⁸ Това се потвърждава и от една дру-

¹³⁷ „Копирките“ са били прозрачни или полупрозрачни материали от животински произход, като например рибни мехури, момиците или други ципи от вътрешностите на агне — обикновено малки по размер. Възможно е копировачите да са ползвали по две копрки за една миниатюра поради малките размери на прозрачния материал.

¹³⁸ Вера Лихачова пък е напълно убедена, че именно преписвачите на *Лондонското* евангелие са ползвали копрки. Поради непознаване на източниците и разчитане на вторична информация за статията си, тя стига до заключение, неподкрепено от фактите, че на единствените места в лондонския ръкопис, където били ползвани такива копрки, те били използвани толкова „неумело“, че се получили частични или пълни огледални картинки (*цит. съч.*, стр. 178–179).



Ил. 40:
Шаблон от XIII в. за ри-
суване на евангелистите
Матей и Йоан

га подробност: в Парижкото евангелие, за разлика от Лондонското, не можем да видим контури на детайлите в миниатюрите, но можем да видим тук-там вдлъбнати очертания по пергаментта вместо следи от графитни контури.

Копирни помагала, както показват изследванията на Беат Бренк, са съществували във Византия още в края на четвърти или в началото на пети век, периода на най-ранните дошли до нас илюстрирани книги.¹³⁹ С тях са се предавали от поколение на поколение и са се пренасяли от място на място, от една зографска работилница в друга и от ръкопис в ръкопис иконографски елементи, топоси, с които се е поддържала традицията.

Ползването на рисункови шаблони и копирки от византийски илюстратори през XIII век се описва най-подробно от Хуго Бухтал (1909–1996).¹⁴⁰ Сред многото примери на Бухтал са и шаблоните за рисуване на образите на четиримата евангелисти в заглавните страници на съответните евангелия, като например евангелистите Матей и Йоан на лист 89 в проучваното от него византийско помагало (ил. 40).

¹³⁹ BRENK, BEAT, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Визбаден, 1975, стр. 179 сл.

¹⁴⁰ BUCHTHAL, HUGO, *The „Musterbuch“ of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Виена, 1979, 68 стр. + 44 табл.).

В „Наръчника“ на Дионисий от Фурна няма указания как да се ползват копирки от животински произход, защото в късната си компилация, която е дошла до нас, това ръководство дава най-подробни инструкции за ползване на по-новото копирно средство — хартията:

„Когато искате да направите копирка, постъпете както следва. Ако оригиналната картина е рисувана и от двете страни на листа, подгответе хартията за копирката, като я напоите с непреварявано сусамово масло. Оставете я да престои един ден на сянка, за да може маслото да проникне добре. След това изтрийте маслото от хартията с изгладен вулканичен камък, за да може боята, която ще нанасяте впоследствие върху нея, да прилепва добре, а и за да не зацапате с маслото оригинала; след това прикрепете омаслената хартия към четирите ъгъла на оригинала, пригответе малко черна боя, разбъркана с яйчен жълтък, и внимателно очертайте контурите на светло; след това добавете сенките... Ако на обратната страна на картината не е рисувано, използвайте неомаслена хартия, поставете я върху рисунката и на фона на светлината от прозорец ясно ще видите контурите на оригинала. Като притискате с ръка хартията, внимателно очертайте контурите и запълнете светлите места с червена боя. Така ще получите точно копие на оригинала.“¹⁴¹

По-нататък в „Наръчника“ се дават указания как да се ползва сок от чесън, примесен с черна боя, за да се очертаят върху копирката контурите на фигурите, след което внимателно се нанасят цветовете и се прави самото точно копие.

Не без значение е и едно специфично обстоятелство, отнасящо се до илюстрираните византийски ръкописи: като собственост на най-богатите и близки до властта личности в империята, било е невъзможно тези книги да се искат обратно в работилницата, за да бъдат ползвани като прототип на следващия ръкопис. Затова именно гилдиите са се запасявали с точни шаблони и копия, които да бъдат използвани за бъдещи илюстрации.¹⁴²

Не такъв обаче е бил случаят с прототипа на Парижкото евангелие: в средата на XI век той все още навярно е бил в императорската библиотека и с посредничеството на бившия император Исак I Комнин,

¹⁴¹ DIONYSIOS OF FOURNA, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, traduit par le Dr. Paul Durand, Ню Йорк, 1963 (фотоиздание от оригинала на парижкото издание от 1845 г.), стр. 17–18. Преводът от френски е на Ведрин Желязков.

¹⁴² SCHELLER, ROBERT W. H., *A Survey of Medieval Model Books*, Хаарлем, 1964, стр. 3 сл.



Ил. 41:
Сгрешена миниатюра
225 в Парижкото еван-
гелие

сега монах в Студийския манастир, е могъл да бъде взет в краткосрочен заем за препис. От това може да се обобщи следното: Парижкото византийско евангелие от XI век, при чиято илюстрация художниците са ползвали копирни помагала, е *абсолютно вярно копие* на своя първообраз, доколкото това е било възможно при съществуващата технология на копиране.

Второ: щом в Лондонското евангелие не са правени грешките, причинени поради обърнати копирки при преписването на миниатюрите в Парижкото евангелие, то Парижкото евангелие *не може да е било прототипът* на Лондонското евангелие на цар Иван Александър. Това се потвърждава от съществуването на още четири миниатюри в Парижкото евангелие, които изцяло или частично са „огледални образи“.

Проблемите с миниатюра 225 в Парижкото евангелие, „Исус в къщата на Марта и Мария“ (ил. 41), са различни от проблемите с миниатюра 218. Художникът е започнал първо да пренася на пергамент контурите на втората си копирка от ляво надясно (предната част на миниатюрата), „Обедът в къщата на Марта“. По средата на копирането се усетил, че е направил грешка, и решил нарочно да обърне огледално другата си копирка, за да може домакинята да гледа към гостите си (какво ли си е рекъл, „Кой ли ще разбере!“):

Ако обърнем огледално втората част на миниатюрата в Парижкото евангелие и към нея добавим — както си е — първата част, ще получим идентичен образ с миниатюрата в Лондонското евангелие (ил. 42 и 43).

При миниатюра 273, „Петър, придружен от апостолите и светите жени, намира гроба на Исус празен“ (ил. 44), художникът на Парижкото евангелие е ползвал една копирка и тя цялата е била преобърната.



Ил. 42:
Миниатюра 225 в Лондонското евангелие

Ил. 43:
Как би трябвало да изглежда миниатюрата в Парижкото евангелие



Ил. 44:
Огледална миниатюра 273 в Парижкото евангелие



Ако коригираме огледалното обръщане на миниатюра 273 в Парижкото евангелие (ил. 45), всичко си отива на мястото (като е правилно в ил. 46, Лондонско евангелие).

Случаят с огледалното изображение в миниатюра 235, „Притчата за синаповото зърно, което става дърво и в което птиците свиват гнезда“ (ил. 47 и 48), е малко по-различен от горните и е много подобен на случая с миниатюра 221, „Исус казва на учениците си, че е видял Сатаната да пада от небето като светкавица“ (ил. 49).

В две изображения на синаповото дърво (ил. 47 и 48) преписвачите на текста са оставили място за картинката съответно от дясната и от лявата страна на текста, а мястото в Лондонското евангелие е толкова недостатъчно, че преписвачът на миниатюрата е трябвало да на-



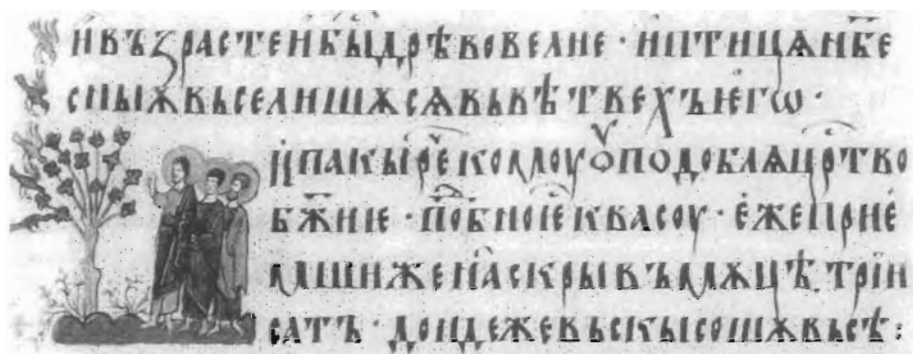
Ил. 45:
Как би трябвало да се
откопира миниатюра
273 в Парижкото еван-
гелие



Ил. 46:
Миниатюра 273 в Лон-
донското евангелие



Ил. 47:
Миниатюра 235 в Па-
рижкото евангелие



Ил. 48:
Миниатюра 235 в Лон-
донското евангелие

Ил. 49

„Сатаната пада като светкавица от небето“



рисува част от нея в полето на листа. Съществено е, че преписвачите на текста са оставяли място за картината откъм *външния* ръб на листа, не вътрешния: в Парижкото евангелие на лицевата страна на пергаментата вдясно, а в Лондонското евангелие на обратната страна на пергаментата вляво. Подобно е положението и с миниатюрата за съня на Исус, в който той вижда как Сатаната пада като светкавица от небето (ил. 49).

Щеше също да е вероятно двете миниатюри, 235 и 221, да са рисувани огледално в Лондонското евангелие, ако го нямаше това съвпадение: всички грешки с огледално или полуогледално копиране на миниатюрите в Парижкия ръкопис са ограничени само до евангелието на Лука и са събрани доста близо една до друга (миниатюри 218, 221, 225, 235 и 273). Можем да предположим или че по тяхното копиране в Парижкото евангелие е работил нов, недостатъчно обучен сътрудник в групата на художниците, или че някой от тях е имал обикновени човешки ежедневни проблеми, поради които е бил разсеян. Но както и да е, трябва да сме му благодарни, че ни е отворил случайно един прозорец, за да надникнем в процеса на копиране на илюстрации във Византия през XI век.

2. РАЗЛИЧНА ТЕХНИКА НА РИСУВАНЕ

Гвашът,¹⁴³ с който са оцветени миниатюрите на Лондонското евангелие, е прилепнал така добре направо към пергаментата, че след шест и половина века малко от миниатюрите са повредени от изплувалите на повърхността на пергаментните листове мазнини от агнешката кожа,

¹⁴³ Постна минерална боя, съдържаща хума и растителни лепила — обикновено гума арабика (смола от африканска акация), от фр. *guache*.



Ил. 50:
Миниатюра 142, „Исус
изцелява бесните“,
лист 111v

даже и на обратните им страни, които често са най-засегнати от омасляването.¹⁴⁴ Същото не може да се констатира за текста, тъй като в черното мастило, за разлика от боите, не е имало разтворена *гума арабика*. На много страници вече буквите, така да се каже, се люпят и текстът трудно се чете (ил. 50).

Различните технологии на копиране и оцветяване на миниатюрите в двете евангелия не е без значение за впечатлението от тях. В Парижкото евангелие от XI век контурите на фигурите в прототипа, както вече установихме от грешките на преписвачите, са били прехвърляни с копирки — някакъв прозрачен материал — чрез натискане със заострен предмет. След това тези силуети са били запълвани със златна боя с основа от жълтък, и чак накрая с тънки минерални бои и много фини четчици са били оформяни детайлите в картината.

В Лондонското евангелие майсторът художник¹⁴⁵ е преписвал „на око“ картинките, като ги е скицирал направо върху пергамента, навярно с подострен графит. След него чираците в групата са нанасяли боите направо върху пергамента, не винаги много точно, горе-долу вътре в очертаните контури. За разлика от Парижкото евангелие, голите тела, лицата и ръцете не са били оцветявани. „В миниатюрите — пише Филон — преобладават тъмни бои: червена, синя, зелена, тъмнокафява, тъмновиолетова и, отчасти, червено-оранжева и тъмнорозова. Срещат се обаче и по-светли нюанси: светло-виолетова, която

¹⁴⁴ Това е сериозен аргумент против хипотезата на Шчепкина, че Лондонското евангелие се е нуждаело от „ремонт“ в Молдова през XVII век.

¹⁴⁵ Б. Филон предполага, че художникът не е бил само един поради различните творчески умения, проявени в различни миниатюри, и поради огромния брой миниатюри, които е трябвало да се завършат в сравнително кратък срок (*цит. съч.*, стр. 13). Филон обаче не взема предвид широко разпространената практика да се дава възможност на чираци и калфи да вършат понякога и „майсторска работа“ в процеса на обучението им.

понякога преминава в розова, светлосиня, светлокафява и жълта. Светлозелена боя липсва. Употребена е също така в голямо количество и златната боя наред с всички други бои, и то както в облеклата, така и при изобразяването на други предмети, като дървета, постройки, орнаменти и др. подобни. Ореолите, а така също и гънките на дрехите, са дадени винаги със златна боя. В някои редки случаи цели мантии или ризници на войници са рисувани само със златна боя. При това трябва да се забележи, че златната боя не е слагана направо върху пергамента, но върху една предварителна основа от тъмнокافява или жълта боя... Теренът, в противоположност на това, което намираме при миниатюрите от Манасиевата хроника, е винаги означен, и то с вълниста ивица от оливенозелена боя, върху която са представени сини храсти.¹⁴⁶

Контрастът с техниката при миниатюрите в Парижкото евангелие е описан подробно от Дер Нерсесян: „Публикуваната пълна репродукция [на Paris 74] запознава ценителите на византийското изкуство със стройните, елегантни фигури, но репродукциите не могат да предадат чара на оцветяването. Тези деликатни разводнени бои, в които доминират червеното, розовото и синьото, и в които зеленото и кафявото — така характерни за ръкописите от по-късния период, а тук почти напълно отсъстват — са запазили своята свежест... Дрехите са оцветени с матови бои, гънките са отбелязани с много тънки златни линии, а сенките — с напречни златни линии. Това е наследството на античната източна техника на разводнени матови бои без релефни очертания. Когато дрехите са позлатени, кафяви или тъмночервени линии показват гънките. Въпреки малките размери на фигурите, лицата са рисувани много грижливо и са много изразителни. Те обикновено са много тъмнокافяви: чертите са изразени със светлини и сенки... Византийската техника може да се различи от техниката на античното изкуство по цветовете. В античното изкуство сенките винаги са в червено и само при много млади фигури се ползва матовозеленикав цвят, докато във византийското изкуство всички сенки са в зелено. В Paris 74 откриваме следи от античния способ: телата на бесните и на кръщаваните в река Йордан са тъмнокافяви. Зеленият цвят е използван за телата на Христос и двамата разбойници на кръста, за да се покаже, че са мъртви.“¹⁴⁷

Дер Нерсесян отбелязва, че в Suc. 23 човешките фигури са по-къси и широки, и имат малко общо със стройните тела и елегантността на рисунката в Парижкото евангелие. Тези наблюдения на изследователката са валидни и за някои от миниатюрите на Лондонското евангелие (ил. 51), като например групата фарисеи в миниатюра 46 (лист 36^v), работниците на полето в миниатюра 67 (лист 59), изцеряването

¹⁴⁶ Пак там, стр. 11.

¹⁴⁷ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 243.



Ил. 51:
Фигури и лица в Лондонското евангелие

на слепите в миниатюра 68 (лист 60^v) или групата девиси със свещниците в миниатюра 79 (лист 73).

В известен смисъл задачата на майстора сред преписвачите на Лондонското евангелие е била по-трудна от тази на копировачите на Парижкото евангелие с копирки, и това по-скоро се е дължало на различните размери на листа и съответно — на размерите на миниатюрите в двете евангелия, отколкото на забравена византийска технология.

3. РАЗЛИКАТА В БРОЯ НА МИНИАТЮРИТЕ

Броят на миниатюрите в Парижкото и Лондонското евангелие не е еднакъв. Богдан Филов отбелязва, че „Парижкото евангелие съдържа 8 сцени, които липсват в Лондонското. Обратно пък това последното съдържа 4 сцени, които не се срещат в Парижкото евангелие.“¹⁴⁸

В лондонския ръкопис, в евангелието от Матей, е пропусната сцена между миниатюра 96 и 97, „Исус е предаден на юдеите за обругаване“.¹⁴⁹

Най-много — половината от всичките — са пропуснатите сцени в евангелието от Лука. Между миниатюра 202 и 203 е пропусната „Исус изцелява човека с изсъхналата ръка“.¹⁵⁰ Между миниатюра 219 и 220 са пропуснати две сцени, които Омон третира като една миниатюра: на първата Исус инструктира група от четирима ученици, а на втората — *трима* ученици пред вратите на един град. Обяснението на Омон и текстът в евангелист Лука X,1, не отговарят точно на втората миниатюра: „След това Господ избра и други седемдесет ученици и ги изпрати пред Себе Си *по двама* за всеки град и място, където Сам щеше да отиде.“¹⁵¹ Между миниатюра 274 и 275 намираме сцена, в която Христос, навярно с Петър зад себе си, благославя учениците си:¹⁵² „И ги изведе вън до Витания, и като дигна ръцете Си, благослови ги. И, като ги благославяше, отдели се от тях и се възнеса на небето.“ (Лука XXIV, 50–51).

¹⁴⁸ Филов, Б., *цит.* Съч., стр. 21.

¹⁴⁹ Гр. лист 58, Омон, ил. 49,2.

¹⁵⁰ Гр. лист 117^v, Омон, ил. 104,2.

¹⁵¹ Гр. лист 130, Омон, ил. 113,2.

¹⁵² Гр. лист 163, Омон, ил. 141,2.



Ил. 52:
Исус с 12 вместо с 11
апостоли, Парижкото
евангелие

Създателите на Лондонското евангелие може би са имали известни резерви около „правилността“ на тази картина и навярно са я пропуснали, за да не съгрешат: Исус е показан с дванайсетте си ученика след обесването на Юда Искаротски (ил. 52).¹⁵³

В евангелието от Йоан са пропуснати три сцени. Между миниатюра 335 и 336 е пропусната втора миниатюра на тема „Последните думи на Исус към учениците му“. Тук броят на учениците е верен, единайсет.¹⁵⁴ Между миниатюри 356 и 357 са пропуснати две сцени от лист 208^v, които в Омон са описани като „Възкръсналият Исус се явява на светите жени (табл. 181,3) и на някои от учениците си (табл. 181,4).“¹⁵⁵ И в този случай преписвачите на Лондонското евангелие може да са имали съмнения поради несъответствието между тези две илюстрации и текста в евангелието на Йоан. В първата сцена са показани трите свети жени и един ангел, седнал на гроба на Исус, а трима римски войници, заспали на земята пред гроба (ил. 53).¹⁵⁶

В евангелието на Йоан, глава XX, пише:

„11. А Мария стоеше при гроба отвън и плачеше. И както плачеше, надникна в гроба;

12. и вижда два Ангела в бяло облекло да седят — единият при главата, а другият при нозете, дето беше лежало тялото Иисусово.“

¹⁵³ От друга страна, в Лондонското евангелие е включена миниатюрата от края на евангелието на Йоан, обесването на Юда (миниатюра 365), описано както от Омон, така и от Филон като „Дванайсетте апостоли“.

¹⁵⁴ Гр. лист 202^v, Омон, табл. 171,3.

¹⁵⁵ Гр. лист 208^v.

¹⁵⁶ Много близки варианти на тази сцена, без заспалите римски войници, виждаме в миниатюра 103, „Светите жени намират един ангел, седнал на гроба на Исуса“ и в миниатюра 172, „Светите жени намират един ангел, седнал на гроба на Исуса“.



Ил. 53:
Детайл от мин. 103
Детайл от мин. 172
Омон, табл. 181,3



Ил. 54:
Миниатюра 359 в Па-
рижкото евангелие

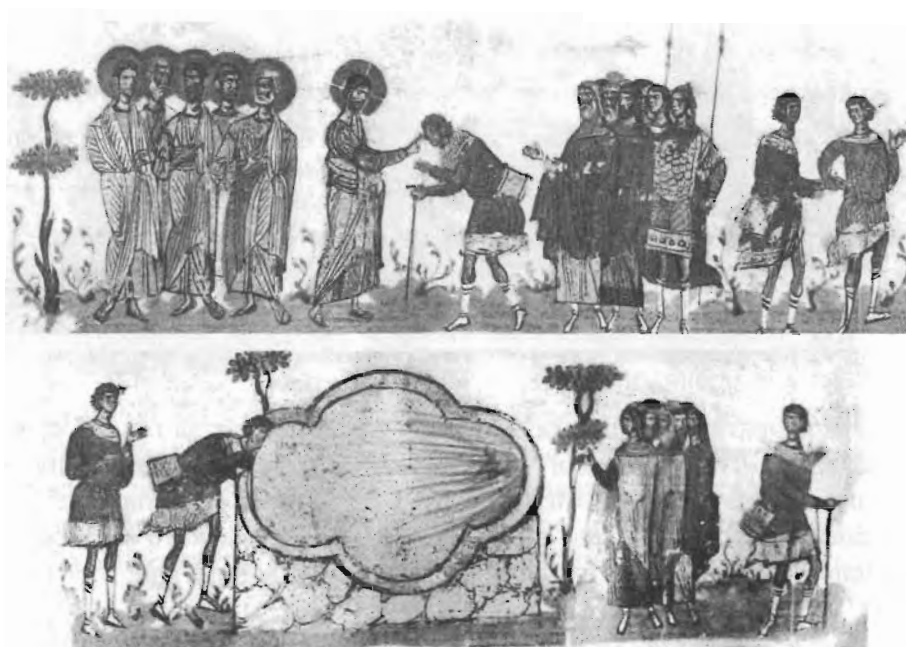
Във втората сцена е показан възкръсналият Исус да говори пред гроба си на Петър, зад когото е Мария Магдалена, а на заден план — от другата страна на Исус — стоят още трима от учениците му. Такава сцена не е описана в евангелието от Йоан, докато правилните сцени от евангелието на Йоан виждаме в миниатюра 359 (ил. 54).¹⁵⁷

Твърде много е да очакваме от миниатюристите да са богослови, освен че и някои от тях може би са били неграмотни или полуграмотни. Решението да не се включи дадена миниатюра от първообраза в евангелието на цар Иван Александър е било по-скоро взимано от преписвача на текста, след консултации с богословите в манастира, където е бил скрипториумът. Когато е преписвал текста от по-старо и авторитетно българско евангелие, монах Сим(е)он с положителност е сверявал славянския превод с текста и съпровождащата го илюстрация във византийския прототип, за да остави място за съответната миниатюра до подходящия текст. Така той е могъл да

¹⁵⁷ „Мария Магдалена вижда на гроба на Исуса двама ангели; тя среща и познава след това Исуса“ (Евангелие от Йоан).



Ил. 55:
Миниатюра 359 в Лон-
донското евангелие



Ил. 56:
Две отделни миниатю-
ри в Парижкото еван-
гелие

отсъди дали дадена сцена съответства или не на евангелския текст, който е преписвал.¹⁵⁸

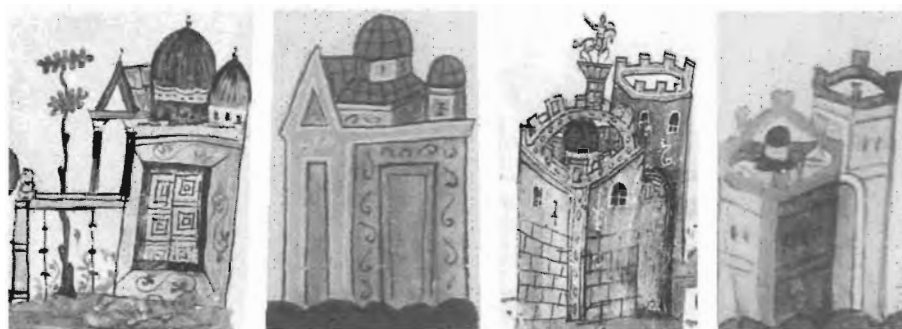
На два пъти в края на евангелието от Йоан в Лондонския ръкопис наблюдаваме синтез на миниатюри от Парижкото евангелие поради липса на място. В Парижкото евангелие на лист 186 има две миниатюри¹⁵⁹ „Исус изцелява слепия от рождение [първата], който се умива в къпалнята Силоам и се връща прогледнал [втората]“ (ил. 56).

¹⁵⁸ Необосновано е предположението на Вера Лихачова, че преписвачът на българския текст на евангелието и преписвачите на картините не са знаели гръцки (цит. съч., стр. 179). На този въпрос ще се върнем по-нататък.

¹⁵⁹ Те са публикувани в Омон като табл. 159,2 и 160,1.



Ил. 57:
Двете миниатюри, обединени в една в Лондонското евангелие



Ил 58:
Детайли от миниатюри 330 и 32

На лицевата страна на лист 239 обаче е имало място само за една от двете картинки (и за един ред текст под нея), а втората е трябвало да се нарисува на обратната страна на листа, което щяло да наруши единството на сюжета. Затова двете картини много сполучливо са били обединени в една, миниатюра 312 (ил. 57).

Решението да се обединят в една (миниатюра 363) двете миниатюри за богатия улов на риба на ученици на Исус (първата) и Петър сам в лодката с богат улов на риба (втората) след възкресението на Христа, които виждаме в Парижкото евангелие¹⁶⁰, навярно е било продиктувано също от липса на място: оставали са само още две празни страници за края на евангелския текст за нея и за още три миниатюри.

4. ОПРОСТЯВАНЕ НА РИСУНКАТА В ЛОНДОНСКОТО ЕВАНГЕЛИЕ

И Богдан Филов, и Сирарпи Дер Нерсесян обръщат внимание на систематичното опростяване на рисунката в българското евангелие.¹⁶¹ Детайлите от миниатюра 330, „Юда Искариотски получава възнаграждението за предаването на Исус“ и миниатюра 32, „Исус лекува бесните“ илюстрират опростяването на ландшафта и аксесоара в рисунката (ил. 58).

¹⁶⁰ В Парижкото евангелие двете рисунки са на лист 211^v, в Омон табл. 185,1 и 185,2.

¹⁶¹ Филов Б., *цит. съч.*, стр. 20; DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 236.

Ил. 59:
Детайл от миниатюра
51



Почти напълно са изчезнали следите от елинистичния стил, все още запазен на места в Парижкото евангелие. „Това е крайната фаза на една еволюция, която наблюдаваме във византийското изкуство от петия век насам — пише Дер Нерсесян. — Paris 74, това обедняло копие на декоративния стил, все още съдържа някои от типичните мотиви на античния ландшафт, като например дървета по средата на оградено свято място, свещените сгради, заоблената кула с балдахин на покрива, колони, върху които са поставени статуи, дървета — или единични, или непосредствено до сгради, — които приличат на преки рисунки от природата. Повечето от тези черти са изчезнали в копията.“¹⁶² На места в Лондонското евангелие някои елементи в миниатюрите са премахнати поради ограниченото пространство, оставено от преписвача на текста.¹⁶³ Такъв е случаят с миниатюра 51, която е нарисувана непосредствено под предишната миниатюра, и художникът не е имал къде да помести дървото в градината на Ирод от прототипа (ил. 59). Поради такъв вид опростяване на обстановката при пиршеството на Ирод в контраст с обезглавяването на Йоан Кръстител, в тази миниатюра е намалено и художественото ѝ въздействие („По време на празненството на Ирод, дъщерята на Иродиада поднася на майка си в едно блюдо главата на Йоан Кръстител“):

„В Paris 74 елинистичният декоративен стил — продължава Дер Нерсесян — не се отнася само до аксесоарите на античния ландшафт,

¹⁶² DER NERSESSIAN, S., *нак там*.

¹⁶³ Този проблем ще бъде разгледан по-основно в следващата глава.



но също и до някои композиции като „Първото чудо с петте хляба и двете риби“ и „Влизането на Исус в Иерусалим.“ Деца са се омешали в тълпата, те се катерят по дърветата, тичат, играят или се боричкат (ил. 60). Славянските версии показват децата по дърветата да чупят палмови клонки за триумфалното влизане на Исус в града, но не ги виждаме да се катерят в играта си в „Първото чудо с петте хляба и двете риби“ (ил. 61). В представянето на тази сцена от Paris 74, в евангелието от Матей, различните групи палави деца са станали абсолютно безжизнени.¹⁶⁴

Като отбелязва общата тенденция в миниатюрите на Лондонското евангелие към намаляване на числото от човешки фигури в групи хора, Богдан Филев обръща внимание и на начина, по който са нарисувани римските войници: „При това прави впечатление, че в Лондонското евангелие ризниците и копията на войниците често не са

Ил. 60:
Детайл, „Влизането на
Исус в Иерусалим“

Ил. 61:
Детайл, „Първото чудо с петте хляба и двете риби“

¹⁶⁴ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 239.

представени, тъй че войниците изглеждат повече като обикновени хора.“¹⁶⁵

Дер Нерсесян, която не е виждала Лондонското евангелие в Британския музей, а съди за него само по малкия брой фотографии, изпратени ѝ за това нейно проучване от музея, въпреки набитото си око на експерт по византийско изкуство допуска една грешка именно поради факта, че „войниците изглеждат повече като обикновени хора“. Тя пише: „В миниатюрата за второто чудо с нахранване на петте хиляди в евангелието от св. Матей войникът, който се вижда да е седнал сред мнозинството в Paris 74, е пропуснат и в двете славянски копия [Лондонското и влашкото евангелие Suc. 23].“¹⁶⁶ При по-внимателен преглед на миниатюрата в Лондонското евангелие обаче ще установим, че войникът си е на мястото (третата фигура отляво надясно), пак прегърнат братски през гърдите от един от мнозинството, но по облеклото му едва ли можем да го разпознаем като войник (ил. 62).

Изчезването на войнишките копия и намаляването на броя на щитовете, както и подмяната на облеклото личи ясно в миниатюра 101, „Войниците пазят гроба на Исус“, и в миниатюра 351, „Римски войници подават на разпънатия на кръста Исус гъба с оцет и жлъчка“ (ил. 63).

Само три страници по-надолу в изследването си, след като е установил вече, че по дрехите си римските войници „изглеждат повече като обикновени хора“, Богдан Филов пише: „...майсторът на лондонските миниатюри не се е придържал строго в избрания образец, но си е позволявал известни отклонения както в композицията на сцените, така и в предаването на облеклата. Това заключение се потвърждава и от различията в облеклата и въоръжението, които, както видяхме по-горе, съществуват и при други миниатюри на Лондонското и Парижкото евангелия. Майсторът на лондонските миниатюри при предаването на облеклата и въоръжението е бил повлиян, без съмнение, от съвременната нему действителност, както са били повлияни по същия начин и майсторите на миниатюрите от Манасиевата хроника. Следователно, в Лондонското евангелие ние можем да констатираме известни явления, които са били наложени от живата действителност на времето, през което то е било създадено. Подобни явления липсват съвсем в Парижкото евангелие. По такъв начин в лондонските миниатюри, въпреки това, че техният майстор се е придържал в по-стари образци, е внесен особен реалистичен елемент. Напротив, парижките миниатюри, в които липсва този реалистичен елемент, стоят и по своя стил много по-близко до старата елинистическа традиция.“¹⁶⁷ Трудно ще можем да се съгласим с автора, че миниатюристи-

¹⁶⁵ ФИЛОВ, Б., *цит. съч.*, стр. 20.

¹⁶⁶ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 247.

¹⁶⁷ ФИЛОВ, Б., *цит. съч.*, стр. 23–24.



Ил. 62:
Уголемена мин. 52,
войникът в средата е
прегърнат от съседа си



те са предавали една съвременна на тях българска действителност — т.е., че българските (или сръбските, или византийските) войници в средата на XIV век са се обличали като „обикновени хора“ и не са носели оръжие.

Търсенето на „реалистично“ отражение на българската действителност от XIV век в миниатюрите на Лондонското евангелие е една опасно наклонена плоскост, по която са се плъзгали не малко изследователи. Какъв реализъм можем да открием например в рисунката на ослицата без юлар в миниатюра 148, „Влизането на Исус в Иерусалим“ (ил. 64), освен да имаме куража да видим, че миниатюристът просто не е умеел да нарисува едно магаре със самар и да му сложи юлара?

Намаляването на броя на човешките фигури в някои миниатюри (главно в евангелията от Лука и Йоан), както в по-горните две миниатюри с войниците (ил. 63), има абсурден резултат в миниатюра 245, „На път за Иерусалим, Исус изцери́ва десет прокажени“, ко-

Ил. 63:
Войнишко облекло и
оръжие — детайли от
миниатюра 101 и 351

Ил. 64:
Детайл от „Влизането
на Исус в Иерусалим“



Ил. 65:
Детайл от миниатюра
245, „Исус изцелява
десет прокажени“



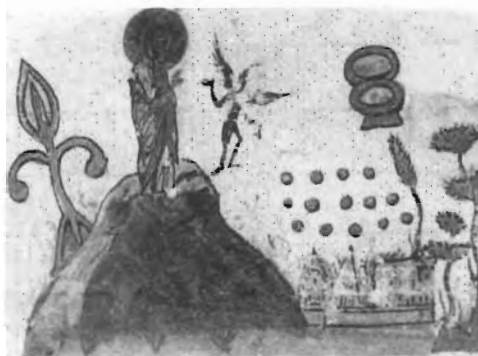
Ил. 66:
Предмети на бита в
миниатюра 257, „Тай-
ната вечеря“



гато всъщност в картинката са показани само *шест* прокажени (ил. 65).

При аксесоарите, срещу пищната орнаментация в Парижкото евангелие в Лондонското евангелие намираме опростени детайли в рисунката; това се отнася в еднаква степен до рисунки на одъри на болни, на кресла и маси. В миниатюра 257, „Тайната вечеря,“ се вижда типичното третиране на предмети на бита от миниатюристите на Лондонското евангелие (ил. 66).

В някои миниатюри отсъстват съществени детайли, които виждаме в Парижкото евангелие. В миниатюра 19, „Изкушението на Исус в



Ил. 67:
Миниатюра 19, „Искушението на Исус в пустинята“



Ил. 68:
Липсващи детайли в миниатюра 13, „Рождество Христово“

пустинята,“ (ил. 67) не виждаме Сатаната и някои от богатствата, с които той изкушава Исус и които заемат централно място в съответната миниатюра в Парижкото евангелие.

В миниатюра 13, „Рождество Христово и поклонението на тримата влъхви“, една от най-публикуваните и дискутирани в литературата миниатюри, не са нарисувани овцете (или козите?), които виждаме в Парижкото евангелие от двете страни на Младенеца (ил. 68).

Изследователят не винаги може да е сигурен дали създателите на Лондонското евангелие са съкращавали подробности от картините на прототипа (ил. 69), или пък миниатюристите на Парижкото евангелие не са добавяли аксесоари, за да запълнят по-голямо пространство на страницата, отделено им от преписвача на текста, като в миниатюра 178, „Благовещение“ (ил. 70).

В някои случаи, при сравнение на съответстващи миниатюри в двете евангелия, забелязваме подменяне в Лондонското евангелие на по-сложни за рисуване аксесоари с по-прости и шаблонни.

Като анализира няколко миниатюри във влашкото евангелие (Sus. 23), които, ако се съди от фотографиите към статията ѝ, са идентични със съответните миниатюри в Лондонското евангелие, Сирарпи Дер Нерсесян прави следното обобщение: „Влашкото евангелие понякога запазва дървото в священото място, или по-скоро зад някаква балюстрада, защото по такъв начин античният мотив е бил модифициран и представен в Paris 74. Но това е едно изтъркано, банално копие, абсолютно опразнено от обаянието на оригинала. Ние все още виждаме ку-



Ил. 69:
Миниатюра 178, „Благо-
говещение“, Лондонс-
кото евангелие

Ил. 70:
Миниатюра 178, „Бла-
говещение“, Париж-
кото евангелие



лата с балдахина, свещеното здание, но детайлите са вече неразбираеми: те са били механично повтаряни, докато не са се превърнали в стереотипи. Бездарността на художника е особено очевидна в изобразяването на дървета. Трудно можем да повярваме, че вездесъщото дърво във влашкото евангелие в „Исус възкресява дъщерята на Иаира“ (Фиг. 7)¹⁶⁸ е копие на грациозното дърво, извиващо се над подпорната греда в Paris 74“ (ил.71).¹⁶⁹

5. ПРОМЕНИ В БЪЛГАРСКОТО КОПИЕ ПОРАДИ ЛИПСА НА МЯСТО

В миниатюра 140, „Исус поучава учениците си“, сградата, използвана като рамка на картината в Парижкото евангелие, е подменена в Лондонското с дърво, чиито клони се простират до част от текста (ил. 72).

¹⁶⁸ Фиг. 7 в статията на Дер Нерсесян в Лондонското евангелие съответства на миниатюра 216: „Исус изцелява химороиската и възкресява дъщерята на Иаира, началник на синагогата“ (Евангелие от Лука).

¹⁶⁹ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 237.

Някои наблюдения подсказват, че преписвачът на текста и групата миниатюристи не са се намирали в едно и също място при създаването на ръкописа. В процеса на преписване на текста монах Сим(е)он е нямал възможност от време на време да хвърля поглед към прототипа и да преценява точно колко място да остави за миниатюрите. Вместо това той изглежда е навещявал мястото, където са работели миниатюристите, предавал им е готовите за рисуване листове и си е вземал бележки на кои пасажи в текста съответства картинка, за да



Ил. 71:
Детайл от мин. 216,
„Исус възкресява дъ-
щерята на Иаира“



Ил. 72:
Детайл от миниатюра
140

остави там място за нея, и дали тя заема цялата ширина на страницата или само половината. Тези бележки явно не са били подробни и точни: при много миниатюри за художниците е било оставяно недостатъчно пространство.

В някои от дадените досега примери се вижда как художниците е трябвало да правят компромиси, като съкращават детайли от прототипа. В миниатюра 51 „Пиршеството в градината на Ирод“ (ил. 59) художникът е трябвало да пропусне дървото, под което е била трапезата на цар Ирод, но за да покаже все пак, че действието е в градина, е нарисувал трева под масата. При тази миниатюра обаче може да е имало разбирателство между преписвача и главния художник, нещо като: „Абе няма нужда да оставяш тук излишно място за дърво, градинката ще стане по-хубава с едно парче плат против слънцето и малко тревица под масата.“

При миниатюри 57, „Преображение Христово“ (ил. 6), и 235, „Притчата за синаповото зърно, което става дърво и в което птиците свиват гнезда“ (ил. 46), част от картините поради недостиг на място са били изнесени в полето на листа. В Миниатюра 83, „Юда Искаротски предлага на първосвещениците да им предаде Исус“, тъй като не е имало място за дървото зад първосвещениците, миниатюристите „са посадили“ дръвче между предателя Юда и фарисеите (ил. 73).

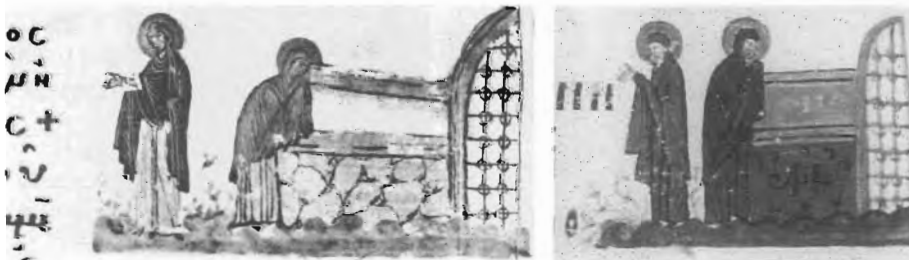
И в миниатюра 357, „Мария Магдалена идва на гроба на Исус и намира плочата дигната“, мястото не е достигало: художниците е трябвало да съкратят наполовина дължината на гроба и да нарисуват част от картината около редовете на текста (ил. 74).

В много от миниатюрите текстът (обикновено една-две думи) влиза в лявата половина на миниатюрата, без да повлияе съществено на качеството на рисунката; даже на места, подобно на някои миниатю-

Ил. 73:
Преместване на дървото поради липса на място



Ил. 74:
Скъсяване на детайла поради липса на място





Ил. 75:
Миниатюра 127, Парижкото евангелие



Ил. 76:
Миниатюра 127, Лондонското евангелие

ри и в Парижкото евангелие, това сякаш прави миниатюрите по-интегрална чест от книгата. Това виждаме в миниатюра 133, „Първото чудо с умножаването на петте хляба и двете риби“ (ил. 61), в миниатюра 225, „Исус в къщата на Марта и Мария“ (ил. 42), в миниатюра 273, „Петър, придружен от апостолите и светите жени, намира гроба на Исус празен“ (ил. 46) или в миниатюра 218, „Преображение Христово“ (ил. 39), където в дясната половина на рисунката над главата на Исус и тримата му ученици има два реда текст!

Като са заобикаляли половината ред, пречещ за цялостното разгръщане на миниатюра 127, „Исус изцелява хемороиста“, художниците на Лондонското евангелие са пожертвали естествените пропорции във фигурите под реда — особено при Исус, чиято глава е несъразмерно голяма за тялото (ил. 75 и 76).

При миниатюра 249, „Исус в Ерихон у Захея, началник на митарите“, художниците е трябвало не само напълно да модифицират сградата зад седналите на трапезата и да пропуснат кръглата тераса с трите дървчета отдясно, но и да сменят мястото на дървото в дясната сцена на миниатюрата, като го поставят в самия край, където има простор за клоните му, и да обърнат с лице към него Исус и двамата му ученици (ил. 77 и 78).

Няма съмнение, че от такива решения за компенсиране на недостатъчно оставеното място миниатюрите на Лондонското евангелие не са спечелили в художествено отношение. И все пак трябва да се отбележи находчивостта на миниатюристите в някои случаи. При миниатюра 204, „Исус проповядва“, те са нарисували главата на Исус на

Ил. 77:
Миниатюра 249, Па-
рижкото евангелие



Ил. 78:
Миниатюра 249, Лон-
донското евангелие



нилото на текста, а петимата му ученици, вместо в група, са пръснали в една редица под реда (ил. 79 и 80).

Решението на художниците при миниатюра 232, „Исус поучава учениците си“, е не само оригинално, но и забавно — художниците са ги накарали да приклекнат, за да могат да ги поместят под текста (ил. 81).

Такива леко приклекнали единайсет апостоли виждаме под реда, за да се вместят в недостатъчното място, и в миниатюра 106, „Единадесетте ученици на Исус отиват в Галилея при него; Исус ги изпраща да просвещават народите“. Получава се и допълнително впечатление, че ученици на Христа са се затичали, навярно да проповядват Словото Божие (ил. 82).

Дотук разгледахме малък брой миниатюри (в сравнение с общо 360-те евангелски сцени в Лондонското евангелие), които се различават донякъде от миниатюрите в прототипа поради липсата на достатъчното място за тях между текста. Наивно ще бъде тези разлики да се считат за „иновации“ или творчески принос на художниците на Лондонското евангелие към Палеологовия миниатюрен стил. И тези прекроени миниатюри, по думите на Сирарпи Дер Нерсесян, са „верни копия“ на оригинала.



Ил. 79:
Миниатюра 204, „Исус
проповядва“, Париж-
кото евангелие



Ил. 80:
Миниатюра 204, „Исус
проповядва“, Лондон-
ското евангелие



Ил. 81:
Миниатюра 232, Лон-
донското евангелие



Ил. 82:
Миниатюра 106, Лон-
донското евангелие

6. ЧОВЕШКИТЕ ФИГУРИ И ЛИЦА В ДВЕТЕ ЕВАНГЕЛИЯ

Отново и отново в Лондонското евангелие виждаме същите миниатюри като в Парижкото, но затова пък систематично опростени, както можем да констатираме от детайлите в миниатюра 14, където подробностите в сградата и облеклото са сведени до минимум, а съотношението между височината на сградата и човешката фигура е нарушено (ил. 83).

Богдан Филов много бегло засяга начина, по който са представени лицата на хората в миниатюрите, като се е ограничил с констатацията: „Въпреки тези малки размери на фигурите [4 до 5 см], художникът се е постарал, до колкото това му е било възможно, да внесе повече разнообразие в лицата, като не ги е представял все по един и същи шаблон. Брадите и косите също така не са навсякъде еднакви. Освен светлокафяви и тъмнокафяви коси, срещат се при стари хора и сиви или съвсем бели коси.“¹⁷⁰ Затова пък Сирарпи Дер Нерсесян посочва контраста в начина, по който са рисувани лицата и телата на хората в Парижкото и в Лондонското евангелие — деликатните подробности и релефност в евангелието от XI век въпреки много малките размери на миниатюрите, и пълната липса на релефност в Лондонското евангелие от XIV век.¹⁷¹

Дер Нерсесян е доста рязка в оценката си, като набляга, че славянските евангелия са от по-долно качество, непълноценни¹⁷² в сравнение с Парижкото; пропорциите на човешките тела не са еднакви — в Suc. 23 (което според нея е идентично с Лондонското евангелие)¹⁷³ човешките фигури са по-къси и широки, и много отдалечени от стройните тела в Парижкото евангелие. В славянските евангелия, пише тя, „не са подчертани детайли нито в лицата, нито в телата;

¹⁷⁰ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 12.

¹⁷¹ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 243.

¹⁷² Дер Нерсесян използва думата *inferior*.

¹⁷³ *Пак там*, стр. 235.



Ил. 83: Опростени детайли в Лондонското евангелие



Ил. 84:
Непривични физионо-
мии в Парижкото
евангелие

чертите не са оцветени, просто случайно тук-там по бузите, челата и вратовете леко е допряна четка с червена боя. Очите във влашкото копие (Сус. 23) не са напълно изрисувани, само зениците са отбелязани с черни точки, което придава много странно изражение на лицата.¹⁷⁴

Главният художник на миниатюрите в Лондонското евангелие е имал проблеми с копирането на древните блискоизточни физиономии в прототипа; такива лица за него навярно са били непривични и са му изглеждали странни, както можем да предположим от детайлите на миниатюра 276, „Исус пред Ирода“, и миниатюра 312, „Исус изцерава слепия от рождение“ (ил. 84).

Затова има нещо вярно и в констатацията на Филов, че художникът не е представял човешките лица „все по един и същи шаблон“, а е проявил и известно новаторство (в духа на схващанията на своето време), като е представял библейски личности с побелели, кестеняви и даже светлокестеняви коси. Как е претворявал една византийска миниатюра отпреди поне 300 години в съвременна нему балканска картина се вижда при сравнение на двете миниатюри под номер 67, „Притчата за господаря и работниците му“ (ил. 85 и 86).

Не само фигурите и лицата в Парижкото евангелие са променени, но в лондонската миниатюра е опростено също и облеклото:

От цветната репродукция на тази миниатюра¹⁷⁵ виждаме, че макар и опростено, облеклото на полските работници и тук има златни нашивки по яките и по ръбовете на туниките. Може ли да се заключи от това, че създателите на миниатюрата в Лондонското евангелие са проявили чувство на „реализъм“, като са намалили ефекта на Потьомкинско село, който се набива в очите във византийската миниатюра? С положителност не! Колкото и малко злато да нашиеш в дрехите на кърските ратаи, златото си остава злато и сме много далеч от всякакъв реализъм. Тук просто е проявена общата тенденция във всички миниатюри в Лондонското евангелие да се „пестят“ детайли-

¹⁷⁴ Пак там, стр. 243.

¹⁷⁵ Живкова, Л., *цит. съч.*, табл. V.



Ил. 85:
„Притчата за господаря и работниците му“,
Парижкото евангелие

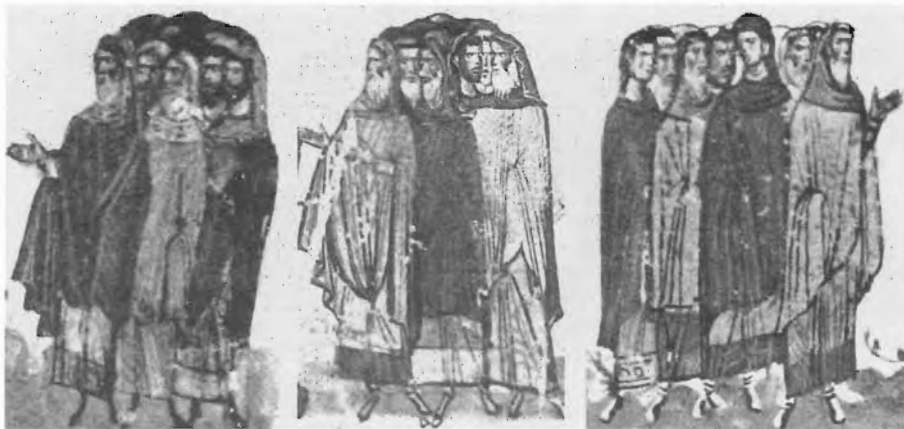
те. Но с това, както отбелязва макар и с други думи Дер Нерсесян погоре, е загубено доста от въздействието на картината. В илюстрациите на едно евангелие средновековният човек не е искал да вижда заобикалящата го действителност, а един приказан свят от време оно, когато „дядо Господ“ все още е ходел по земята.

При рисуването на юдеите — фарисеи, садукее и техни ученици, миниатюристи на Парижкото евангелие използват един способ, наследен от елинистичните миниатюристи, за представяне на група хора или тълпа: обикновено човешките фигури са прилепени една до друга, над главите на първия ред хора има нещо като дъга, от която разбираме, че отзад има още много човешки глави, но не можем да ги преброим колко са — „безброй“, множество с други думи. Ето три примера от Парижкото евангелие: миниатюра 22, 72 и 165 (ил. 87).

Този художествен способ на старите миниатюристи не е съвсем убягнал на преписвачите на картинките в Лондонското евангелие, но главите някак си може да се преброят, групите не са така компактни и изчезва впечатлението за „безброй“ хора (миниатюра 29, 62, 144). Няма ги вече вкаменените лица на юдеите от Парижкото евангелие, отразяващи скованите умове на хора, които слушат, но не чуват, и пледат, но не виждат (ил. 88).

Ил. 86:
„Притчата за господаря и работниците му“,
Лондонското евангелие





Ил. 87:
Представяне на групи
хора в Парижкото
евангелие



Ил. 88:
Представяне на групи
хора в Лондонското
евангелие

7. Многото лица на Исус и на НЕГОВИТЕ УЧЕНИЦИ

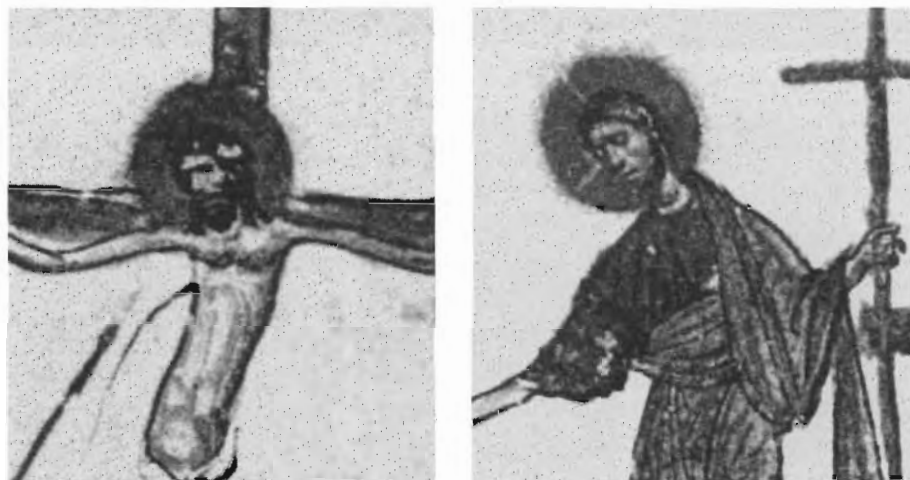
Централна фигура в миниатюрите на двете евангелия е Исус Христос. Исус в миниатюрите на Лондонското евангелие рязко се отличава от Исус в Парижкото евангелие, който е отзвук на други представи за Христа (ил. 89).¹⁷⁶

¹⁷⁶ Никодим Кондаков изтъква, че при двете вълни на иконоборството във Византия (726–787 и 814–842) илюстрираните книги са пострадали по-малко от иконите, първо, защото са били добре укривани от богатите си собственици, и второ, защото, за разлика от иконите, илюстрациите в книгите не са били предмет на „идолопоклонничество“, така че в някои от тях е запазен античният стил и древни иконографски елементи. Вж.: KONDAKOV, N., *Histoire de l'art byzantin*, том I, New York, 1970 (фото-репродукция на парижкото издание от 1886 г.), стр. 153–166. Освен това древните образци в Антиохия са били извън досега на иконоборците, защото между 638 и 969 този район е бил под властта на халифите на Дамаск. Популярният в средновековна България византийски църковен отец и писател св. Йоан Дамаскин даже известно време е бил съветник на халифа – пост, който наследил от баща си, докато не е бил наклеветен от гърци иконоборци, заради което е бил наказан и изгонен от службата.

Ил. 89:
Четири образа на Исус,
Парижкото евангелие,
лист 162^v, 186, 189^v



Ил. 90:
Парижкото евангелие,
лист 99 и 100^v



В половинсантиметровите лица в Парижкото евангелие от XI век художникът е успял за предаде толкова много нюанси: от Исус — укоряващ фарисеите, прогонващ бесовете и възкресяващ мъртвите, до Сина Человечески, леко учуден или уплашен от юдеите, които го замерват с камъни. Това е един Исус на ранното воинстващо християнство, на когото ще повярваме, ако ни каже, „ако имаш две ризи, дай едната на ближния си“, но и също „аз съм дошъл с меч, за да разделя сина от бащата“. Това е разпънатият на кръста Син Божи; това е възкръсналият Христос — Пантократор, когото даже учениците му в началото не могат да познаят (ил. 90).

Евангелие от Лука, XXIV:

„13. В същия ден двама от тях отиваха в едно село, на име Емаус, което беше на шейсет стадии далеч от Иерусалим,

14. и разговаряха се помежду си за всичко онова, що се бе случило.

15. И както се разговаряха и разсъждаваха, Сам Иисус се приближи и вървеше с тях;

16. но очите им се премрежиха, за да Го не познаят.“

Евангелие от Йоан, XX:

„11. А Мария стоеше при гроба отвън и плачеше. И както плачеше, надникна в гроба;

12. и вижда два Ангела в бяло облекло да седят — единият при главата, а другият при нозете, дето беше лежало тялото Иисусово.

13 И те ѝ казват: жено! защо плачеш? Отговори им: дигнали Господа моего, и не зная де са Го турили.

14. Като рече това, обърна се назад и видя Иисуса да стои; ала не знаеше, че е Иисус.

15. Иисус ѝ казва: жено! защо плачеш? кого търсиш? Тя, мислейки, че е градинарят, каза Му: господине, ако ти си Го изнесъл, кажи ми, де си Го турил, и аз ще Го взема.“

Миниатюристите на евангелието на цар Иван Александър не само че не са могли да откопират вярно тези изображения с всичките им нюанси, но също не са могли да ги възприемат като образци за подражание — друга епоха, друго далечно място, друг антропологичен тип. Те са се стремели да представят Исус такъв, какъвто е бил изобразяван в съвременните на тях икони и в стенописите на църквите на Балканите през XIV век — Победилния Исус на Палеологовата епоха, който сякаш ни казва „Аз съм Вселената“. Православният идеал на времето е бил един спокоен и величествен Исус, какъвто виждаме в златната мозайка на „Св. София“ в Цариград, и който ни следи с погледа си, когато се движим из галерията на балконния етаж на църквата (ил. 91).



Ил. 91:
Христос в „Айя София“,
Истанбул

Ние не можем да очакваме от художници занаятчии да предадат в малките си книжни илюстрации въздействието на този покоряващ образ на Исус Христос. Но въпреки несъизмеримите им с гения на автора на мозайката в „Св. София“ способности и ограниченията, поставени от формата на миниатюрите, тези художници са успели да представят един последователен образ на Христа — Христос, когото, с няколко изключения, можем да разпознаем (ил. 92, 93 и 94).

Същите лицеви характеристики са запазени и в повечето миниатюри от серията, представляваща Исус на кръста (ил. 95).

Тази последователност в изображението на Исус и отказът на миниатюристите на евангелието на цар Иван Александър да следват в това отношение своя прототип подсказва, че най-малко главният художник сред тях е имал опита на майстор на икони, а може би и на зограф на църковни стенописи.

Лицата на учениците на Исус в Парижкото евангелие, въпреки миниатюрните размери, приличат на малки икони (ил. 96); тези образи се повтарят в миниатюрите и в четирите евангелия, така че читателят ги запомня и може даже да ги идентифицира.

В изображението на св. Петър (ил. 97) сред групите ученици на Исус в Парижкото евангелие виждаме поразителна последователност от миниатюра в миниатюра, и то в лица не по-високи от половин сантиметър!

Същият св. Петър е и в няколко миниатюри със сюжет „Петър на три пъти се отказва от Исус, преди да пропее петелът“ (ил. 98).

При все това, този Симон-Петър от древна Антиохия е бил чужд на миниатюристите на евангелието на цар Иван Александър и те даже не правят опит да копират лицето му. По-близка до техните представи за ученика на Христос — скалата, върху която Той ще изгради Своята

Ил. 92:
Христос от миниатюра 77, 238 и 317



Ил. 93:
Христос от миниатюра 45, 206 и 317





Ил. 94:
Христос от миниатюра 215, 227, 254 и 312



Ил. 95:
Христос на кръста от миниатюра 99, 270, 167 и 353



Ил. 96:
Детайл от Парижкото евангелие, лист 202^в, Омон, ил. 171,3



Ил 97:
Парижкото евангелие, Симон-Петър в миниатюра 29, 31, 46 и 64



Ил. 98:
Парижкото евангелие, Симон-Петър в мин. 91, 263 и 342

Ил. 99:
Синай, икона на св.
Петър, начало на VII
век



Ил. 100:
Лондонското евангелие, св. Петър в мин.
29, 31, 46 и 64



Ил. 101:
Лондонското евангелие, учениците на Исус,
мин. 55 и 123



църква, виждаме в иконата на св. Петър от началото на VII век в манастира „Св. Екатерина“ в Синай (ил. 99).

Макар не винаги с успех, създателите на миниатюрите на Лондонското евангелие са се стремили, според творческите си възможности, да предадат именно този образ на св. Петър, достигнал до тях през седемте века, разделящи ги от синайската икона (ил. 100).

Що се отнася до останалите ученици на Исус, в Лондонското евангелие не можем да видим опит за едно последователно третиране — във всяка миниатюра те са различни (ил. 101).

8. ГРЕШКИ САМО В ПАРИЖКОТО ЕВАНГЕЛИЕ

Една грешка в Парижкото евангелие е била избегната в Лондонското: в миниатюра 138, „Второто чудо с умножаването на седемте хляба и рибите“ в евангелието на Марко, създателите на Лондонското евангелие — макар да са поопростили рисунката — не са направили грешката, която виждаме в Парижкото евангелие, където рибите са две, но питките хляб са *пет*, вместо *седем* (ил. 102 и 103).

Много е възможно тази грешка да е съществувала и в прототипа: в парижката миниатюра умноженият хляб е в пет коша, а в лондонската — в седем.

Друга грешка в Парижкото евангелие има в миниатюра 132, „Учениците на Йоан Кръстител погребват тялото му“. Макар да са знаели, че Йоан Кръстител е бил обезглавен, миниатюристите са предста-

Ил. 102:
Парижкото евангелие,
миниатюра 138 с 5
вместо 7 хляба

Ил. 103:
Лондонското евангелие,
миниатюра 138
със седем хляба



Ил. 104:
Погребението на обезглавения Йоан Кръстител, миниатюра 132



вили трупа му не само с прикачена глава, но и с ореол около главата; в Лондонското евангелие няма нито ореол, нито глава (ил. 104). Дали това е било грешка в прототипа или престараване на художниците от XI век, можем само да гадаем.

9. РАЗЛИКИТЕ В ОБЛЕКЛАТА НА ВЛЪХВИТЕ

Освен на различното третиране на фигурите и лицата във всички миниатюри, и Дер Нерсесян, и Филов обръщат внимание на големите разлики в облеклото на тримата влъхви в двете евангелия. „Още една черта на миниатюрите на Curzon 153 [Лондонското евангелие] и Suc. 23 [влашкото евангелие] ги отличава от тези в Paris 74, пише Дер Нерсесян, и ги доближава до композициите на четиринайсетия век: вместо да носят цилиндрични шапчици, тримата влъхви имат чалми, и то не само в сцената на Рождество, но още в две миниатюри, където са представени в разговор с юдеите и с Ирод.“¹⁷⁷ Тя не е забелязала друга разлика в облеклото — в Лондонското евангелие горната дреха на влъхвите е кафтан с дълги ръкави, достигащи почти до земята, които приличат на покривало на ръката вместо познатия ни ръкав. „Облеклата, с които майсторът на лондонските миниатюри е представил тримата влъхви — пише Филов, — заслужават особено внимание, тъй като те са съвършено различни от конвенционалните елинистични облекла, които намираме при другите фигури в същия ръкопис. Особено характерна е връхната дреха, която има дълбоки странични изрези и твърде дълги, свободно висящи ръкави, които стигат почти до земята... Такива връхни дрехи и такива чалми не се срещат никъде в миниатюрите на Парижкото евангелие (ил. 105). В Лондонското евангелие ги намираме само още в два случая, и то пак при тримата влъхви в сцените, които представят тяхното пристигане

¹⁷⁷ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 247.



Ил. 105:
Дрехите и чалмите на
влъхвите, мин. 10 и 12



Ил. 106:
Чалми в Парижкото и
Лондонското еванге-
лие, миниатюра 42

пеш в Иерусалим (миниатюра 10, табл. 6, 3) и при Херодес (миниатюра 12, табл. 7, 2):¹⁷⁸

И двамата изследователи са пропуснали да забележат, че чалми, макар и по-различни, има и в Парижкото евангелие в друга сцена, „Исус проповядва“ (миниатюра 42). Колкото да е неясна репродукцията на миниатюрата в Парижкото евангелие, можем да видим, че в нея чалмите са обвити около конусовидни фесове, докато в Лондонското евангелие те са от същия тип като в сцените с влъхвите (ил. 106).¹⁷⁹

Ръкав като на влъхвите виждаме ясно в крайната лява фигура в Лондонското евангелие, ала нещо подобно май е загатнато при тази фигура и в Парижкото евангелие. „Същият вид чалми може да се видят във фреската в Матейче, в Сърбия — пише Дер Нерсесян, — на главите на вторичните фигури на фона.“¹⁸⁰ Филов обаче набляга на

¹⁷⁸ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 23.

¹⁷⁹ Миниатюра 42 е най-горната от три съединени миниатюри както в Парижкото (лист 20^v), така и в Лондонското евангелие (лист 32^v). Филов обаче е разделил тази тройна миниатюра на три, 42, 43 и 44 у Филов, а Омон ги е предал като две в табл. 21 и 22,1).

¹⁸⁰ DER NERSESSIAN, S., *нак там*.

Ил. 107:
Влъхвите в Томичев
псалтир: Таблица LVI



български примери и пропуска фреската в Матейче: „Такива връхни дрехи се срещат и в други български паметници от същата епоха... Същото нещо ще трябва да се приеме и по отношение на особения вид сирийски чалми, които носят на главите си тримата вълхви.“¹⁸¹

Представянето на вълхвите със сирийски чалми и падишахски кафтани с висящи срязани ръкави не е обаче универсално за балканското изобразително изкуство през втората половина на XIV век. Вълхвите в Томичевия псалтир са нарисувани съвсем традиционно, с малки почти конусовидни шапчици и с обикновени византийски наметала на раменете, както се вижда в детайлите от двете миниатюри в Таблица LVI в труда на М. В. Шчепкина — „Рождество Христово. Поклонението на Вълхвите“ и „Вълхвите пред цар Ирод“ (ил. 107).

Съвсем неочаквано и немотивирано Богдан Филов заключава за кафтаните с дълги ръкави без шевове: „Следователно ние можем да приемем, че в тоя случай майсторът на миниатюрите е възприел една действителна, съвременна нему българска носия. Същото нещо ще трябва да се приеме и по отношение на особения вид сирийски чалми, които носят на главите си тримата вълхви.“¹⁸²

¹⁸¹ Филов, Б., *пак там*. В бележките си под линия за дрехите той посочва предишния си труд, *Манасиевата хроника*, стр. 27 сл., а за чалмите добавя тази информация: „Тези чалми са направени от бяла материя с черни ивици. Подобни чалми намираме във фреските на Боянската църква, а именно при двама светци-монаси, вероятно сирийските светци св. Козма от Майум и св. Ив. Дамаскин. Вж.: Грабар, А., *Боянската църква*, София 1924, табл. XXIX-6 и стр. 48; също табл. XIII (Разпятието) и XXVII (Христос между книжниците в храма). [Бележка на автора: този труд на Грабар е включен, с малки изменения, в луксозното двутомно френско издание за българското средновековно църковно изобразително изкуство четири години по-късно, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Париж, 1928, том I, XXI, 396 стр; том II, 14 стр., XLIV черно-бели фотоилустр. Второто издание на български на труда на Грабар за Боянската църква е от 1978 година, с предговор от Ив. Дуйчев].

¹⁸² Филов, Б., *Миниатюрите на цар Иван Александра...*, стр. 23.

Lapsus calami?¹⁸³ Да се надяваме. Когато бях последния път в единствената неопошлена от реставратори средновековна цитадела на Червен, високо над река Черни Лом, и се бях загледал в печалните останки на двореца, може би, на Тертеревци, никак не можех да си представя поданиците на Асеновци да гастролират нагоре-надолу по тесните сокаци на тази твърд, наметнати с падишаховски кафтани и със сирийски чалми на главите. В музея „Топ капъ“ в Истанбул са изложени над дузина такива султански кафтани. В едно стратифицирано средновековно общество връхната дреха показва социалния статут на облечения в нея. В Османската империя например кафтаните с дългите до земята незащити ръкави са запазени за падишаха и най-близкото му обкръжение. Обличайки в тях тримата влѣхви, зографиите от XIII и XIV век са подчертавали високия им социален статут; не случайно в западни коледни песни тримата влѣхви са наричани „Тримата царе“.

Изглежда, че желанието непременно да се търси реалистично отражение на българската действителност от XIV век в религиозните картинки на едно евангелие може да доведе до такива гротескни куриози даже у един мастит историк.¹⁸⁴

10. РАЗЛИКА В КОМПОЗИЦИЯТА

Дер Нерсесян многократно повтаря в статията си, че малко от миниатюрите в Лондонското тетраевангелие имат разлики от композицията на Paris 74. „Най-важната сред тях, пише тя, е представянето на Рождество в евангелието от св. Матей. В Paris 74 Рождество Христово е съчетано с пристигането на влѣхвите. Тримата мъдреци идват на коне отляво към Дева Мария, която лежи в яслите“¹⁸⁵ (мин. 108).

Но в Лондонското евангелие влѣхвите идват пеша да се преклонят на колене пред Отрочето и да поднесат даровете си. А в дясното поле можем да ги видим как си заминават на коне (ил. 109).

И макар че е публикувала тази миниатюра в статията си (фиг. 23), Сирарпи Дер Нерсесян не е видяла това, което е видял Филов: нещо дребно, но изключително важно — под коленичилите влѣхви, точно над главата и зад гърба на Йосиф!

Богдан Филов: „При по-внимателно разглеждане на лондонската миниатюра, в лявата ѝ половина, под фигурата на първия от тримата влѣхви, се виждат ясно остатъци от краката на кон, както и следи от други фигури, които впоследствие са били заличени. Явно е, следователно, че

¹⁸³ Грешка на перото.

¹⁸⁴ М. В. Щепкина също коментира с недоумение това твърдение на Филов, че дрехите на влѣхвите отразявали българска действителност: *цит. съч.*, стр. 86–88.

¹⁸⁵ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 244.



Ил. 108:
Поклонението на
влъхвите в Парижкото
евангелие

Ил. 109:
Поклонението на
влъхвите в Лондонско-
то евангелие

майсторът на миниатюрата е предал първоначално цялата сцена така, както я намираме и в Парижкото евангелие. След това обаче той е заличил тримата конници, като на тяхно място е поставил поклонението на влъхвите, което той трябва да е заел от друг някой източник.¹⁸⁶

Тук историкът Филов обаче сякаш започва да пести истината; той е човек с идеи, и всички известни факти за този „друг някой източник“

¹⁸⁶ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 22–23.

може би щяха да влязат в конфликт с някои от тези му идеи. И той започва да цитира Мийе от 1916 година¹⁸⁷ за сирийския произход на пристигането на влъхвите на коне, пък и на заминаването им на коне, и т.н. Но не споменава за това, което ученичката на Мийе пише в 1927 година в редактираната от самия Мийе статия:

„Заминаването на влъхвите не е представено нито в Paris 74, нито в други ръкописи от същата редакция. Ние можем да го видим обаче в Laug. VI¹⁸⁸, който принадлежи на друга традиция. Пълният цикъл на Рождество включва Пристигането, Поклонението и Заминаването на влъхвите.¹⁸⁹ Трябва ли да си помислим, че художникът, който пръв е добавил последната от трите сцени към композицията в Paris 74, я е видял в ръкопис, принадлежащ към групата на Laug. VI, 23? Може и да е така, но по-вероятно е той да се е повлиял от друг един цикъл, в който също намираме „Заминаването на влъхвите“ — Акатиста на Богородица. Химнът е композиран в чест на Дева Мария в далечното минало.“

Химнът — песнопение и рецитал — се изпълнява в петте съботи на Велики пости; при изпълнението на този дълъг химн в чест на Дева Мария богомолците трябва да стоят прави. Авторството на тази възхвала на Богородица се приписва на цариградския патриарх Сергей; в нея е изразена вечна благодарност към Дева Мария, която според едно предание в 626 г. спасила византийската столица от съгласуваното нападение на авари, славяни, българи и перси. В решителния момент, докато ужасените жители на Цариград — православни в претърпканите църкви — се молили на Божията майка да спаси града, появил се ураган, който изхвърлил разбитите кораби на нападателите до църквата на св. Богородица във Влахернийския квартал до Златния рог. „Най-старото илюстрирано копие на целия химн е от XI век — продължава Дер Нерсесян — и се съхранява в Москва.¹⁹⁰ През XIV век, когато преклонението към Дева Мария добива широки размери, този цикъл е бил представен не само в ръкописи, но и в стенописите на църкви. Намираме ги в Сърбия — в Матейче и в манастира на Марко, в църквата „Пантанаса“ в Мистра и в светогорските манастири Лавра и Хилендар.¹⁹¹ Има също много примери от Румъния

¹⁸⁷ MILLET, GABRIEL, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe, et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1916, стр. 148 сл.

¹⁸⁸ Бележка от автора: друго гръцко илюстровано евангелие от XI век, съхранявано в Библиотека Laurentina във Флоренция (Laug. VI, 23), в чиито миниатюри според Мийе е застъпена традицията на Александрия-Цариград.

¹⁸⁹ MILLET, G., *цит. съч.*, стр. 140, фиг. 86.

¹⁹⁰ DALTON, O. M., *Byzantine Art and Archeology*, Oxford, 1911, стр. 481.

¹⁹¹ Бележка от автора: Стенописите в Хилендарския и други светогорски манастири може да са оказали влияние на художниците и при други детайли в композицията, които виждаме в някои миниатюри в Лондонското евангелие. Още в края на XIX

и Русия.¹⁹² Всички тези стенописи включват сцената със Заминаването на влъхвите.¹⁹³

Ако увеличим двете допълнения към миниатюра 13 в Лондонското евангелие — пристигането и отпътуването на тримата влъхви от лявата и дясната страна на картината, ще видим ясно, че те са дело на *друг художник*, който не е взимал участие в рисуването на други миниатюри в евангелието. И то какъв художник! Няма го тук магарето без юлар, няма ги свинете, приличащи на хрътки, от миниатюрата с изгонването на бесовете. Пред нас сега изскачат истински коне, макар и в противоречие с постулатите на перспективата, която няма да е открита още стотина години; лицата на влъхвите са релефни, рисувани направо върху пергаментата с боя — това не са запълнени с боички скицирани контури — и ние можем да разпознаем по лицата, че пристигащите и заминаващите са едни и същи. И от цялата миниатюра лъха живот и енергия (ил. 110).

Марфа Щепкина предлага радикално различно разрешение на загадката около двете добавки към миниатюра 13. От вида на позлатените високи кавалерийски ботуши на полуколеничилите влъхви в лявото поле на рисунката — каквито ботуши според нейните проучвания са се появили едва в XVI–XVII век на Запад и в Молдова — тя достига до заключението, че допълнителните рисунки на влъхвите са били добавени при някаква реставрация на ръкописа в Молдова при митрополит Анастаси Кримкович (Anastase Crimca). Тази дата обаче, началото на XVII век, не се връзва с датата на преписа на влашкото евангелие (Сус 23) от Лондонското — между 1568 и 1577 година. Във влашкото евангелие тази миниатюра е идентична с миниатю-

век финландският изкуствовед Йохан Тиканен посочва връзката между миниатюрите и църковни мозайки. Вж.: TIKKANEN, JOHAN J., *Die Genesis Mosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Acta Societatis Scientiarum Fennicae, XVII [фотоиздание на оригинала от 1889 г.], Хелзинки, 1972, стр. 99 сл.). Курт Вайцман прави преглед на най-важните трудове докъм 1975 г. за взаимното влияние на миниатюрите, от една страна, и мозайки, стенописи и икони, от друга. Вж.: „The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future“ в: WEITZMANN, KURT, *Byzantine Book Illumination and Ivories*, Лондон, 1980, стр. 22–31; вж. също монографията на Ернст Кицингър с обилна библиография по въпроса, KITZINGER, ERNST, „The Role of Miniature Painting in Mural Decoration“, в *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Принстън (щат Ню Джърси), 1975, стр. 99–142.

¹⁹² Искам да изкажа благодарността си на г-н Мийе за информацията относно стенописите в манастира на Марко. За Матейче, вж. неговите *Recherches sur l'iconographie de l'évangile...* стр. 148, 154, фиг. 106; за „Пантанаса“ вж. неговия труд (в сътрудничество с Henri Eustache, Sophie Millet, Jules Ronsin, Pierre Roumpos) *Monuments byzantins de Mistra; matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV^e et XV^e siècles*, Париж, 1910, стр. 151; за стенописите в Света гора вж. неговия труд *Monuments de l'Athos relevés avec le concours de l'armée française d'Orient et de l'École française d'Athènes*, Париж, 1927, ил. 146, 147/1, 100/2, 101/1 и 2.

¹⁹³ DER NERSESSIAN, S., *цит. съч.*, стр. 244–247.



Ил. 110:
Добавките в миниатюра 13 на Лондонското евангелие



Ил. 111:
Различните обувки на влѣхвите в миниатюра 10 и 12

ра 13 в Лондонския ръкопис. За да разреши това противоречие, Щепкина се позовава на приписката в Sus. 23, според която евангелието е било „възобновено“ на 25 август 1605 г. от молдовския воевода Йоан Йеремия Могила, и предполага, че тогава и двете евангелия били „ремонтирани“.¹⁹⁴

Едно сравнение на ботушите на влѣхвите в миниатюри 10 и 12, които не са били поправяни по-късно, и ботушите на дорисуваните влѣхви в миниатюра 13 потвърждават наблюденията на Щепкина, че пред нас имаме различни предмети на бита (ил. 111).

В миниатюра 10 сякаш виждаме навуца, достигащи докъм средата на пресеца. В миниатюра 12 влѣхвите са обули върху навуцата ниски кожени ботуши — високи малко над глезена, чиято най-горна част е по-широка и при два ботуша се отваря с тенденция да падне надолу. Разликата между обувките в тези две миниатюри е оправдана; при миниатюра 12 влѣхвите са по-официално представени, защото са на аудиенция при Ирод.

¹⁹⁴ ЩЕПКИНА, М. В., „Миниатюри хроники Манасии 1345 года и евангелия 1356 года ...“, стр. 88–91.

Ил. 112:
Пристегнати с каишки
ботуши, мин. 13



При добавената сцена в лявата страна на миниатюра 13 ботушите са оцветени със златна боя; на две места те са пристегнати с каишки (ил. 112) — подробност, която не виждаме в миниатюра 12. И макар че и тук горният им ръб има тенденция да се обръща надолу, както в миниатюра 12, те са доста по-високи — достигат почти до средата на пресеца. Това, че в три различни миниатюри влѣхвите носят различни обувки, може да е просто художествен похват: една градация от обикновени навуща, когато влѣхвите искат упътване за двореца на цар Ирод, през ниски кожени ботуши при аудиенцията с юдейския цар, до позлатени високи кавалерийски ботуши, когато поднасят даровете си на Отрочето Исус.¹⁹⁵

Дали художникът, поправил миниатюра 13, наистина е един „ренесансов майстор“?¹⁹⁶ Едва ли. Просто един творец с опит и истински талант, дарен му от бога. Той превръща опростеното копие на стар византийски ръкопис в един умален, съвременен на него, църковен стенопис и с това прави от миниатюра 13 нещо, което не можем да видим в нито една миниатюра от византийския свят на тази епоха. Художникът даже не е поискал да поправи напълно оригиналната миниатюра, като заличи в нея двете копита и следите от заден крак на кон зад приседналият Йосиф. Дали това не го е направил нарочно? Дали не е искал да ни каже, „аз нямам нищо общо с останалата част на рисунката“?

С поставянето на двете окрупнени групи на влѣхвите отляво и отдясно на централната сцена, в полетата до самите ръбове на листа,

¹⁹⁵ За да приемем предположението на Шчепкина за молдовски произход на дорисуваните две групи влѣхви, трябва да сме сигурни, че такъв вид кавалерийски ботуши са били непознати на Балканите през XIV век; т.е. нито са били носени от кръстоносци, нито по-късно от венецианци, генуезци и каталани, нито от най-новите нашественици — османските турци. Засега това не можем да кажем с увереност. За съжаление, Британската библиотека отклони искането да се анализира възрастта на боята в добавките към миниатюра 13.

¹⁹⁶ DIMITROVA, E., *цит. съч.*, стр. 34 сл.

зографът е изменил драстично композицията и сакралната геометрия на рисунката.¹⁹⁷

В центъра на миниатюрата в Парижкото евангелие е Богородица. В дорисуваната миниатюра на Лондонското евангелие в центъра сега попада Отрочето Исус, на когото влъхвите са дошли да се поклонят. А двете въображаеми окръжности, които обхващат тримата мъдrecи отляво и отдясно, се пресичат и ограждат Исус с една елипса, наподобяваща риба.¹⁹⁸

¹⁹⁷ LAWLOR, ROBERT, *Sacred Geometry: Philosophy and Practice*, Ню Йорк, 1982, стр. 32–33.

¹⁹⁸ Рибата е най-ранният символ на християнството. Едно от обясненията е, че инициалите на гръцки на „Исус Христос, син Божи“, Iesous Christos Theou Yios Soter, образуват гръцката дума за риба, Ichthys. Друго обяснение свързва този символ с рибите в чудесата с петте (и седемте) хляба и двете риби, с които Исус нахранил множеството.

ОЩЕ ЗА ДВАМАТА ОПОНЕНТИ И ТЕХНИТЕ СТАНОВИЩА

Богдан Филов застава решително против позицията на Сирарпи Дер Нерсесян, че Парижкото византийско евангелие от XI век е прототипът на Лондонското евангелие от XIV век. Нещо повече, той даже е на мнение, че тези две евангелия не произлизат от общ прототип. „Преди всичко — пише той — миниатюрите на Лондонското евангелие не могат по никой начин да се означат като „точни“ копия от миниатюрите на Парижкото. Ние установихме по-горе (стр. 20–22), че между тези две групи от миниатюри съществуват значителни различия, които засягат не само тяхната иконография и стил, но също така и редица други подробности. Ние видяхме (стр. 22), че Лондонското евангелие не може да произлиза направо от Парижкото или от *неговия прототип*, но от някоя по-късна вариация на този прототип.“¹⁹⁹

Тук имаме класически сблъсък на две мнения.

От едната страна е Дер Нерсесян, 31-годишната експертка по византийско изкуство, подкрепена от редактора на статията ѝ Габриел Мийе (може би най-големият авторитет в тази област през 20-те години на XX век), на път да влезе в клуба на най-признатите изкуствоведи на своето време. Тя смята, че миниатюрите на Лондонското и влашкото евангелие (Sus. 23) са много *точни копия*²⁰⁰ на миниатюрите в Paris 74, докато отклоненията от тях са в подробностите и, с изключение на един или два случая, са незначителни.²⁰¹

От другата страна е Богдан Филов, 51-годишният историк, археолог и експерт-самоук по антично и средновековно балканско изкуство, който смята, че различията в миниатюрите на двете евангелия са толкова съществени, че не ни позволяват даже да ги отнесем към един и същи прототип. Посочената от него отправка към аргументите му на 20–22 страница, както видяхме досега, всъщност са същите аргументи, поради които Дер Нерсесян достига до обратното мнение. А ако тук-там има несъгласие между двамата, фактите са в подкрепа на Дер Нерсесян.

¹⁹⁹ Филов, Б., *Цит. съч.*, стр. 30.

²⁰⁰ Дер Нерсесян ги нарича на английски *faithful copies*, което може да се преведе още с юридическия термин „верни с оригинала“ (*пак там*, стр. 235).

²⁰¹ *Пак там*, стр. 235, 247.



Ил. 113:
Миниатюра 115, Па-
рижкото евангелие

Ил. 114:
Миниатюра 115, Лон-
донското евангелие



Доводите на Дер Нерсесян, защо различията в миниатюрите на двете евангелия са несъществени, могат да се обобщят с няколко думи: на преписвачите на миниатюрите на Лондонското евангелие им липсва достатъчно талант; нейната диагноза е рязка и нелицеприятна — „некомпетентност“ (или „неспособност“).²⁰²

Но не беше ли такава диагнозата и на самия Филов, макар и произнесена с много по-меки и пристрастни фрази: „Изобщо взето, образите на Лондонското евангелие се явяват като *опростено повторение* на образите в Парижкото евангелие... При миниатюрите на Лондонското евангелие *липсва деликатното изпълнение*, което отличава парижките миниатюри... Техните [на лондонските миниатюри] контури обаче *нямат същата прецизност и острота*... Лицата, въпреки малките размери на фигурите, са индивидуализирани много по-добре в Парижкото евангелие. В Лондонското евангелие те *изглеждат безжизнени и по-еднообразни*.“²⁰³

Да сравним няколко миниатюри от Парижкото и Лондонското евангелие, за да преценим кой от двамата изследователи е прав (ил. 113–120).

²⁰² Дер Нерсесян използва фразата „the incompetence of the artist“, *нак там*, стр. 236.

²⁰³ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 20–21.

Дали тези два варианта на една и съща миниатюра се различават един от друг, защото между парижката и лондонската картина има няколко пласта „от копие на копие“, или защото преписвачите на лондонската миниатюра са си спестили труда да се занимават с декоративните подробности, които виждаме в парижката миниатюра, или пък са нямали нужния талант, професионална подготовка и опит, за да ги възпроизведат?

Същите въпроси можем да зададем и за двете версии на миниатюра 135, „При Исус довеждат болни в страната генисаретска“.

Еlegantността и фееричността на тази картина в Парижкото евангелие идва от детайлите, които напълно липсват в Лондонското евангелие или са нарисувани шаблонно. Тромавата фигура на Исус в лондонската миниатюра едва ли се дължи на промеждутъчни ръкописи; тя по-скоро отразява ограничените способности на художника.

Настроението, постигнато в Парижкото евангелие с аксесоарите, последователността при изображенията на хората и дребните подробности в миниатюра 156, „Исус на трапезата в къщата на Симона прокажения във Витания; една жена го полива със скъпоценен елей“, напълно изчезват в копието на същата миниатюра в Лондонското евангелие.

Подобно систематично обедняване на аксесоара, на което между

Ил 115:
Миниатюра 135, Парижкото евангелие

Ил. 116:
Миниатюра 135, Лондонското евангелие





Ил. 117:
Миниатюра 156, Парижкото евангелие

Ил. 118:
Миниатюра 156, Лондонското евангелие



другото и Филор неколkokратно обръща вниманието, виждаме в миниатюра 241, „Притчата за Блудния син“:

Несъгласие с окончателната преценка на Филор за „междинни копия“ между Парижкото и Лондонското евангелия не е непременно съгласие с Дер Нерсисян. Ако мога така да се изразя, само в *много абстрактен смисъл* Парижкото евангелие е прототип на Лондонското. Но *само* в абстрактен смисъл, защото, както видяхме по-горе в дискусията за употребата на копирки от преписвачите на Парижкото евангелие, то се явява като едно много вярно копие на своя прототип. Или с други думи, *прототипът на Парижкото евангелие е и прототип на Лондонското*, каквато е и първоначалната оценка и на Габриел Мийе от 1914–1916 година.²⁰⁴

²⁰⁴ MILLET, GABRIEL, *Recherches...*, стр. 1–14, 562, 591. Не е ясно дали Мийе си е променил становището като редактор на обсъжданата тук статия от 1927 година на неговата студентка и асистентка Дер Нерсисян, или е проявил толерантността на един голям учен и я е оставил да си има свое собствено, различно от неговото мнение по въпроса.



Ил. 119:
Миниатюра 241, Па-
рижкото евангелие

Ил. 120:
Миниатюра 241, Лон-
донското евангелие

КЪДЕ ГРЕШИ СИРАРПИ ДЕР НЕРСЕСЯН

Защо в *буквален смисъл* Парижкото евангелие не е прототип на Лондонското? Ще обобщим съображенията, изложени в дискусията по-горе.

Първо, защото грешките при огледалното (пълно или частично) копиране на поне три миниатюри в Парижкото евангелие, 273, 225 и особено 218, не са повторени в Лондонското евангелие. Случаят с огледалните миниатюри 221 и 235 е малко по-особен: там огледалното обръщане на миниатюрите по всяка вероятност е предизвикано от мястото, оставено от преписвачите на текста за картинката. Но като се имат предвид ограничените художествени способности на преписвачите на Лондонското евангелие, те едва ли са могли да прерисуват „огледално“ миниатюрата от оригинала си; това би било по-проста задача за ползващите копирен материал при Парижкото евангелие. Изказаното от В. Лихачова мнение, че тези няколко огледални миниатюри в Лондонското евангелие били единственият, но „неумел“ опит да се ползват копирки, е неприемливо.²⁰⁵ То не дава обяснение за грешката в подреждането на двете сцени в миниатюра 218 в Парижкото евангелие, не взима под внимание по-големите размери на Лондонското евангелие, които не позволяват да се ползват копирки, и освен това оставя открит въпроса защо чак към края на третото евангелие (от Лука) преписвачите на Лондонското евангелие ще правят такъв опит, а не в самото начало?

Второ, Дер Нерсесян изпада в сериозно и пряко противоречие с твърдението си, че миниатюрите в Парижкото евангелие са били *прототипът* на миниатюрите в Лондонското²⁰⁶ при разглеждането на една подробност в миниатюра 216, „Исус възкресява дъщерята на Иаира, началник на синагогата“. Тя пише: „Освен в сцените с влъхвите, двата ръкописа, Curzon 153 [Лондонското евангелие] и Suc. 23 [влашкото евангелие], се различават от Paris 74 само по някои детайли, и

²⁰⁵ ЛИХАЧЕВА, В., *цит. съч.*, стр. 178–179.

²⁰⁶ „... Ние повече не можем да се съмняваме за тяхната деривация от Paris 74“ (DER NERSESSIAN, S., *нак там*, стр. 248).



Ил. 121:
Детайл от миниатюра
216

тези различия са общи и за двете евангелия... Curzon 153 и Suc. 23 правят същата грешка при копирането на една от миниатюрите, представящи възкресяването на дъщерята на Иаир. В Paris 74 (фиг. 4) Иаир и жена му са застанали зад одъра на дъщеря си, докато в тези две славянски копия виждаме Иаир и един старец с брада (фиг. 5 и 7). Молдовският ръкопис [Suc. 24] ни помага да разберем как е била направена тази грешка. В гръцкото евангелие (фиг. 4) жената на Иаир е облечена много скромно — в дълга права рокля; косата ѝ е прибрана назад и няма воал на главата си. По този начин тя много прилича на младо момче, и за такова я е взел художникът на молдовския ръкопис (фиг. 6). В прототипа на Curzon 153 и Suc. 23 трябва да е бил представен младеж, както е в молдовското евангелие, но след това — от едно копие в друго — този младеж се е превърнал в старец.²⁰⁷

Ето го въпросният детайл в Парижкото и Лондонското евангелие, миниатюра 216 (ил. 121):

Преписвачите на Лондонското евангелие не може да са видели през XIV век брада на лицето на майката на възкресената, защото такава брада не можем да видим и ние в същата миниатюра на Парижкото евангелие и днес, 650 години по-късно, а виждаме или лице на жена, или лице на юноша!

Дер Нерсесян не е допуснала друга една възможност: че между XI и XIV век оригиналът, от който са били преписани илюстрациите в Лондонското евангелие, е претърпял малка повреда — например капка вода или пот, или даже сълза е размазала контурите на челюстта на жената на началника на синагогата Иаир, а пък може и боята да се е отлюпила. За такъв вид промяна в миниатюрите не е нужно да търсим непременно погрешни интерпретации „от едно копие в друго“, защото грешката е могла да бъде причинена и от една съвсем малка, почти

²⁰⁷ Пак там, стр. 247. Уместно е да се отбележи размерът на човешките фигури в Парижкото евангелие: те обикновено са под 3 и много рядко достигат 3,5 см височина.

неуловима физическа повреда в рисунката на първообраза на Парижкото и на Лондонското евангелие през трите века, които ги разделят по време. С други думи: колкото и да са дребни човешките фигури в Парижкото евангелие, много малка е вероятността преписвачът на миниатюра 216 да е взел лицето на жена или юноша в Парижкото евангелие (вж. детайла по-горе) за лице на старец с брада. Следователно прототип на Лондонското евангелие е бил друг ръкопис. Ако пък с фразата „от едно копие в друго — този младеж се е превърнал в старец“ изследователката иска да постави *междинни копия* между Парижкото евангелие и Лондонското, то цялата ѝ теза за Парижкото евангелие като прототип на Лондонското евангелие пропада.

Тук можем да добавим и грешката в миниатюра 154, „Исус предсказва войните, от които ще запустее земята“ (ил. 122).

В миниатюрата в Парижкото евангелие се броят ясно четирима конници и 7 задни крака на конете. В Лондонското евангелие пак имаме четирима конници, но 6 задни крака на коне. Вместо единичния заден крак на кон в Парижкото евангелие — петият отляво надясно, в Лондонското евангелие виждаме неестествено удължената опашка на първия кон в групата. Преписвачът не е могъл да интерпретира тъмния пети крак в Парижкото евангелие като опашка, той е така ясно нарисуван като крак с копито! — но е ползвал *друг прототип*, където такава интерпретация на оригинала е била възможна.

Трето, както вече беше подробно обсъдено, Лондонското евангелие съдържа четири миниатюри в края на евангелието от Лука, които нямат съответствия в Парижкото евангелие. Въпреки че това не е решителен аргумент, защото не можем да знаем кога са изчезнали от византийския ръкопис листите с тези миниатюри, все пак можем да го добавим условно като спомагателен довод.

Четвърто, някои грешки в Парижкото евангелие като сцената с чудото със седемте хляба, в която виждаме само пет хляба, не са повторени в Лондонското евангелие. Това само по себе си не е решителен аргумент, защото грешката може да е била забелязана от преписвачите на Лондонското евангелие и избегната, но добавя тежест в съчетание с останалите аргументи.

Ил. 122:
Детайли от миниатюра 154



Пето, Дер Нерсесян и пропонентите на хипотезата, че Парижкото евангелие е прототипът на Лондонското, винаги са избягвали въпроса за съдбата на Парижкото евангелие. С положителност знаем само, че през 1603 година то е било в библиотеката на френския крал Анри IV, а в 1622 година е било вписано в каталога на кралската библиотека под сигнатура DCCCLII.²⁰⁸ Кога и при какви обстоятелства това византийско евангелие от XI век е попаднало в частната библиотека на краля на Навара и Франция, е неизвестно. Къде се е намирало то през XIV век, е също неизвестно. А това е централен въпрос при определяне на връзката между Парижкото и Лондонското евангелие.

На последния лист на Парижкото евангелие (л. 215) вместо приписка е добавена молитвата за императора. И това е всичко. Но от други византийски, пък и средновековни български ръкописи знаем, че при смяна на собствеността на скъпи книги това се е отбелязвало някъде в книгата, обикновено в края.²⁰⁹ Защо подобна бележка няма в Парижкото евангелие? Ако допуснем, че в средата на XIV век то се е намирало някъде на Балканския полуостров, как точно е могло да се озове в първите години на XVII век в една частна библиотека в Баския район на Навара — някъде между днешна Испания и Франция? Международна търговия на византийски антики от страна на Османската империя? Културен обмен между католическата и източноправославната църква? Поклонничество на баски или френски католици в православните свети места като например светогорските манастири? Шансът, че този така ценен ръкопис се е намирал през XIV век някъде на Балканите, а през следващите 250 години е бил пренесен в Навара е почти равен на нула.

За да разберем как илюстрираното византийско манастирско евангелие от XI век е могло да достигне един ден до библиотеката на френския крал, трябва просто да погледнем на фасадата на прочутата катедрала „Св. Марко“ във Венеция: колони, барелефи, мозайки, че и бронзовите коне — всичко е било задигнато от Цариград между 1204 и 1261 година от кръстоносците на Четвъртия кръстоносен поход.²¹⁰

Ограбването на византийската столица не трае само три дни след

²⁰⁸ ОМОНТ, Н. (ed.), *цит. съч.*, том I, стр. 1.

²⁰⁹ Богдан Филов дава най-подробни описания на този вид бележки както в Лондонското евангелие на цар Иван Александър в *цит. съч.*, стр. 8–9, така и във влашкото евангелие (Suc. 23), *пак там*, стр. 29.

²¹⁰ Кръстоносните походи са имали съкрушителен ефект върху балканското население, намиращо се на пътя им. Пътувайки на югоизток без достатъчно провизии, кръстоносците като скакалците са оставяли зад себе си една пустинна ивица, след като изколвали добитъка и изземали последното зърно на местните селяни — сърби, власи, албанци, гърци и българи, и по такъв начин ги обричали на мизерия и гладна смърт.

завладяването ѝ — то продължава петдесет и седем години.²¹¹ Цели петдесет и седем години корабите на Венеция и Генуа превозват на запад всичко, което е могло да се обсеби, открадне или изкърти. Няма стара катедрала, манастир, стар университет, музей, че и частна колекция в Западна Европа без византийски „сувенири“ от Четвъртия кръстоносен поход. Катедралата в Кьолн и днес се хвали с парчето от Кръстното дърво на майката на Константин Велики, Елена, откраднато в Цариград от кръстоносците.

По време на окупацията на Цариград латинците третират православно население като еретици и смятат, че в отношението им към тях всичко им е позволено. Мощи на светци, църковни реликви, скъпоценни предмети, драгоценни книги — древни и византийски, всичко, което не е било укрито, зазидано, закопано, заминава за католическа Европа. За мащабите на разграбването на културното наследство на Византия от кръстоносците можем да съдим от някои данни в труда на Анмари Уайл Кар за византийските илюстрирани *провинциални* ръкописи от периода 1150–1250 година.²¹² От общо 109 датирани византийски илюстрирани провинциални ръкописа, днес в Гърция са останали само 31 (от тях 21 са в светогорски манастири), 10 са в Ерусалим и 3 в Турция. Останалите 65 са се озовали в европейски и северноамерикански колекции!²¹³

Но във Византия няма повече какво да се краде и латинците си отиват „во своя си“. Когато в 1261 година император Михаил Палеолог влиза триумфално в древната столица, той я намира една празна черупка.²¹⁴

²¹¹ Тъй като литературата за Четвъртия кръстоносен поход е огромна, ще приведа само няколко заглавия: CHONIATES, NIKETAS, *O City of Byzantium: Annals of Niketas Choniates* (translated by Harry Magoulas), Детройт (щат Мичиган), 1984, XXIX, 441 стр.; КЛАРИ, РОБЕР ДЕ, *Завоевание Константинополя: перевод, статья и комментарий М. А. Заборова* („Памятники исторической мысли“), Москва, 1986, 174 стр.; PEARLS, EDWIN (Sir), *The Fall of Constantinople, Being the Story of the Fourth Crusade*, Ню Йорк, 1886, XVI, 422 стр.; BARTLETT, W. B., *An Ungodly War: The Sack of Constantinople & the Fourth Crusade*, Сътън, 2000, XVIII, 229 стр.; ANGOLD, MICHAEL, *The Fourth Crusade: Event and Context*, Ню Йорк, 2003, XXII, 281 стр.; ЗАБОРОВ, МИХАИЛ А., *Историография крестовых походов*, Москва, 1971, 386 стр.; АТИҮА, AZIZ SURYAL, *The Crusade: Historiography and Bibliography*, Блумингтън (щат Индиана), 1962, 170 стр. Вж. също ГАГОВА, КРАСИМИРА, *Кръстоносните походи*, София, 1998, стр. 133–141 (IV поход) и стр. 142–156 (Латинската империя).

²¹² CARR, ANNEMARIE WEYL, *Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition*, Чикаго-Лондон, 1987, 320 стр. + 12 диапозитива с по 114 цветни илюстрации (общо 1,728).

²¹³ CARR, A., „Check-List of Manuscripts within the Decorative Style Group“, *цит. съч.*, стр. IX–XI. Трябва да отбележим особената роля на светогорските манастири в опазване от кръстоносците поне на част от византийското наследство.

²¹⁴ Лесно е, разбира се, днес да се морализира и да се клеймят кръстоносците, които преди 800 години са грабили безконтролно византийската столица, когато имаме много по-пресни случаи на културно ограбване, като например описаната от самия Филев кражба, но този път срещу разписки, на чужди паметници на културата в Източна Тракия и Македония от българската войска в Балканската война, в което самият той е имал ръководна роля като музеен директор:

Странно е, че Дер Нерсесян, която е родена и израснала в древната византийска столица и би трябвало да познава историята на града по-добре от всички други, е забравила за един катаклизъм в историята на Студийския манастир, където въпросното византийско евангелие от XI век трябвало да се пази поне до средата на XIV век, за да бъде прекопирано за търновския цар. Наскоро след 1204 година кръстоносците — окупатори на Цариград, разграбват всичко ценно, което намерили в Студийския манастир, разгонват монасите „еретици“ и подпалват църквата и манастирските постройки. Чак до 1293 година, когато братът на император Андроник II, Константин Палеолог, влага огромни суми за възстановяване на църквата и манастира, площите между стърчащите обгорели манастирски стени са се ползвали като градско пасбище.²¹⁵

Именно в началото на тези 57 съдбовни за Византия години трябва да е отпътувало с новия си собственик на запад с генуезки или венециански кораб и евангелието, преписано и илюстрирано един век преди това по поръчка на игумена на Студийския манастир Михаил. Но *за такива неща не се пише в края на евангелия*: и затова в него няма и дума как е стигнало до Италия, където е бил добавен хартиеният лист, и как оттам е продължило до библиотеката на френския крал Анри IV.

В българската средновековна литература има сведения за безчинствата и обирите на укрепилите се в Галиполи латинци каталани, се-

„4. IV. Четвъртък. Одрин. Тази сутрин заедно с Костов и Панчев, с които се намерихме тук, отидохме в „Юч шерифиле“ или „Бурмали джамия“. Имаше *един грамаден коран и друг един с орнаменти. Решихме да вземем и двата...*

5. IV. Петък. Одрин. Тази сутрин щяхме да ходим пак в „Селим джамия“ да описваме библиотеката и килимите, обаче майор Митов пак не дойде. Взехме файтон и отидохме в „Баязид джамия“, дето *прибрахме четири от малките килимчета и двата стари корана*, като дадохме разписка. Турците не възразиха нищо. Единият даже си изпроси бакшиш, задето донесе *големия коран* до файтона. Снощи Стоилов също без никакъв инцидент *задигнал хубавия коран* от „Ески джамия“, от която той имаше ключовете. След обяд избрахме и описахме от библиотеката на „Селим джамия“ *44 ръкописа с орнаменти, които веднага пренесохме* в нашия склад. Описаха се също и *килимите*, за които останаха да се грижат Костов и Панчев.

6. IV. Събота. Одрин. Ходих тази сутрина в Главната квартира да взема открити листове за Родосто. Полковник Незеров ми каза, че *за дигнатата от Ерегли мозаична икона* станало голям дипломатически въпрос, та ни предупредиха *да бъдем внимателни*. След обяд съобщих в министерството за всичко извършено. *Главната ни работа* в Одрин се свърши. Нямахме време да отидем на фортовете, но оставихме това за втори път.“ А ето го и морално оправдание на 30-годишния доктор от Фрайбургския университет: „Тъкмо сегашният момент изглеждаше особено благоприятен за създаването на такава колекция [на антични турски килими от джамии], тъй като при нормални времена за подобно нещо би трябвало да се похарчи много голяма сума...“ Вж.: Филов, БОГДАН, *Пътувания из Тракия, Родопите и Македония 1912–1916*, София, 1993.

²¹⁵ Подобна е била и участта на църквата „Св. Спас“ на древния манастир в Хора, възстановен между 1303 и 1321 година от началника на императорската съкровищница Теодор Метохит и превърнат по-късно от турците в Карие джами.

га на служба на византийския император в Цариград. Когато през 1274 г. императорът по необходимост приема унията с папата, монасите в българския Зографски манастир в Света гора решават да отстояват православието. Резултатът е нападение на манастира от каталанска банда. В късен български препис от XVI век²¹⁶ четем: „И понеже латинците не бидоха пуснати в манастира от неговите монаси, те влязоха насила, завладяха го и запалиха кулата на цар Асеня на 10 октомври, в годината 6784 от създанието на света (1275 г.). Кулата и църквата изгоряха съвсем, заедно със 193 книги с църковните съдове и златни епитрахили, с многоценните завеси и с всички други църковни утвари, които са останали от благочестивите и приснопамятни царе, а именно от св. цар Петър, от великия Ивана Асеня и от Симеона. Едни от предметите *бидоха задигнати* от нечестивците, други погинаха в пламъците, а заедно с това изгоряха и двадесет и един инока²¹⁷ и четири мирски лица...“²¹⁸

²¹⁶ Григоровичева сбирка в Московската държавна библиотека, *Григ. 1706*.

²¹⁷ Монах, калугер.

²¹⁸ ИВАНОВ, ЙОРДАН, *Български старини из Македония*, София, 1931, стр. 337–40; вж. също: „Латините нападат Зограф“, *Стара българска литература*. 3. *Исторически съчинения*, София, 1983, стр. 82–84.

КЪДЕ ГРЕШИ БОГДАН ФИЛОВ

Филов несъмнено е прав, когато поставя Парижкото и Лондонското евангелие на два различни, успоредни клона в „родословното дърво“ на групата ръкописи със същите илюстрации. Той обаче греши, когато извежда двете молдовски евангелия — Елисаветградското и Suc. 24 — от същия прототип, от който е било преписано Лондонското евангелие.²¹⁹ Липсата на четирите миниатюри в края на евангелието от Лука в тези две евангелия, която Дер Нерсесян нарича „странно съвпадение“ с липсата им в Парижкото евангелие, поставя молдовските евангелия на един клон с Paris 74, макар те да са свързани по произхода си с препис на това евангелие (защото през XVII век Парижкото евангелие е било вече в библиотеката на крал Анри).

Филов обаче греши, като поставя междинно копие (или копия) между прототипа на Парижкото евангелие, който той нарича „неизвестен прототип, вероятно от антиохийска редакция“ и прототипа на Лондонското евангелие — „неизвестна по-късна редакция на същия прототип“. Поради схемата, в която е вярвал, за Филов е било неприемливо двата паметника да са имали един и същи прототип — византийското *императорско* евангелие. Той отлично е знаел, че собственикът на такъв драгоценен ръкопис едва ли би се съгласил да го изпрати в Търново, за да бъде преписван в столицата на някакъв си търновски цар и може би никога да не бъде върнат. Такава просто не е била практиката на Средновековието. Ръкописите са се преписвали в скрипториума на собственика на оригинала и само в много редки случаи в Света гора са били давани временно назаем за препис на съседен манастир. Именно затова Богдан Филов *има нужда* не от императорско копие, а от междинно копие на ръкописа, като то по някакъв вълшебен начин се е озовало в Търново през 1355–56 година.

Филов предава в изследването си, парче по парче в оригиналния среднобългарски, цялата приписка на монах Сим(е)он в края на царското евангелие²²⁰ с изключение на най-важното изречение, макар в

²¹⁹ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 33.

²²⁰ *Пак там*, на стр. 7 два пасажа, на стр. 8 един пасаж, на стр. 28 един пасаж.

Ил. 123:
Игнорираната част от
приписката на монах
Сим(е)он

СНѢВЪЗЫСКАВЪ ѿБРѢТЕ БѢГОВѢРНЫН,
НХТОЛЮБНЫН ПРѢВЫСѢКЫН НБГОВѢ
НУАННЫН САМОДРЪЖЦЪ ІѠАНЪ АЛЕЗАНДРЪ
ІРѢ НАКОЖЕ СВѢТНАННКОУ ПОЛОЖЕНОУ ВЪ
ТЕМНѢ МѢСТѢ НЗАБВЕНОУ НВ ПЕРАДЕ
ННЕ ПОЛОЖЕНОУ ДРЕВННЦРЬН. ЕСОЖЕ
БЖТВНЫМЪ ЖЕЛАННЕМЪ НЗЪ ѿБРѢТЕ
СНХРТОЛЮБНЫНЦРЬ ІѠ АЛЕЗАНДРЪ.

своя текст да парафразира част от него почти до неузнаваемост, като пропуска ключов момент: „В това послесловие, като се сравнява евангелието със светилник, забравен от по-раншните царе на тъмно място...“²²¹

Има съществена разлика между оригиналното „древни царе“ и интерпретацията на автора, „по-раншните царе“. „По-раншни“ може да са и някои търновски царе, така че евангелието да е било забутано някъде из Търново, докато „древни царе“ е неприложимо за младата столица на Второто българско царство.

От къде монах Сим(е)он е знаел, че това евангелие някога е принадлежало на „древни царе“? *Първо*, от приписката, която намираме и в Paris 74, макар там да е без името на василевса. *Второ*, по миниатюрите в края на всяко евангелие и от картината на „Страшния съд“, където в Paris 74 е нарисуван игуменът на манастира, а в Лондонското евангелие — цар Иван Александър. В прототипа там трябва да е бил портретът именно на този незнаен за нас византийски император. Напълно е възможно също в началото на прототипа — там, където в Лондонското евангелие са портретът на търновския цар и образите на членове на неговото семейство, в древното императорско евангелие да е имало подобно изображение на семейството на василевса.

Далеч съм от мисълта да обвинявам Богдан Филов в научна непочтеност. В случая се сблъскваме с класически пример на това как една *априорна* идея може да се превърне във филтър в подсъзнанието на един учен и да го кара да пренебрегва фактите, които евентуално няма да са в хармония с тази му идея. Филов не обръща внимание на ключовите думи в тази приписка. „*Като потърси (това евангелие, царят) го намери... по божествено желание*“ (ил. 123):

²²¹ Пак там, стр. 28.

„Когато благоверният и христолюбив, превисок и увенчан от бога самодържец цар Иван Александър *потърси* това [евангелие], лежащо подобно на оставен на тъмно и забравен светилник, тъй като поради небрежност е бил сложен там от древни царе, той го *намери*. Този христолюбив цар Иван Александър го *намери по божествено желание*...“²²²

Тези думи в оригинала, „потърси и намери“, „намери по божествено желание“ категорично отхвърлят всякаква възможност прототипът да е бил в Търново, където всеки е щял да знае за такъв бисер на книжовността: търновският цар е положил големи усилия да открие на друго място такъв вид илюстрирано евангелие и само благодарение на намесата свише е успял в своето начинание. Това *търсене и намиране по божествено желание* на гръцко евангелие на древни царе за оригинал на царския препис от 1355–56 година е толкова важен момент в създаването на ръкописа, че преписвачът е намерил за нужно да го включи в приписката си.

Богдан Филов, подобно на изследователите преди и след него, приема *a priori*, без да търси никаква фактологична подкрепа на това, че Лондонското евангелие — подобно на много други важни български ръкописи от XIV век, а и не само на „български“ ръкописи — е било създадено в Търново. „Ние видяхме вече на друго място, пише той, — че и миниатюрите на Манасиевата хроника във Ватиканската библиотека са били рисувани от български майстори и то в самото Търново. *Вероятно* е следователно, че в същия град, но от други майстори са били създадени миниатюрите както на Лондонското, така и на Елисаветградското евангелие.“²²³

Руската медиевистка Шчепкина обаче доказва, че Елисаветградското евангелие *не може* да е било създадено в Търново, по простата причина, че предишната му датировка, края на XIV век, е била сгрешена с повече от два века. Освен това евангелието не е било преписвано от българи, а от местни преписвачи на текста и на миниатюрите в Молдова: „... нито Филов, нито Сирарпи Дер Нерсесян, писали за него в 20-те и 30-те години, не са били виждали Елисаветградското евангелие — подчертава Шчепкина. — Но при това всички са го смятали за български ръкопис от XIV век.“²²⁴

²²² Преводът е мой, фотографията е от стр. 274^v на оригинала.

²²³ Филов, Б., *нак там*, стр. 24, 28, 31. Филов прави грешка и с влашкото евангелие Suc 23, като решава *a priori*, че е „българско“, защото е било препис от Лондонското евангелие 200 години по-късно и езикът е среднобългарска редакция. По тази логика цялата влашка литература, писана на славянски в среднобългарска редакция, става „българска“. Интересно ще е да се помисли каква ще е националната принадлежност на средновековната литература, писана на латински. За реакцията на румънски медиевисти на изследването на Филов вж.: CONSTANȚA COSTEA, *Une nouvelle réplique slavonne du Paris gr. 74: seven decades after* във: *Восточноевропейский археологический журнал*, 3 (10), Киев, 2001.

²²⁴ ШЧЕПКИНА, М. В., *цит. съч.*, стр. 92–99.

„Вероятното“ в горния цитат от Б. Филов някак си неусетно, само след няколко страници, се превръща в нещо много сигурно: „На всеки случай наличността на четири славянски, респ. български евангелия и техните общи иконографски и стилови отличия ни дават право да говорим за особена славянска, респ. българска редакция на евангелския иконографски цикъл. За изходно място на тази славянска редакция ... *ние ще трябва да приемем пак Търново*, отдето произлиза и най-старият известен досега паметник от този вид, а именно Лондонското евангелие на Ив. Александър.“²²⁵

²²⁵ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 34.

ДРУГИ ПОГРЕШНИ СТАНОВИЩА ЗА МЯСТОТО НА ПРЕПИСА НА ЛОНДОНСКОТО ЕВАНГЕЛИЕ

Иван Дуйчев, без изрично да казва това, поддържа позицията на Богдан Филов за прототипа на царското евангелие и мястото на преписването му. Той отива една крачка по-далеч от своя учител, като иска да ни убеди, че илюстрираното византийско императорско евангелие отпреди XI век не само се е търкаляло някъде из Търново напълно незабелязано и забравено, но че е лежало забравено в библиотеката на самия търновския цар! „Следователно — пише той — може да се предполага, че сред съкровищата на българския царски двор се е намирал вероятно като военна плячка от периода на византийско-българските войни украсен ръкопис на евангелието от византийски произход. Намирайки се продължително време в Търново, той не е привличал ничие внимание, а сега са се заинтересували от него.“²²⁶

Да си представим нагледно тази сцена: цели двацет и четири години, откак царува в Търново, библиофилът Иван Александър се разхожда из своята частна библиотека, в която е имало навярно около две дузини книги²²⁷, и нито веднъж не е забелязал, че освен българските книги и сборници, които сам той е поръчвал, има и едно илюстрирано гръцко евангелие, забравено там „поради небрежност от древни царе“! И на царя му е била нужна силата на „божествено желание“, за да разбере каква скъпоценност се крие в библиотеката му! Даже да приемем дотук сценария на Дуйчев, остава да се запитаме: защо пък, за бога, на тоя цар са му дотрябвали препис на славянски и копия на картинките? Че той е знаел гръцки, е добре установен факт, а едва ли е имал чак толкова пари, че да ги пилее за излишни копия на книги, които вече притежава!

Защо Дуйчев е решил да ни забавлява с разни хуморески? Защото, подобно на Филов, и той иска да му вярваме, че е имало търновска

²²⁶ Дуйчев, Ив., „Българские лицевие рукописи...“, стр. 12–13.

²²⁷ Не бива да забравяме, че по онова време една книга е била цяло състояние, и само най-богатите са могли да си позволят да притежават книги. Вж. също Гюзелев, В., *Училища, скриптории, библиотеки...*, стр. 171–183.

„миниатюрна школа“, а и също като него знае, че евангелието не е могло да се намира в Цариград и оттам да се озове временно за препис в Търново през 1355 година. И причината е много проста — заради османлиите. Войските на емир Орхан вече са стъпили на европейския бряг на Мраморно море, в Цимпе и на Галиполи, и са направили пътуванията по суша от Търново до Цариград много рисковано мероприятие.

В по-ново време (1986 година) Вера Лихачова, която пък иска да занесе от Цариград в Търново за препис на картинките прототипа на Лондонското евангелие (според нея това е Paris 74), развива една много странна теория:

„Очевидно, българският миниатюрист не е знаел свободно гръцки език. В противен случай, когато не е могъл да намери точен славянски превод, той щеше да запази гръцките надписи, както това е направил в 1397 г. руският художник с миниатюрите на така наречения Киевски псалтир (Държавната публична библиотека, ОЛДП F 6), възникнал в края на XI столетие в Студийския манастир.

Това обстоятелство — продължава Лихачова — ни заставя да предположим (но да не твърдим безусловно), че Евангелието на Парижката национална библиотека се е копирало не в самия Студийски манастир на Цариград, а по-скоро в скрипториума на Търново. Ако художникът е работел, преписвайки ръкописа в течение на дълго време в Константинопол, той щеше да може да въведе нужните му гръцки обозначения.“²²⁸

Ако правилно съм разбрал малко усуканата мисъл в цитата, Лихачова предполага, че в Студийския манастир щяха да обяснят на преписвача значението на непонятните за него гръцки думи, докато в Търново е нямало кой да направи това. И понеже не са му били обяснени и той ги е пропуснал, имаме доказателство, макар и „не безусловно“, че евангелието Paris 74 е било транспортирано до Търново за процедурата по преписването му от „търновските школи“. Ако Лихачова беше сравнила заглавките на четирите евангелия в Парижкия и в Лондонския ръкопис и много точния превод на всички гръцки думички в медальоните, колкото и трудни да са някои от тях за разбиране, едва ли щеше да лансира подобни аргументи. От анализа на миниатюрите се вижда, че създателите на Лондонското евангелие още от самото начало са взели принципно решение да намалят до минимум броя на надписите в миниатюрите, когато от контекста става ясно кой е в дадена сцена, какъвто например е случаят с миниатюра 7,

²²⁸ ЛИХАЧЕВА, В. Д., *цит. съч.*, стр. 179. Лихачова, изглежда, също не знае, че Студийският манастир е бил разграбен и подпален от кръстоносците още в началото на окупацията на Цариград, така че всякакви спорове за ползването именно на Парижкото евангелие като прототип на Лондонското в скрипториума на този манастир 250 години по-късно са безпредметни.



Ил. 124:
Детайл от миниатюра
7: „Цар Соломон и не-
говата свита“

където не е нужно да знаеш гръцки, за да разчетеш в Парижкото евангелие името на Соломон (ил. 124).

Абсурдно е даже да се предполага, че в Търново през 1355–56 година не са знаели гръцки или че художникът не е работел заедно и едновременно с преписвача монах Сим(е)он, чието отлично познание на гръцки не е било поставяно под въпрос от никого. И да оставим настрана въпроса за хипотетичното пренасяне на Paris 74 напред-назад между Цариград и Търново в присъствието на османски банди, мародерстващи из Източна Тракия!²²⁹

²²⁹ Все пак, в интерес на истината, В. Лихачова се е презастраховала с думичките „не утвърждай безусловно“.

РЕКЛАМАЦИИ НЕ СЕ ПРИЕМАТ!

В Лондонското евангелие намираме три факта, пропуснати случайно или нарочно от предишни изследователи, и тези факти говорят много силно против хипотезата за търновски произход на ръкописа. Това са трите *недовършени миниатюри* — поради небрежност или поради липса на боя от нужния цвят в момента на оцветяването им. В две от тези три миниатюри петелът не е оцветен, а само скициран в сцените със св. Петър (ил. 125 и 126).

Но в три други миниатюри с Петър и петела, който щял да пропее или пропял три пъти, петелът си е оцветен (миниатюра 260 и 263 в евангелието от Лука и 342 в евангелието от Йоан; ил. 127):

Ил. 125:
Миниатюра 91, Евангелие от Матей, лист 80



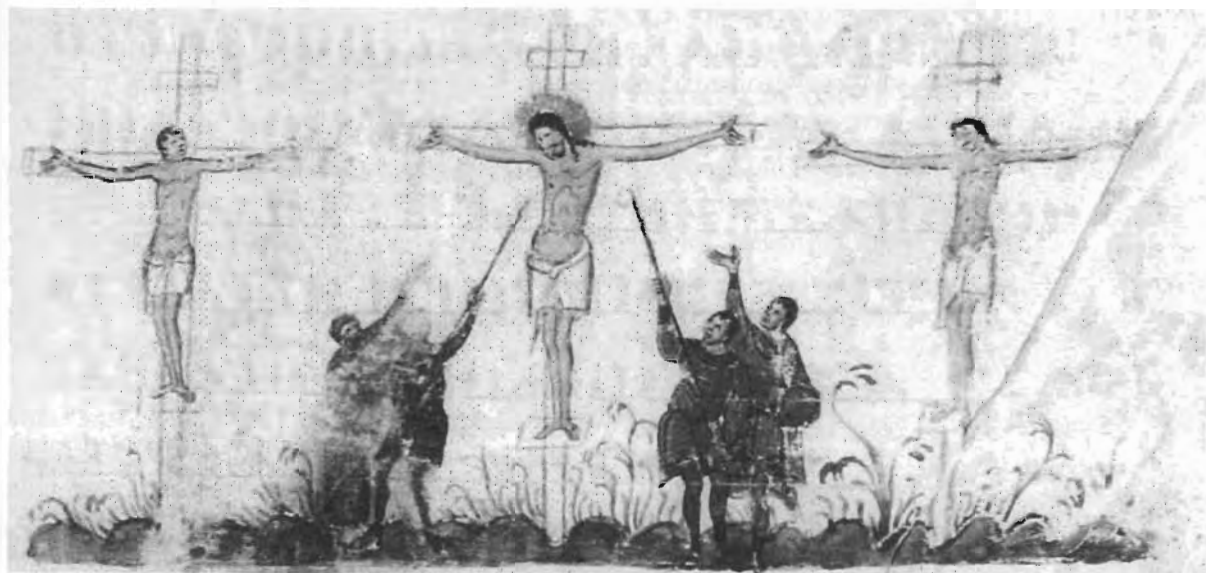
Ил. 126:
Миниатюра 164, Евангелие от Марко, лист 129^v





Ил. 127:
Оцветеният петел в
миниатюра 260, 263 и
342

В миниатюра 97 в евангелието от Матей, „Исус разпънат между двама разбойници“ (ил. 128), грешката е още по-очевидна; само четиримата римски войници, земята под тях и телата на разпънатите са оцветени, и също е била нанесена само основата на златен ореол около главата на Христос:

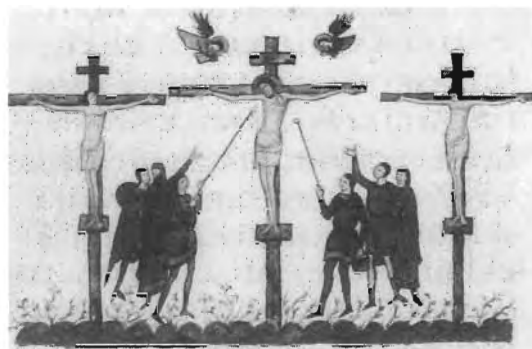
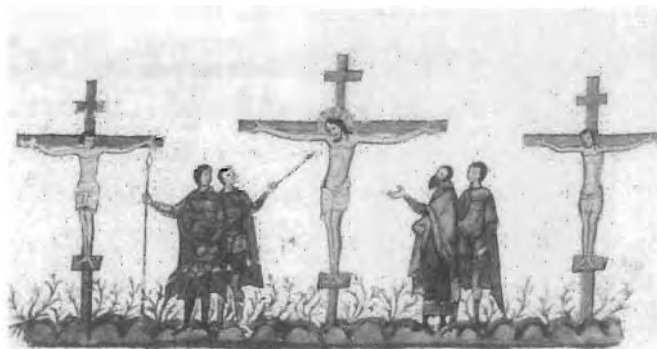


Можем да сравним тази недовършена миниатюра с две други подобни, но довършени — миниатюра 167, евангелие от Марко на лист 131, и миниатюра 351, евангелие от Йоан на лист 265^v (ил. 129).

Да се помъчим да се поставим в положението на търновския цар, библиофилът Иван Александър, който с такива усилия и само с божия намеса е успял да намери подходящ оригинал с картинки за преписване, за да обогати личната си библиотека; който е хвърлил такива пари в това си начинание²³⁰; който е обковал новото си евангелие със златни плочи и го е украсил с бисери и скъпоценни камъни! И като прелистваме новопридобитата скъпоценна вещ, изведнъж откри-

Ил. 128:
Миниатюра 97, Евангелие от Матей, лист 83

²³⁰ Само за пергамента на евангелието са били нужни около 150 агнешки кожи!



Ил. 129:
Довършени миниатю-
ри 167 и 351

ваме, че не една, не две, а три миниатюри са останали недорисувани. Какво бихме направили, ако не бяхме царе? Щяхме да отидем при майсторите и да направим *рекламация*. А ако бяхме царе, щяхме да изпратим стражата да ги доведе веднага в двореца, с четките и боите, за да довършат на място това, което не са свършили и за което им е било платено.

Но царят не ги е докарал под стража в двореца, нито им е върнал евангелието да го дооправят. Защо? Това ще си остане една от загадките около този ръкопис.

КЪДЕ Е БИЛО СЪЗДАДЕНО БЪЛГАРСКОТО ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ ОТ 1356 ГОДИНА

Ние не можем да приемем хипотезата, че Лондонското евангелие е било създадено в Търново по следните причини:

Първо, никъде в приписката на монах Сим(е)он не се казва, че това евангелие е било преписано и украсено в българската столица. В Бдинското евангелие например, преписано горе-долу по едно и също време, изрично се посочва: „Писано бе, прочее, това свето дело в големия и многолюден *град Бдин* по повелята и с голямото желание на всеосвещения митрополит господин Даниил.“²³¹

Второ, нямаме никакви указания, че прототипът на Лондонското евангелие някога се е намирал в град Търново. Междубиблиотечният обмен още не е бил практикуван в средата на XIV век: повсеместната практика е била оригиналът, който обикновено е бил нещо много скъпо, да си остава на мястото, а преписвачите да ползват скрипториума на собственика му.

Трето, художниците, рисували образите на царското семейство, никога не са виждали на живо височайшите особи, а са ги изобразявали най-абстрактно и шаблонно по описания и по някакъв портрет на царя, изографисан в Търново на дъска или на лист хартия.

Четвърто, недовършените три миниатюри в Лондонското евангелие, които никой в Търново не се наел да дорисува.

Трябва да е имало причина монах Сим(е)он, в дългата си приписка, да пропусне да посочи мястото, където е било създадено илюстрираното евангелие на цар Иван Александър. Според мен причината е, че едно такова обяснение щеше да е много дълго и щеше да отвлече вниманието от задължителните хвалебствия по адрес на царя. В края на евангелието той сам се подписва като „раб же господина моего царя... симон мних“.

²³¹ Преводът мой. Преводът на Ив. Дуйчев, който обикновено се цитира в литературата, е неточен; Дуйчев превежда неправилно „великия всеосвещен митрополит“, докато прилагателното „великомъ“ в творителен падеж се съгласува с „желаниемъ“, а не с „митрополита“ — в родительен падеж. *Британска библиотека, Add. 39625, лист 207*.

Ключът към мястото на преписването и илюстрирането на Тетраевангелието от 1356 година е местонахождението по онова време на прототипа му — византийското императорско евангелие. Ще трябва да се върнем към времената непосредствено след 1204 година, когато съдбата разделила завинаги манастирското евангелие на игумен Михаил, Paris 74, и неговия прототип.

Докато въоръжените банди на Четвъртия кръстоносен поход разграбили Студийския манастир, преди да го подпалят, като всеки си взел кой колкото можел да носи, разграбването на императорския дворец, включително и библиотеката му от бароните — водачи на похода, ставало по-организирано, като плячката се делила по ранг и заслуги. Именно в този момент някой ревностен почитател на илюстрираното евангелие от старата прислуга в двореца навярно успял да го укрие под дрехата си и да го измъкне под носа на кръстоносците — евангелието е малко по размери, колкото средно голяма съвременна печатна книга, 23,5 x 19 см. А от Цариград или с лодка по море, или по опасните пътища този ревностен православен византиец успял да отнесе евангелието до единственото укрепено място не много далеч, което било извън обсега на кръстоносците — манастирите на Света гора. От споменатото вече изследване на Анмари Уайл Кар на 109 датирани провинциални византийски ръкописа (1150–1250 г.) се вижда, че докато днес само 34 се намират на територията на Гърция и Турция, 21 от тях са съхранявани в светогорски манастири, а 6 от 9-те, които сега са в атински музеи, са дошли също от Света гора!

Евангелието трябва да е било занесено в някой от големите манастири в Атон за временно съхранение, докато отмине бурята. Монасите го укрили, но минали три поколения, а василевсът все не се завръщал в Цариград. И като се завърнал, той даже не знаел, че едно от най-ценните императорски евангелия се пази, скътано за него, в светогорския манастир. И евангелието си останало там, „лежачо подобно на оставен на тъмно и забравен светилник, тъй като поради небрежност е бил сложен там от древни царе“, както разказва в приписката си монах Сим(е)он.

Прототипът на Лондонското евангелие, подобно на стотици други древни ръкописи, не е достигнал до нас. Но един кратък преглед на библиотеките на най-големите атонски манастири може да ни даде указания за една от възможните причини.

В библиотеката на Лаврата днес се съхраняват 3711 ръкописа; в Иверийския (грузински) манастир — 2115; във Ватопедския — 1700. Но в Ксеропотамския — само 409, а в Ставреникита — едва 170. Причината за сравнително бедните библиотеки на Ксеропотамския манастир и Ставреникита са пожари: Ксеропотамският е горял през 1507 и 1609 година, а Ставреникита — през 1817, 1864 и 1879 година.

СЪЗДАТЕЛИТЕ НА БЪЛГАРСКОТО ЦАРСКО ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

Защо монах Сим(е)он трябва да е направил преписа на евангелския текст именно в Зографския манастир? Защото Зографският манастир на Атон е бил съкровищницата на цялата българска книжнина през вековете²³², въпреки че по-древни и по-късни ръкописи са се съхранявали извън България и в други светогорски, както и в големите цариградски манастири.

Така например през есента на 1382 година, когато е бил изпъден от Москва от княз Дмитрий Донской, новият Киевски митрополит — българинът Киприян — не отива в Търново или в някой търновски манастир. Киприян взима със себе си игумена на Висоцкия манастир край град Серпухов, Афанаси, и заедно отиват по море в цариградския Студийски манастир да преписват среднобългарски книги. Но една година преди това, по съветите на митрополит Киприян, същият игумен е изпратил послушника Вунко в Зографския манастир да препише *Пандектите* на Никон Черногорец, подарени на манастира от търновския патриарх Теодосий, сам бивш монах в Зограф.²³³

²³² На два пъти в историята на манастира руснаци закарват с каруци в Русия едни от най-ценните и най-древните български ръкописи: през 1654–55 г. Арсени Суханов, а през 1844–45 г. проф. Виктор Григорович, който даже си ги е присвоил (вж.: КУЕВ, К., *Съдбата на старобългарската ръкописна книга...*, стр. 41–46, 63–72). В. Гюзелев смята, че „за голям манастир като Зограф е било съвсем нормално за повече от две столетия по различни пътища и начини да натрупа библиотека с книжен фонд между 300 и 500 ръкописа“ (*цит. съч.*, стр. 153; вж. още анализа му на ръкописната сбирка на манастира на стр. 153–158).

²³³ ГОРСКИЙ, А., и НЕВОСТРУЕВ, К., *Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки*, II, 3, Москва, 1862, стр. 10; ИВАНОВ, Й., „Българското книжовно влияние при митрополит Киприян“, *ИзвИБЛ*, VI, София, 1958, стр. 27; През 1387 година митрополит Киприян преписва в Студийския манастир среднобългарското копие на *Лествицата*, като е написал собственоръчно в приписката: „В годината 1387, на 24 април, бе завършена тази книга в Студийската обител от Киприян, смирения митрополит Киевски и на Цяла Русия (*пак там*, стр. 48). Не е ясно обаче кога, къде, и от какъв оригинал митрополит Киприян е преписал *Псалтира* на цар Иван Александър от 1337 година („Софийски песнивец“) и е прибавил към него кратки похвали на св. Петка (Парашкева), Св. Иван Рилски и други български светци, вж. *пак там*, стр. 38–47.

Когато 36-годишният монах от Килифаревския манастир край Търново, Евтимий, иска да разшири своите знания, той заминава първо за Цариград, а след това прекарва близо осем години в Зографския и други светогорски манастири като Хилендар²³⁴, Ивиرون и Лаврата, преди да се завърне в Търново и по-късно да стане патриарх. Това е още едно най-убедително доказателство, че *центърът* на българската духовна култура през втората половина на XIV век не е бил в столицата Търново или в няколкото малки (и много по-нови) манастири около града, а в Света гора на Халкидическия полуостров. „И съвсем не от един или от два рода се намират творци в това свято място... първи най-изрядни са гърците, българите, а после сърбите, русите, иверите [грузинците]...“²³⁵

Иван Божилов дава точен, синтезиран анализ на ролята на светогорските манастири: „Ако XIII век само е подсказвал ролята, която Зографският манастир, а и целият Атон, ще играе в живота на късносредновековното българско общество, то четиринадесетото столетие е времето, когато тази роля излиза на преден план и оставя трайни следи в българската книжовна култура. Защото там кипи такава дейност, която е непозната дори за българските предели.“²³⁶

Освен преписвач, монах Сим(е)он е бил и отговорното лице за оформянето на царското евангелие. Преписвачът на текста и главният художник в групата миниатюристи са работели в тясна координация. Преглеждайки разположението на миниатюрите в прототипа и връзката им с евангелския текст, монах Сим(е)он си е правел план къде и колко място да остави на листа за копията им в българския препис. Дотолкова, доколкото редът на миниатюрите в Лондонското и Парижкото евангелие (идентично с императорския оригинал) е абсолютно същият, не е било нужно да се дават допълнителни инструкции на миниатюристите къде коя миниатюра да прерисуват. Само няколкото изключения на пропуснати²³⁷ или обединени²³⁸ в едно миниатюри са изисквали специални указания.

Но не само монах Сим(е)он не е имал пред себе си през цялото време прототипа, от който са били преписвани миниатюрите. Колкото и да е неочаквано за нас, не са го имали пред очите си и чираците ху-

²³⁴ GRIBBLE, CHARLES и PREDRAG МАТЕЈЉ (ред.), *Monastic Traditions: Selected Proceedings of the Fourth International Hilandar Conference, the Ohio State University, 14–15 August 1998*, Блумингтън (щат Индиана), 2003, XI, 370 стр.

²³⁵ Хрисовул на цар Иван Александър за Зографския манастир от 1342 г. Вж. Ильинский, Г. А., *Грамоты болгарских царей* (фотоиздание), Лондон, 1970, стр. 21–22.

²³⁶ Божилов, Ив. и В. Гюзелев, *История на средновековна България VII–XIV век...*, стр. 621.

²³⁷ В евангелието на Матей — една, в евангелието на Лука — четири, и в евангелието на Йоан — три. Вж. по-горе в текста.

²³⁸ Две миниатюри, към самия край на евангелието поради липса на място. Вж. по-горе в текста.



дожници, които са запълвали с боя контурите, нанесени на пергамент от майстора, защото през това време, навярно на друга маса, той е работел с оригинала. Това се потвърждава най-убедително от различните цветове в облеклото и аксесоарите в Парижкото и Лондонското евангелие.

В двете цветни версии на миниатюра 66, „Притчата за господаря и работниците му“²³⁹, можем да видим различното оцветяване на хора и предмети (ил. 130 и 131).

Систематичното опростяване на аксесоара и намаляването на броя на фигурите в групи хора може да ни подсказва, че преписвачите на картините са се чувствали свободни в това отношение, защото техният патрон — търновският цар Иван Александър, който е бил достатъчно далеч от Света гора — е нямало как да сравнява до-

Ил. 130:
Парижкото евангелие

Ил. 131:
Лондонското евангелие

²³⁹ Евангелие от Матей. Цветната репродукция на миниатюрата в Парижкото евангелие е по книгата на А. ГРАБАР, *Christian Iconography...*, стр. 177; цветната репродукция в Лондонското евангелие е по Л. ЖИВКОВА, *цит. свч.*, табл. XV; тя също е публикувана от Е. ДИМИТРОВА, *цит. свч.*, стр. 52.

колко вярно са прерисувани миниатюрите. А царят (този нов Александър Македонски и Константин Велики) с положителност трябва да е желал да има съвсем същото евангелие, каквото са имали „древните царе“.²⁴⁰

Богдан Филов отбелязва едно странно и необяснимо за него явление — постепенното изчезване с напредъка в преписа на картините на светловиолетовата боя: „В миниатюрите от първите две евангелия тя е употребена доста често при облеклата, докато в другите две евангелия тази боя при облеклата почти съвсем липсва и е заместена с тъмнозелена боя.“²⁴¹ Това едва ли може да се тълкува като различни цветови предпочитания на различни миниатюристи, работили над евангелието; то може да има и друго, по-просто обяснение — боята им се свършила и те са нямали нужните изходни материали да произведат повече от нея.

Кои са били тези миниатюристи, за които оценките варират от „ренесансови художници“ до „кописти“²⁴² и даже „бездарни“ преписвачи на картинки? Андре Грабар отбелязва общия упадък във византийското миниатюрно изкуство: „Подобно на всички видове скъпоструващи изкуства, луксозната илюстрация на книги също страда от стопанския и политическия упадък на гръцката империя след разграбването на Цариград от кръстоносците през 1204 година; така византийските миниатюри от XIII и XIV век рядко достигат нивото на по-раншни произведения.“²⁴³ Грабар също обръща внимание на още едно явление във византийското изкуство след кръстоносците: докато възникват нови центрове на иконопис и стенопис из целия византийски свят — една *дифузия*, както той я нарича, — истинските майстори на миниатюри продължават да са съсредоточени в няколко семейни гилдии в Цариград и не проявяват желание да споделят опита си с миниатюристи, работещи в манастирите по периферията.²⁴⁴

„Наръчникът на зографа“ на Дионисий от Фурна, преработка на старо византийско ръководство, дава представа за трудностите в овладяването на занаята, пред които е бил изправен средновековният манастирски художник:

²⁴⁰ А. Кьлтър отделя специално внимание на непреодолимото желание на най-богатите и облечените във власт във византийския свят да притежават копия на уникални *древни* предмети на изкуството. Много често обаче тези нови покровители на изкуството не са получавали в замяна предмети с художествена стойност, равна на престижа им и на цената, която са заплатили. Вж.: CUTLER, ANTHONY, „Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage“, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik XXXI*, Виена, 1981, стр. 759–787.

²⁴¹ Филов, Б., *Миниатюрите...*, стр. 13.

²⁴² *Пак там*, стр. 25, 27.

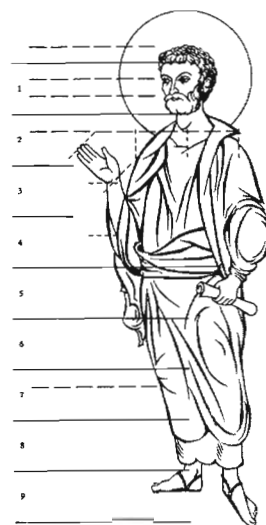
²⁴³ GRABAR, A., *Christian Iconography. A Study of Its Origins* (Princeton University Press), Принстън, 1969, стр. 182.

²⁴⁴ *Пак там*, стр. 20.

„Който иска да овладее науката на рисуването, нека първо да бъде въведен в нея с предварително обучение за определен срок, като просто рисува без пропорции, за да се разбере на какво е способен... Знай, прочее, старателни ученико, че когато поискаш да се заемеш с тази наука, ти трябва да потърсиш и намериш изкусен учител, когото скоро ще пожелаеш да надминеш в някои неща, ако той те обучава ясно, както ние ще напътстваме. Но ако намериш само човек, който е неук и необигран, стори като нас, ако можеш да попаднеш на оригинални творби от Мануил Панселинос:²⁴⁵ преписвай ги при всяка възможност, рисувайки, както ще те научим по-нататък, докато усвоиш до майсторство пропорциите и формите на оригинала. Иди в църквите, където той е рисувал, и прави копия, както ясно ще те научим; само че не се занимавай с това небрежно, но със страх от Бога и дълбоко благоговение пред светото дело.“²⁴⁶

В пълното техническо ръководство Дионисий описва най-подробно и пропорциите на човешката фигура, които можем да видим в илюстрацията на превода на английски от копието в Санкт Петербург (ил.132).²⁴⁷

Преди всичко не бива да забравяме дълбоката набожност на илюстратора на религиозни текстове през средните векове. В наръчника си Дионисий дава подробно описание на духовната подготовка на манастирския художник, преди той да бъде признат за майстор зограф, за церемонията по включването му в гилдията — с молебен и поклонение пред иконите на Христос и Богородица, песнопения на църковни химни и специална молитва за бъдещия зограф.²⁴⁸ Без да бъде богослов в тесния смисъл на думата, художникът знае основните постулати на догмата от химните, които е научил наизуст, и от Светата литургия. Зографът е възпитан в дълбоко преклонение пред византийската традиция, защото за него „тя е означавала предаването на образи или на събития в свещената история от едно поколение на следващото и на познанието добито от църквата с посредничеството на Светия дух. Следователно самото схващане на традицията е нещо свято, което едва ли е трябвало да бъде налагано на художника. Приемането на традицията за него е означавало приемането на една истинска реалност.“²⁴⁹



Ил. 132:
Пропорциите на човешкото тяло според „Наръчника на зографа“

²⁴⁵ Много малко се знае за този прославен зограф, освен че е родом от Солун. Днес нито една творба не може да се свърже с неговото име; няма единопутници кога е живял — XI–XII в., началото на XIV в. или даже в XVI век.

²⁴⁶ HETHERINGTON, PAUL, *The 'Painter's Manual' of Dionysios of Fourna* (An English Translation, with Commentary, of cod. gr. 708 at the Saltykov-Shchedrin Public Library), Лондон, 1981, стр. 4.

²⁴⁷ Пак там, стр. 13.

²⁴⁸ Пак там, стр. 4.

²⁴⁹ GALAVARIS, G., *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Виена, 1979, стр. 135.

Едновременно с това зографът е и занаятчия, занаятчия с таланта да рисува. С рисуването той си изкарва прехраната и тая на семейството си, което може би живее някъде далече. Ако има момчета, то от ранна възраст ги повежда със себе си да им предава занаята си; ако ли не — първият му избор за помощници ще са роднински момчета. През дългите предписани от гилдията години на чиракуване младият кандидат-зограф върши „черната работа“ в групата, възглавявана от майстор, но също получава възможност от време на време да опитва да върши и „майсторска работа“. Пергаментът е бил прекалено скъп (а даже и хартията в първите два века след появяването ѝ в Европа), за да може върху тях младият чирак да се учи да рисува. Той се е упражнявал направо върху поръчаното произведение; в началото — някъде по краищата, с мънички детайли, които, ако са били много погрешни, са били поправяни от майстора. С напредъка му са се разширявали обсеget на действие и неговата сравнителна самостоятелност.

Когато говорим за избора на художниците за евангелието на цар Иван Александър, трябва да вземем под внимание оскъдицата на добре обучени миниатюристи непосредствено след първата чумна вълна през 1347–1352 година. Българската историография отминава с мълчание това катастрофално бедствие за народа ни поради липса на местни извори. До Балканите чумата е дошла по два пътя: от север — от контролираните от татарите земи около устието на Дунава, и от юг — от Цариград, където през 1347 година е била донесена от кримската крепост Кафа от генуезки моряци, хванали заразата и докарали с корабите си носещи заразата плъхове. От балкански източници не знаем колко са били жертвите на „Черната смърт“, но по данни от Западна Европа се предполага, че между 1348 и 1352 година около 25 милиона души (или една трета от тогавашното население на Европа) са загинали.²⁵⁰ Отгласи от чумната епидемия намираме в прочутите 41 гравюри на дърво на баварския художник Ханс Холбайн Младия (1497–1543) под общото заглавие „Танцът на Смъртта“ (гравюра 39, *Детето*; ил. 133).

До такава степен чумата е травмизирала европейските общества, че един век след първата вълна на епидемията (1463 г.), в новопостроената катедрала „Дева Мария“ на свободния германски град Любек за чумния стенопис са били отделени цели три стени. На хорото на смъртта са се хванали представители на всички съсловия в тогавашното общество — от папата и императора до новороденото бебе. Катедралата бе разрушена от бомбардировките на Цветница 1942 година, но са останали няколко цветни репродукции на тези стенописи и черно-бялата фотокомпозиция от италианския фотограф Вилхелм

²⁵⁰ GOTTFRIED, ROBER S., *The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe*, Лондон, 1983, XVII, 203 стр.



Ил. 133:
Холбайн — „Танцът на
Смъртта“

Кастели, правена между двете войни (на снимката — пета сцена в началото на втората стена на стенописа, ил. 134).²⁵¹

Ние не можем да приемем тезата на Филев, че над миниатюрите в Лондонското евангелие са работели голяма група художници, за да завършат ръкописа по-бързо. Скоростта на творческата група се определяла от скоростта на преписа на текста, който е предхождал рисунката. Така че е нямало нужда от голяма група художници — един майстор, който е очертавал силуетите на фигури и ландшафта и е надзиравал групата, и двама-трима чираци, които главно са оцветявали картините, са били достатъчно.

Разностилието в миниатюрите в Лондонското евангелие и някои отделни бездарни рисунки са резултат именно на това, че е имало само един майстор и че той е давал на недообучените си чираци несъразмерно много „майсторска работа“. Но наред с чирашкото „магаре без юлар“ (мин. 148), сред миниатюрите можем да видим и съвсем прилични сцени с животни, рисувани от майстора, като например наситената с динамика миниатюра 255, „Исус предсказва войните, които ще опустошат земята“ (ил. 135).

²⁵¹ Катедралната църква на Любек „Мариенкирхе“ бе възстановена през 1956 година, а немският художник Алфред Малау създаде репродукция на Танца на Смъртта в два огромни стъклописа.

Ил. 134:
Сцена № 5 — папата и
императорът в „Танца
на Смъртта“



Главният художник е проявил заvidно майсторство при четирите заглавни винетки, в които сложните плетеници, въпреки че приличат на плетениците в Парижкото евангелие, не са копия, а рисувани по други високохудожествени шаблони. Той също проявява майсторство в някои детайли от сцени, наподобяващи икони.²⁵² Сред постиженията на главния художник са някои сцени с Исус на кръста.

Според Дер Нерсесян в „славянските“ евангелия имало нова, балканска трактовка при рисуване на тялото на разпънатия Христос: цитирайки Мийе²⁵³, тя твърди, че в Парижкото евангелие тялото на Исус на кръста било почти право, подобно на повечето по-древни стенописи в светогорските манастири. Но Лондонското евангелие било повлияно от по-новите изображения в славянските църкви и манастири с видимата извивка в тялото на разпънатия Исус. (ил. 136).²⁵⁴

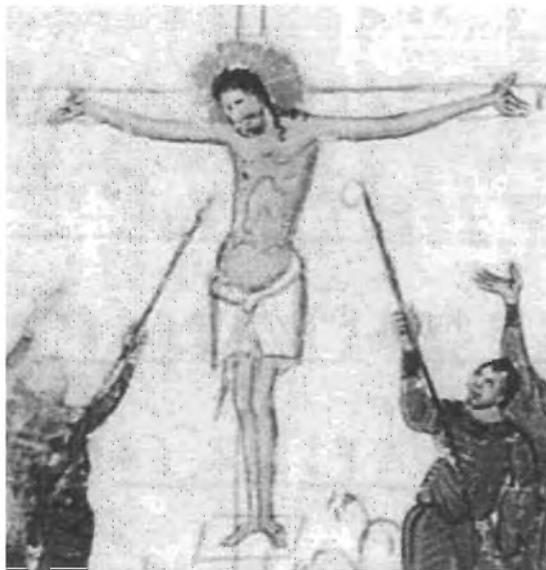
²⁵² Рисуването на икони и миниатюри от един и същи художник във византийския свят е потвърдено в редица изследвания. Вж. WEITZMANN, KURT, „Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century“, *Proceedings of the 13th International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 5–10 September, 1966*, Лондон, стр. 207–217, 271–293; Ихор Шевченко също доказва, че Пантолеон — най-талантливият от осемте илюстратори на един ръкопис на император Василий II — е бил също много търсен като иконописец (ŠEVČENKO, IHOR, „On Pantoleon the Painter“, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* (21), Виена, 1972, стр. 241 сл.).

²⁵³ G. MILLET, *Recherches...*, pp. 410–416.

²⁵⁴ DER NERSESSIAN, *цит. съч.*, стр. 240–243.

Ил. 135:
Миниатюра 255, Лон-
донското евангелие

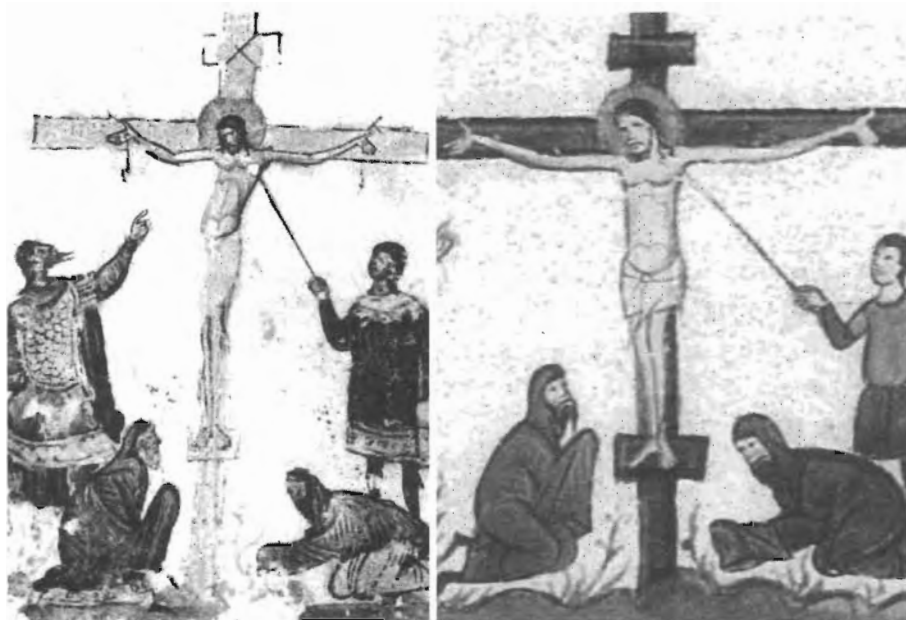




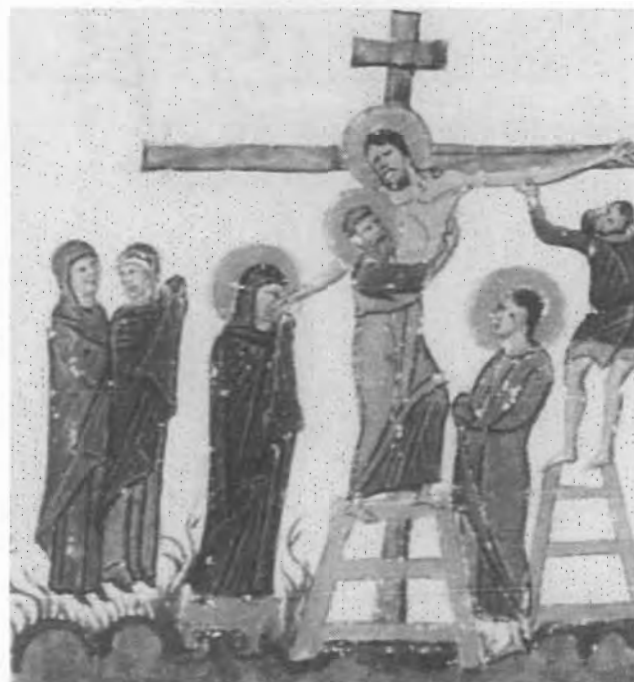
Ил. 136:
Детайл от миниатюра
97, Лондонското еван-
гелие

Това твърдение на Дер Нерсесян е пример за скритите опасности пред един учен, когато се опира безкритично на широките обобщения и констатации на свой учител. Някои факти в Парижкото и Лондонското евангелие, като например миниатюра 354, „Исус издъхва на кръста“, показват тъкмо обратното (ил. 137).

Преписвачът на миниатюра 97 в Лондонското евангелие несъмнено е художник. Но преписвачът на миниатюра 354 още не е. Пред нас е една чирашка творба без художествена стойност, особено когато я гледаме редом с миниатюрата в Парижкото евангелие, рисувана 300 години по-рано.



Ил. 137:
Миниатюра 354 в Па-
рижкото и Лондонско-
то евангелие



Ил. 138:
Йосиф Ариматейски
сваля Исус от кръста,
миниатюра 100

И в миниатюра 100, „Йосиф Ариматейски сваля Исус от кръста“, лицата на хората не са същите като в Парижкото евангелие. Но това, което е същото, е по-важно — композицията: Богородица, притегляща към бузата си безжизнената ръка на своя син, който в последните мигове преди да издъхне даже не я нарича „майко“!

„26. А Иисус, като видя майка Си и стоещия там ученик, когото обичаше, казва на майка Си: жено, ето син ти!

27. После каза на ученика: ето майка ти!“ (Йоан, XIX)

Миниатюрата в Лондонското евангелие, въпреки различията, е копие на прототипа поради еднаквата композиция — от изкривения врат на ковача, сякаш кацнал, а не стъпил на неопряната в нищо стълба, до допира на ръката на мъртвия Исус до бузата на Богородица. Но една подробност в този детайл в древния прототип е убегнала на художника на Лондонското евангелие: за разлика от неговото копие, в което Богородица сякаш целува безжизнената ръка, в Парижкото евангелие виждаме движение — ръката сякаш ей сега ще се опре в лицето на майката (ил. 138). Вярно, миниатюристът се е сетил да сложи подложка под краката на Богородица, каквато може да е видял в някой църковен стенопис.

Докато е сигурен в съществуването на търновска миниатюрна школа, Богдан Филев изглежда не е толкова сигурен за националната принадлежност на миниатюристите и затова подхожда внимател-

но²⁵⁵, с изключение на едно място в проучването си, където говори за миниатюриста на Елисаветградското, а не на Лондонското евангелие:

„При все това миниатюрите на Елисаветградското евангелие не са без значение за старобългарската живопис през XIV век. Че техният майстор е бил действително българин, който не е познавал добре гръцкия език, се вижда най-добре от обстоятелството, дето той е предал с грешки гръцкия надпис при една от миниатюрите. Ние видяхме вече на друго място, че и миниатюрите на Манасиевата хроника във Ватиканската библиотека са били рисуванни от български майстори и то в самото Търново.²⁵⁶ Вероятно е следователно, че в същия град, но от *други майстори*, са били създадени и миниатюрите както на Лондонското, така и на Елисаветградското евангелие.“²⁵⁷

От горната фраза не е ясно дали Филов смята, че тези „други майстори“ са принадлежали към различни колективи, що се касае до Лондонското и Елисаветградското евангелие, или са едни и същи.²⁵⁸ При все това, макар да не нарича миниатюристите на Лондонското евангелие „българи“ или „български художници“, в самия край на изследването си, за съжаление, Филов някак си се подхлъзва и ги нарича „славянски майстори“, а трите влахо-молдовски евангелия²⁵⁹ включва в група на славянски евангелия: „... и четирите *славянски евангелия* образуват една отделна група. Миниатюрите от тази група имат иконографски и стилови особености, по които те се отличават от миниатюрите на Парижкото евангелие. Стилните особености могат да се обяснят достатъчно с това, че всички *славянски евангелия* произхождат от една сравнително много по-късна епоха. При иконографските отклонения въпросът стои малко по-иначе. Те не могат да се обяснят всецяло като нововъведения на *славянските майстори*.“

Като дългогодишен музеен директор и изследовател на балканското изкуство, Богдан Филов знае много добре от опит, че талантът няма националност — особено в многонационалните балкански общества. И нали освен това Иван Александър е бил „цар на българи и гърци“!

Затова пък Иван Дуйчев никак не се колебае по въпроса и ни казва каква точно е националната принадлежност на преписвачите на миниатюрите в Лондонското евангелие: „*Българските* художници — пише той, — като са украсявали Лондонското евангелие, са си позволявали известна свобода при ползването на своя прототип.“²⁶⁰ Тази

²⁵⁵ Същото се отнася и до текста в книгата на Живкова, Л., *цит. съч.*

²⁵⁶ Филов, Б., *Манасиевата хроника...*, стр. 22 сл.

²⁵⁷ Филов, Б., *Миниатюрите...*, стр. 28.

²⁵⁸ Както вече посочихме, Филов греша за авторството и датирането на Елисаветградското евангелие. Вж.: Щепкина, М. В., „Миниатюри хроники Манасии ...“, стр. 94–99.

²⁵⁹ *Пак там*, стр. 91, 94–99.

²⁶⁰ Дуйчев, Ив., *цит. съч.*, стр. 12.

убеденост на Дуйчев, че неизвестните миниатюристи са били българи, е още по-изненадваща с оглед на неговите думи само на шестдесетина реда преди това: „Когато малоазиатските области са били заплашени от турското нашествие или когато в Константинопол повече не е било възможно да се живее и работи, някои от представителите на византийската литература и изкуство са се устремявали в по-спокойните земи на южните славяни... Понякога византийските майстори са работели сами, понякога са ставали ръководители или учители на местни майстори.“²⁶¹

Иван Дуйчев, като един от водещите пропоненти на „търновската миниатюрна школа“ през втората половина на XX век, е вярвал, че прототипът на Лондонското евангелие се е намирал в Търново и там са били преписани миниатюрите. Но след като така убедително доказва, че преписвачът на текста на Томичевия псалтир, българин, е давал инструкциите си на художника на гръцки език, е трябвало да се позамисли дали, даже това да е ставало в Търново, илюстраторите на Лондонското евангелие не са били „византийски майстори“ или колектив, работещ под тяхно ръководство. Може би Дуйчев е преосмислил тази си позиция, защото 16 години по-късно в изданието на Людмила Живкова на миниатюрите в Лондонското евангелие, на което той е бил редакторът, не се казва, че миниатюристите са били българи.

Дали монах Сим(е)он е отвел със себе си живописци от Търново, за да изготвят заедно ръкописа, или е намерил на място в монашеската република на Атон група занаятчий илюстратори, които са се навъртали край манастирите да си изкарат залъка с рисуване на винетки и украшения на книги, е нещо, което не може да се установи със сигурност по тяхното произведение. Но има три факта, които са в подкрепа на предположението, че това са били светогорски манастирски художници.

Първо, заглавните винетки и на четирите евангелия са почти напълно идентични с винетките в Парижкото евангелие. Даже и способът на рисуване, върху основа от златна боя, е един и същ. Те включват много сложни геометрични чертежи в плетениците, и изпълнителят на тези миниатюри трябва да е имал зад гърба си дългогодишна практика. Такава е именно всекидневната работа на художници, изкарващи прехраната си с поръчки в скрипториите на големия брой манастири на Атон. При това не бива да забравяме също, че винетките на Лондонското евангелие се открояват като единствените по рода си сред оцелелите български евангелия.

Второ, грешката с шест вместо десет прокажени в миниатюра 245. Миниатюристите или са били неграмотни, или не са знаели

²⁶¹ Пак там, стр. 9.

български.²⁶² Първото е много малко вероятно за цялата група. Точно преди оставеното място за тази миниатюра, човек може да прочете следния текст от евангелието от Лука, XVII:

„12. И когато влизаше в едно село, срещнаха Го десет души прокажени, които се спряха отдалеч,

13. и с висок глас извикаха: Иисусе Наставниче, помилуй ни!

14. Когато ги видя, рече им: идете, покажете се на свещениците. И когато отиваха, очистиха се.

15. А един от тях, като видя, че е изцерен, върна се прославяйки Бога с висок глас,

16. и падна ничком пред нозете Му, като му благодареше: и той беше самарянин.

17. Тогава Иисус продума и рече: нали десетимата се очистиха? а де са деветте?

18. Как не се намериха и други да се върнат, за да въздадат Богу слава, освен този другородец?

19. И рече му: стани, иди си: твоята вяра те спаси.“

И *трето*, обстоятелството, че никога не са виждали „на живо“ търновския цар и членовете на неговото семейство, което е единственото възможно заключение от анализа на двете начални миниатюри с изображението на царското семейство.

²⁶² В шест от миниатюрите има следи от трудни за разчитане кратки надписи на гръцки около главите на фигурите. Те са в скоропис и със съкращения. Това вероятно са по-късни обяснения за персонажа в миниатюрите. Те са в мин. 24 (л. 15^v), 47 (л. 37), 54 (л. 46^v), 55 (л. 48), 56 (л. 48^v) и 60 (л. 53).

ЗА ШКОЛОТВОРЧЕСТВОТО И ТЪРНОВСКАТА МИНИАТЮРНА ШКОЛА

Марфа Щепкина, сякаш без да иска, ни отваря широко вратите и ни кани в лабораторията на митотворчеството в историографията с описанието на някои неизвестни подробности около Томичевия псалтир от втората половина на XIV век. В първото си научно съобщение за ръкописа баща ѝ, Вячеслав Н. Щепкин, пише:

„Пълният текст на Псалтира, българска редакция, е написан с много едър красив почерк, със златни и киноварни редове на заглавията; прекрасни заглавни винетки във византийски стил; прекрасни и многочислени заглавни букви, изпълнени с цветове и злато, и накрая повече от сто миниатюри, по-голямата част от които са добре запазени и често са със значителни размери. Скъпоценният паметник е писан не на пергамент, а на превъзходно произведена древна хартия, с което се обяснява и самото запазване на миниатюрите. Водните знаци на хартията — круша с две листенца, две топки, три планини, корона — всички те са във варианти, не по-късни от XIV век. По тези признаци може безпогрешно да се определи *мястото и времето* на възникването на ръкописа: той трябва да се отнесе към средата на XIV век, към *блестящата школа на цар Иван Александър*, при чийто син Шишман над България възникнала и се разразила турската беда. *Школата на Иван Александър* е достигнала до нас със значително количество паметници, сред които са илюстрираните ръкописи на ватиканския Манаси и две евангелия, Лондонското и Елисаветградското, всичките три — най-велики произведения на *българското изкуство*. Сега към тях се присъединява и четвърти паметник — Псалтирът на Томич...“²⁶³

²⁶³ Щепкин, Вячеслав Н., „Българският орнамент епохи Йоанна Александра“ в: *Сборник статей по славяноведению, посвященных профессору М. С. Дринову*, Харков, 1904, стр. 153–158 (цитатът е по Щепкина М. В., *цит. съч.*, стр. 25).

В описанието на московския професор Шчепкин търновският цар Иван Александър от *колекционер* на книги (библиофил, изключително усърден за своето време) с един размах на перото се превръща в *патрон на школа* (едва ли не предтеча на Лоренцо ди Медичи)! Водните знаци на хартията, произведена в Западна Европа, подсказвали на професора *мястото* на написването на този паметник — разбира се, Търново! Едно нещо, което липсва обаче, е *научна дефиниция* на термина „школа“. Към тази „школа“ се причисляват ръкописи, които той не е виждал, а от които е видял няколко не особено добри черно-бели фотографии — Лондонското евангелие, и ръкописи, създадени в Молдова над два века след унищожаването на Търновска България — като Елисаветградското евангелие. Една много съществена подробност за най-новата придобивка на „блестящата школа“ обаче проф. Шчепкин пази за себе си и никога през живота си не пише за нея в своите трудове. За тази подробност медиевистиката научава чак през 1948 година, въпреки че не ѝ обръща много-много внимание. В писмото си до проф. Алексей А. Шахматов от 24 септември 1902 г. Шчепкин пише: „Ще Ви кажа под секрет, че тези дни Музеят ще се сдобие с един ръкопис, изнесен от Томич от Македония. Това е среднобългарски Псалтир (XIII–XIV век, македонско наречие) с много миниатюри и винетки, които (ако съдим по надписите) *са изработени от грък* в прекрасната *византийска маниера* на тази цветуща епоха.“²⁶⁴

Някои от надписите на гръцки, за които споменава в писмото си до А. А. Шахматов проф. В. Н. Шчепкин, не само говорят най-красноречиво, че илюстрациите са правени от човек, който не е знаел български, но, което е още по-важно, и за това, че преписвачът и илюстраторът не са се намирали на едно и също място, щом е трябвало да си кореспондират. Дуйчев дава пример за такава инструкция до художника в горното поле на обратната страна на лист 22, която е останала неизрязана при подвързването на книгата. Преписвачът инструктира художника да нарисува цар Давид с книга в ръка и загледан в небето, а на отсрещната страница да нарисува небето и сноплъчи, падащи от него. Миниатюрите на тези две страници са точно такива.²⁶⁵

²⁶⁴ ГРЕКОВ, БОРИС Д. (редактор), *Документы к истории славяноведения в России (1850–1912)*. Москва-Ленинград, 1948, стр. 218.

²⁶⁵ Дуйчев, Ив., „Болгарские лицевые рукописи XIV века“..., стр. 18. Дуйчев дава още примери на писмени инструкции до художника на гръцки, като полуизрязания надпис в долното поле на листи 25, 25^v и 26, от който днес се чете само „Тук изобрази Саул, който преследва Давид, а зад него ... и отново пред планината Давид, стоящ и молещ се“ или частично запазената инструкция на гръцки в долното поле на лист 270, „Тук изобрази приветствието на Богородица и обятието ... на Елисавета“ (*пак там*).

Като защитава това „научно укривателство“, така да се каже, на баща си²⁶⁶, Марфа В. Шчепкина излиза с едно потресаващо обяснение, което е обидно за интелигентността на читателя: че при първоначалното подвързване на ръкописи „всички чернови бележки *обикновено* се изрязват“; следователно — тези наполовина изрязани бележки на гръцки са се появили *след* първото подвързване на книгата, но преди второ подвързване между XIV и XX век.²⁶⁷ Та значи след като ръкописът бил готов, текст и миниатюри, всички бележки били изрязани, а точната инструкция на гръцки „Тук направи [изобрази] Давид, стоящ и държащ книга, виращ се в небето, а на противоположната страна, небе и лъчи, които се спускат от него“ била написана от някой шегаджия векове по-късно!

Школотворчеството не е никаква краста, заразила само учени на „изток от Виена“. Забележителни историци на византийското изкуство като Сирарпи Дер Нерсесян не са били имунизирани срещу това заболяване. В началото на 30-те години на Запад се оформя група от 14 византийски илюстрирани евангелия, които са много близки по почерка на преписвачите и стила на миниатюрите с кодекс 2400 (сега съхраняван в Библиотеката на Университета на Чикаго, MS 965). Наречени „Семейство 2400“, тези 14 ръкописа се свързват с императорския скрипториум на ранния Палеологов Цариград поради палеографското им родство с ръкописа от 1262 г. в Парижката национална библиотека, Paris grec 117, и погрешното причисляване към личната библиотека на император Михаил VIII Палеолог на византийския ръкопис MS Coislin 200. Макар да е била донякъде смутена от проблематичните художествени качества на тези 14 ръкописа, но поради свързването им в литературата с императорския скрипториум, в 1936 година Дер Нерсесян изказва предположение, че тези ръкописи са произлезли от Никея; оттам тръгва фантомната „Никейска миниатюрна школа“.²⁶⁸ Даже в 1964 година на голямата изложба в Атина, спонсорирана от Европейския съвет, „Никеиската миниатюрна шко-

²⁶⁶ Трябва обаче най-дебело да се подчертае огромната роля на Вячеслав Николаевич Шчепкин (1863–1920) в развитието на руската палеография. Повече от три поколения руски палеографи са се учили на професията си по неговия *Учебник русской палеографии*, Москва, 1918, 182 стр. (преиздаден в 1967 г. в Москва под заглавие *Русская палеография*). Неговата дъщеря Марфа е трябвало да преживее по-голямата част от живота си под тъмната сянка на бащата — най-буржоазния от всички буржоазни руски палеографи (Черепин, Лев Вл., *Русская палеография*, Москва, 1956, 616 стр.). Животът ѝ е бил отровен от личности като Б. В. Греков и В. П. Адрианова-Перец, които са били убедени, че двете букви, „ги“ под титла, във фразата „ги помози рабу своему“ се отнасяли до някакъв си „гир“, тюркски велможа, вместо най-елементарното „господи помози на своя роб“ (*Хождение за три моря Афанасия Никитича 1466–1472 гг.*, Москва-Ленинград, 1948, стр. 32, 205 и бележка 368).

²⁶⁷ ШЧЕПКИНА, М. В., *цит. съч.*, стр. 28.

²⁶⁸ DER NERSESSIAN, SERARPIE, „Introduction“ в: COLWELL, ERNEST C. and WILLOUGHBY, HAROLD R., *The Four Gospels of Karahissar*, том II, Чикаго, 1936, стр. XXVIII.

ла“ все още съществува с добавените към нея още двадесетина ръкописа — някои от тях с изключителни художествени качества.

Но вече в началото на 70-те години съществуването на „Никейска школа“ се поставя под сериозни съмнения. Групата се е уголемила до над 60 ръкописа, а автентичността на „Paris grec MS Coislin 200“ като част от византийската императорска библиотека е поставена под много сериозни съмнения. Преобладаващото мнение вече е, че тази група не може да произлиза от Никея, защото за това е твърде рано; тя също не може да е произлязла от императорския скрипториум поради ниското художествено качество на ръкописите. Терминът „школа“ също вече е абсолютно неподходящ поради разностилието на членовете на тази група. И колкото повече се увеличава числото на тези византийски ръкописи (а то вече е надхвърлило 120), толкова по-трудна става класификацията и групирането им. А „Никеиската миниатюрна школа“ постепенно се превърна в голяма група ръкописи от „декоративния стил“.²⁶⁹

Разбира се, всеки научен анализ се стреми към групиране на сходни обекти на изследването. По отношение на миниатюрната живопис в българската медиевистика се е укрепило становището за съществуването на две течения или школи според механичното пренасяне на българска почва на византийската традиция — столична и провинциална.²⁷⁰

С такава класификация обаче имаме сериозна проблеми: паметниците, включени от изследователите в групата на провинциалните ръкописи, се отнасят до XII и XIII в. и са отражение на стари византийски течения от IX–XI в. и на известни западни влияния от XII–XIII век като тератологичния („чудовищен“) стил.²⁷¹ От илюстрираните българ-

²⁶⁹ CARR, ANNEMARIE WEYL, *Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition*, Чикаго-Лондон, 1987, стр. 4–5.

²⁷⁰ Филов, Б., *Старобългарската живопис през XIII и XIV век* (Българска историческа библиотека, III), 1930, 1, стр. 87–89; Мавродинов, Н., *Старобългарската живопис*, София, 1946, стр. 153; Дуйчев, Ив., *цит. съч.* стр. 10.

²⁷¹ Руският палеограф Евфимий Карски дава подробности как този стил е бил пренесен в Русия и процъфтява в Новгород чак до XV век. Вж.: КАРСКИЙ, Е. Ф., *Славянская кирилловская палеография*, Ленинград, 1928, стр. 135–157. Особено интересна е еволюцията в оценката на така нареченото второ южнославянско влияние (на палеоложкото изкуство) в Новгород на Олга С. Попова. В монографията си „Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние“ в сборника *Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода*, Москва, 1968, стр. 179–200, под влияние на твърденията на Д. С. Лихачов за византийски и южнославянски „предренесанс“, тя приписва на южнославянското (главно сръбско) миниатюрно изкуство какви ли не чудодейни качества. През 2003 година, вече като свободен човек, който повече не се страхува от фалшиви съветски кумири, в Postscriptum към тая работа О. С. Попова пише: „Понятието „второ южнославянско влияние“ по отношение на изобразителното изкуство в сегашния момент ми се вижда силно преувеличено и даже донякъде съчинено.“ Вж.: Попова, Ольга С., *Византийские и древнерусские миниатюры*, Москва, 2003, стр. 249.

ски ръкописи от XIV век тератологичният стил от предишното столетие се проявява в евангелието на цар Георги II Тертер и в Томичевия псалтир, и то само в калиграфията на текста — при инициалите (заглавните букви). Ръкописи, за които се вярва да са били създадени в Търново, като Четвероевангелието на цар Георги II Тертер от 1322 г. или Софийският песнивец на цар Иван Александър от 1337 година, имат толкова мизерна украса, че би трябвало по тази схема да се причислят към „провинциалната школа“, докато провинциални ръкописи като този на монах Методий Гемист от Анхиало (от същата 1337 година!) би трябвало да се причислят към „столичната школа“.²⁷² Иван Дуйчев иска да се измъкне от това противоречие с фразата: „Ръкописът на Софийския псалтир не е характерен за официалната школа на българските илюстрации по онова време.“²⁷³ Как да разбираме тези думи на Дуйчев? Че „официалната школа на българските илюстрации“ си е съществувала, ама царят си е нямал нужните пари и връзки, за да се добере до нея? Защо ръкопис, поръчан от самия цар и платен с парите му, да не е характерен за „официалната школа“, ако изобщо я има?

Напъните на някои български историци през последните десетилетия да представят Търново като един *малко по-малък Цариград* са смехотворни. Вера Мутафчиева, въз основа на архива на Петър Мутафчиев, дава едно по-реалистично описание на втората българската столица: „Великолепно разположена и природно укрепена благодарение на дълбоко вкопаните меандри на Етъра, новата ни столица не дорасла в архитектурно отношение до монументалните образци от Плиска и Преслав; по-друга — именно феодална била градоустройствената ѝ концепция. И при първи поглед си личи колко смалени били мащабите на Търново, колко несъвършено били изпълнявани редица реконструкции на сградите върху Царевец... Макар резиденциите на светската и духовната власт да доминирали над останалото, придавайки на Царевец внушителен силует, едва ли предизвиквали у поданика онова стъписване, за което говори Йоан Екзарх в „Шестоднев“, когато обрисова великолепието на преславските строежи и най-вече тяхната изисканост.“²⁷⁴

Човек трябва да посети обновената в 1321 г. църква „Свети Спас“ в манастира Хора, Цариград (сега — „Карие джамии“), за да се убеди в ненадминатия професионализъм за времето си на цариградските строители, занаятчии, художници в началото на XIV век. Да, има „ди-

²⁷² Ръкописът се съхранява в Държавната публична библиотека в Спб, Греч. № 235.

²⁷³ Дуйчев Ив, *цит. съч.*, стр. 11.

²⁷⁴ МУТАФЧИЕВ, ПЕТЪР и МУТАФЧИЕВА, ВЕРА, *История на българския народ от наченките на човешки живот по нашите земи до Българското възраждане* (пето допълнено издание), София, 1995, стр. 299.

фузия“ на таланти от Цариград към провинциите, Света гора, Сърбия и България през Палеологовия период. Но това са отделни таланти — тук архитект, там майстор зидар, на трето място зограф, пък може и миниатюрист. Ръкопис, създаден в тази епоха в Цариград, лесно се разпознава по съвкупността на редица белези — качествената обработка на пергамента, правилността на езика, изяществото на калиграфията, художествените достойнства на илюстрациите. И при все това — няма цариградска „школа“.²⁷⁵ Във византийската столица има скриптории при императорския дворец, патриаршията, големите манастири, някои църкви, но има също частни скриптории, където светски лица преписват и украсяват ръкописи по поръчка.

През 1909 година Мари Фогел публикува големия си списък на 4752 византийски ръкописа от IX до XV век, в които е указано името на преписвача (около една пета от съхраняваните ръкописи според известните тогава библиотечни списъци).²⁷⁶ Доста по-късно Антъни Кътлър направи статистически анализ на този списък. Той установи, че тези 4752 ръкописа са дело на 1817 калиграфи. За XIV век общият брой на преписвачите е 445; от тях 103 са неизвестни по социална принадлежност, 115 са били свещеници и епископи, 115 — монаси, а 112 — светски лица, професионални калиграфи.²⁷⁷ Именно такива професионални калиграфи са работели, понякога заедно с художници миниатюристи, в частните светски скриптории, където са се преписвали книги по поръчки на клиенти. Тези светски лица, калиграфи и илюстратори, са били обединени в традиционни семейни гилдии, в които е имало високи стандарти за качеството, но и едновременно са се пазели строго тайните на занаята. Именно затова през цялата византийска история наблюдаваме разликите между столични (Цариград, а понякога и Солун, „втората столица“) и провинциални ръкописи.

²⁷⁵ През 1935 г. Курт Вайцман се опитва да отдели „константинополска школа“ от други „школи“ в Анадола, Палестина и Южна Италия (WEITZMANN, KURT, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Берлин, 1935, стр. 56 сл.). Но в 1975 година той смята, че е сгрешил, че това деление на школи трябва да се преосмисли и че изводите му отпреди 40 години са били „преждевременни“ (WEITZMANN, K., *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Принстън, 1975, стр. 12). Хуго Бухтал споделя, че след толкова години изследвания на византийски илюстрирани ръкописи, не е в състояние да докаже дали даден паметник е бил създаден в Цариград или в Солун; вж. BUCHTHAL, HUGO, „Toward a History of Palaeologan Illumination“, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Принстън, 1975, стр. 145.

²⁷⁶ VOGEL, MARIE UND VICTOR GARDTHAUSEN, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Лайпциг, 1909 (фотоиздание 1966), XIV, 508 стр. Броят на оцелелите византийски и гръцки ръкописни книги и фрагменти е огромен: френският изследовател Алфонс Ден смята, че от хилядолетието VIII–XVIII век до нас са оцелели „относително ограничен брой ръкописи“ — към 55000. Не е печатна грешка — петдесет и пет хиляди! Вж.: DAIN, ALPHONSE, *Les manuscrits*, Париж, 1964, стр. 77.

²⁷⁷ CUTLER, ANTHONY, „The Social Status of Byzantine Scribes, 800–1500. A Statistical Analysis Based on Vogel-Gardthausen“, in: *Byzantinische Zeitschrift* LXXIV, Мюнхен, 1981, (328–334 стр.) стр. 333.

Ако закрием среднобългарския текст около миниатюрите, във въпросните илюстрирани ръкописи няма да намерим нито една черта, абсолютно нито една, която да ги отличава от стотиците провинциални византийски ръкописи от така наречените Западни земи²⁷⁸ през периода XII–XIV век. Именно среднобългарският текст, не художествените отличителни особености на миниатюрите, подвежда изследователи като Богдан Филев да причислят към „търновската миниатюрна школа“ молдовското Елисаветградско евангелие от XVII век. Единственото, което обединява в подгрупи и отличава един от друг среднобългарските илюстрирани ръкописи е периодът, в който са били създадени, и талантът и уменията на отделните илюстратори.

В опита си да систематизира в подгрупи 109 провинциални византийски ръкописа от периода 1150–1250 г. Анмари Уайл Кар се сблъсква с проблеми, близки до проблемите пред българския изследовател: „Вместо към стабилни гилдии или работилници, тези ръкописи по-често ни насочват към разнородни групи занаятчии. Отделни преписвачи могат да се видят да са работели с различни художници; различни художници пък са имали достъп до общи за тях модели, които се появяват в ръкописите на различни преписвачи; а амплитудите в качеството на творбите на един и същи художник може да са смайващо широки.“²⁷⁹

В предговора си към изследването на М. В. Шчепкина на Томичевия псалтир Иван Дуйчев дава синтезирана картина на българското общество в средата и през втората половина на XIV век: „Въпреки че все още разполагаме със сравнително бедни исторически източници, положението на българския народ в течение на XIV век се рисува достатъчно ясно... Доколкото може да се установи въз основа на запазили се до нас документи, данъчното бреме по онова време се е увеличавало не само количествено, но е и обхващало със своите разновидности всяка област на живота... В края на това десетилетие, именно през 1348 година, започналата някъде във владенията на татарите „черна смърт“ — чумната епидемия — още повече влошава положението на народа. Династичната политика на цар Иван Александър, която довела до териториално раздробяване на страната²⁸⁰, е довела също и до разединение в църковния живот... Това е било не само разкол между православието и еретичеството, но и дълбок разрыв в средата на самите православни... Цялата история на балканските народи пред XIV век е пълна с политически и социални конфликти... Ходът на историческите събития е показал убедително, че успехите

²⁷⁸ Балканският полуостров, включително Пелопонес.

²⁷⁹ CARR, ANNEMARIE WEYL, *Byzantine Illumination 1150–1250...*, стр. 7.

²⁸⁰ Дуйчев има предвид така нареченото „утрояване на България“ във Видинско, Търновско и Добруджанско царство, на север от Стара планина, и загубата на откъс от Дунавските владения на търновските царе.

на турските нашествия са се обуславяли не толкова от силата на турците, а от слабостта на християнските народи.²⁸¹

Доколкото през дългогодишното царуване на Иван Александър има един кратък период на разширяване на Търновското царство на юг от Стара планина, главно по Черноморието, той е резултат по-скоро на слабостта на Цариград и на византийската гражданска война, отколкото на българска мощ. Общата оценка на Иван Дуйчев е вярна.

Но не щеш ли, на тоя мрачен исторически фон, след половинвековни татарски набези, когато чумата от 1348—52 година е покосила една трета от населението на страната, когато феодалите одират по две кожи от подвластното си население, когато Търновското царство се е „утроило в три Бългarii“ между Стара планина и Дунава и се е свило горе-долу до размерите на три-четири днешни области, когато търновският цар свиква църковен събор срещу трима богати търновски евреи²⁸², за да има повод да сложи ръка на парите им, тъй като са пресекнали данъчните постъпления — на този потискащ фон на една *умираща България*²⁸³, българската историография създава един фантомен, невиджан разцвет на културата — един „Втори златен век“ със своите самобитни „школи“ — не само литературни, но също така живописни, миниатюрни, архитектурни, та даже и философски, откъдето тръгнало не само Италианското възраждане, но и Реформацията!²⁸⁴

Нормално е да се запитаме дали пък и римският Помпей (ил. 139), затрупан от вулкана Везувий в 79 година преди Христа, не е бил граден под влиянието на „Търновската архитектурна школа“ на някои наши историци:

„За българската архитектура през тази епоха била характерна т.н. керамопластична украса, при която фасадите се раздвижвали от сменящи се редове камъни и тухли в хоризонтална плоскост... Тази особеност дава възможност да говорим за българска архитектурна школа в общия византийски или по-скоро източнохристиянски архитектурен стил. Повечето учени с основание я наричат Търновска архитектурна школа...“²⁸⁵

Това, което ни се представя за „Търновска архитектурна школа“, може ясно да се види в стилизирания фон на сцената със св. Василий

²⁸¹ Дуйчев, Ив., *цит. съч.*, стр. 7–8.

²⁸² „Пространно житие на Теодосий Търновски от патриарх Калист“, вж. *Стара българска литература. 4. Житиеписни творби*, София, 1986, стр. 457–459.

²⁸³ Вж. оценката на състоянието на Търновското царство и ролята на цар Иван Александър у Иван Божилов, *Фамилията на Асеневци (1186–1460). Генеалогия и просопография*. (2-ро издание), София, 1994, стр. 157 сл.

²⁸⁴ Вж. Живкова, Л., *цит. съч.*, из целия текст!

²⁸⁵ БАН, *История на България*, т. 3, София, 1982, стр. 382.

Ил. 139:
Керамопластични фа-
сади в Помпей



във византийския стенопис от XI век в охридската църква „Св. София“ — градска стена с редуващи се камъни и тухли в хоризонтална плоскост.²⁸⁶ Това — при положение, че човек няма възможност да се включи в екскурзия до Истанбул, където може да види безброй образци на стенна украса на редуващи се камъни и тухли. Да вземем за сравнение стената на прочутата цариградска църква „Пантократор“ (днес „Зейрек Килисе джамии“), завършена между 1120 и 1136 г., и останките от църква в българската средновековна крепост Червен — образец на „Търновската школа“ (ил. 140).

Много е вярно, че XIV век ни е оставил редица оригинални творби на български книжовници²⁸⁷, голям брой преписи на старобългарски текстове и нови преводи от гръцки. Превеждало се е в Търново, в многобройните манастири около българския престолен град, в Рилския манастир и другаде из българските земи, в Света гора.²⁸⁸ Тук обаче трябва да отворим една скоба за новите преводи: в редица случаи преписи на старобългарски преводи погрешно се причисляват към новите преводи от XIV век поради недостатъчната информация, с която са разполагали някои изследователи. Така например трите автографски ръкописа на митрополита киевски и на цяла Русия, бълга-

²⁸⁶ *Пак там*, цветна илюстрация на стр. 103.

²⁸⁷ От време на време продължават да се откриват непознати оригинални произведения, като например творбите на химнописеца Ефрем. Вж. МАТЕИЧ, ПРЕДРАГ, *Българският химнописец Ефрем от XIV век: дело и значение*, София, 1982, 343 стр.

²⁸⁸ БОЖИЛОВ ИВ. и В. ГЮЗЕЛЕВ, *История на средновековна България...*, стр. 621–622.

ринът Киприян, и един по-късен руски препис на негов ръкопис се смятаха до 1958 г. за нови преводи от самия Киприян. С едно изследване на Йордан Иванов обаче тази невярна представа беше преодоляна.²⁸⁹ Не само че не е превеждал *Служебника*, *Лествицата*, *Псалтира* и трудовете на Дионисий Аеропагит, но митрополит Киприян много точно ги е преписал в 1387 г. от по-старите среднобългарски оригинали със всичките им граматични и правописни особености.²⁹⁰

Сравнително големият брой ръкописи от XIV век, които са достигнали до нас, трябва да се разглеждат в рамките на общата дифузия на културата в нови регионални центрове и по стотиците манастири, пръснати из планини и уединени места, и щедрата материална подкрепа на манастирите (и изобщо на църквата) от управляващите и богатите българи. Също изключително важен е достъпът до качествена хартия²⁹¹, която е била много по-евтина от пергамент и не е зависела от наличието на агнешки кожи за изработването на пергамент. Необходимо е обаче да напомним, че докато византийската литература, по думите на Сирил Менго, отразява като криво огледало византийската действителност²⁹², средновековната българска книжнина отразява като криво огледало византийската литература. В доклада си на Петия международен конгрес на славистите в София, Игор Еремин обръна внимание на един особен факт: докато XI и XII век се характеризират с голямо нарастване на светските жанрове във Византия,

²⁸⁹ ИВАНОВ, Й., „Българското книжовно влияние при митрополит Киприян“... стр. 25–79.

²⁹⁰ *Пак там*, стр. 38 (сравнение на текстовете на *Псалтира* от 1337 година и Киприяновия препис) и стр. 49 (сравнения на текстовете на *Лествицата* и Киприяновия препис).

²⁹¹ За използваната хартия на Балканите вж. МАТЕЈЉ, PREDRAG, *Watermarks of the Hilandar Slavic Codices: a Descriptive Catalog*, София, 1981, XIV, 328 стр.

²⁹² MANGO, CYRIL A., *Byzantine Literature as a Distorting Mirror*, Оксфорд, 1975.



Ил. 140:
Цариградска църква
от XII в. и църква в
Червен от XIII в.

от това явление „няма и следа“ в преводните славянски литератури от периода — българските и руските книжовници между IX и XII век показват явното си предпочитание към византийски автори от IV–VI век.²⁹³

В много отношения същото изоставане от съвременната византийска и европейска литература може да се наблюдава и в българската литературна продукция от XIII–XIV век. Не бива да отминаваме мълчаливо факта, че преводът в средата на XIV век, по поръчка на царя, на византийската Манасиева хроника от XII век и вмъкването в нея на Троянската притча в побългарен хърватски превод на дефектно латинско копие, също от XII век, не е триумф на културата, а по-скоро поглед към миналото. Това прехвалено достижение на „втория златен век“ на българската култура е съвременник на Петрарка и Бокачио, и идва *сто години след смъртта на Данте!*²⁹⁴

От своя страна, Богдан Филев не стига чак до „Търновската философска школа“, но е инициаторът на един от тези фантоми в българската историография. Без навярно да е повлиян от проф. В. Н. Шчепкин, но и като него без да дефинира термина „школа“²⁹⁵, Филев в апогея на научната си кариера вижда в миниатюрите на Лондонското евангелие доказателство за съществуването на „Търновска миниатюрна школа“. Това негово *предположение* от 1927 г., повторено в 1932 г., вече е станало *убеждение* през 1934 година:

„На всеки случай констатираните тук факти по отношение на миниатюрите от евангелието на Ив. Александра потвърждават изказаното вече по-рано от нас *предположение*, че по времето на Ив. Александра в Търново е съществувала специална школа за миниатюрна живопис.²⁹⁶ Миниатюри с такова сигурно и еднакво изпълнение като тези от евангелието на Ив. Александра свидетелстват винаги за продължително школуване и не могат да бъдат произведения на начинаещи художници. Ако ние сравним по-подробно миниатюрите от евангелието на Ив. Александра с миниатюрите на Манасиевата хро-

²⁹³ ЕРЕМИН, ИГОРЬ П., „О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX–XII вв.“, *Славянские литературы* (Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов), Москва, 1963, стр. 5–8. Критиките на Д. С. Лихачев на това наблюдение, изказани на следващия славистичен конгрес, са много общи и неубедителни, като например, че преводачите от гръцки на славянски не са били запознати с хронологическото развитие на византийската литература. Вж.: ЛИХАЧЕВ, Д. С., „Древнеславянские литературы как система“, *Славянские литературы*, Москва, 1968, стр. 15–19.

²⁹⁴ Може би е редно да напомним също, че десет години преди написването на Лондонското евангелие само на няколко стотин километра от Търново открива вратите си Пражкия университет.

²⁹⁵ Кратка дефиниция можем да намерим в тълковния речник: „4. *прен.* Научно, литературно, художествено или политическо течение със свои черти, със свои възгледи и методи“ (*Български тълковен речник*, София, 1999, стр. 1080).

²⁹⁶ Филев Б., *Манасиевата хроника*..., стр. 24; *Gesch. der altbulg. Kunst*, стр. 80.

ника, лесно ще се убедим какъв голям прогрес е направила търновската миниатюрна живопис в течение на десетината години, които са се изминали между написването на двата съответни ръкописа.²⁹⁷

Дотук всичко хубаво! Но авторът на тези редове някак си не ни обяснява нещо: защо между 1925 година, когато е бил в Британския музей в Лондон и е проучвал под лупа миниатюрите на Лондонското евангелие, и 1932 година, когато излиза немското издание на труда му за старобългарското изкуство, такава проста идея не му е идвала в главата? Какво точно е станало между 1932 и 1934 година, за да стигне той сега до *убеждението*, че „Търновската школа за миниатюрна живопис“ е факт, а не само предположение, че пък и да види „какъв голям прогрес е направила“ тази школа за десет години?

Нищо! Нищо, просто едно хрумване — може би в разговор с колеги на чашка кафе, — от което се е родил поредният мит в българската историография, който с течение на годините — след непрекъснатото му повтаряне, след съответните дисертации, конференции и симпозиуми се е превърнал в свещена крава, която никой не желае да докосне.

Фактите, които са ни известни днес, не подкрепят това убеждение на Богдан Филов:

1. Четвероевангелието на цар Георги II Тертер от 1322 г. Тогава в българската столица изглежда е нямало добър художник, който да е могъл да нарисува професионално образите на четиримата евангелисти и винетките на отсрещните страници в царското евангелие на ниво, по-високо от посредствено. Заглавните букви на текста са рисувани аматьорски в *тератологичния* (*чудовищния*) стил на XII–XIII в. (вж. ил. 19). Куйо Куев е на мнение, че „цялата украса е твърде примитивна“.²⁹⁸

2. Подобни, но много по-художествени инициали в този напълно остарял декоративен стил виждаме в преписа на Томичевия псалтир, направен около 40 години след Хилендарското евангелие.

3. Илюстрираният псалтир на цар Иван Александър от 1337 година (известен като „Софийски песнивец“, съхраняван в библиотеката на БАН). Миниатюрите са повече от посредствени и според описанията нямат художествена стойност.²⁹⁹

²⁹⁷ Филов Б., *Миниатюрите на Лондонското евангелие...*, стр. 13.

²⁹⁸ ЛАВРОВ, ПЕТР А., „Записъ в евангелии 1322 г. библиотеки Хилендарского Афонского монастыря“, *ИзвОРАС*, I, 2, Спб, 1896, стр. 110–11; КУЕВ, К., *Съдбата на старобългарската ръкописна книга...*, стр. 240.

²⁹⁹ ЦОНЕВ, БЕНЮ, „Славянски ръкописи в Българската академия“, *СбБАН*, VI, 1916, стр. 4–13; КОДОВ, ХРИСТО, *Опис на славянските ръкописи в библиотеката на БАН*, София, 1969 (1970), стр. 11–16.

4. Манасиевата хроника във Ватиканската библиотека, датирана в 1345 г.³⁰⁰

Самият Филов не изказва високо мнение за миниатюрите в нея в изследването си на Лондонското евангелие, ако съдим от цитираните му по-горе думи, че при сравнението им с тези в Лондонското евангелие „лесно ще се убедим какъв голям прогрес е направила търновската миниатюрна живопис в течение на десетината години...“ В съвместното си изследване със солунския византолог Манусос Манусакас на илюстрациите в Историята на Скилица в Мадридската библиотека Андре Грабар отбелязва само мимоходом, без да коментира качеството им, че миниатюрите в Манасиевата хроника не отразяват стила от времето на Константин Манаси, а по-късната Палеологова епоха.³⁰¹

В предговора си към фототипното издание на хрониката Иван Дуйчев обръща внимание на лошото състояние на миниатюрите сега, защото редове за текста са били предварително очертани върху пергамента, поради което с годините част от боята по тези черти се е излюпила. При наличието на Търновска миниатюрна школа следното обяснение на Дуйчев звучи доста странно: „При първоначалното намерение за преписване на текста на Манасиевата хроника предполагало се е новият ръкопис да съдържа само текст без никаква миниатюрна украса. Когато по-късно било решено да се украси ръкописът и с миниатюри, преписвачът и художникът трябвало да използват вече готовите пергаментни листове с направеното по тях очертание на редовете.“³⁰²

5. Лондонското евангелие на цар Иван Александър от 1356 г.

6. Томичевият псалтир от втората половина на XIV век (около 1360–1365 г.), който съдържа 109 миниатюри в нововизантийски стил и плетенични инициали в стария *тератологичен стил*. Подробният анализ на миниатюрите в този псалтир от Шчепкина показва, че те имат много малко общо с миниатюрите както в Манасиевата хроника, така и в Лондонското евангелие. Освен това те са били рисувани от човек, който не е разбирал български и е живял далеч от преписвача на текста.

Когато на Богдан Филов е хрумнала идеята за миниатюрна школа в Търново, той погрешно е причислявал към нейните продукти както Томичевия псалтир, така и трите влахо-молдовски евангелия, за които е имал бегли и неверни сведения. Днес само два ръкописа, Манасиева-

³⁰⁰ Филов, Б., *Миниатюрите на Манасиевата хроника във Ватиканската библиотека* (= *Codices e Vaticanis selecti*, vol. XVII), София, 1927 ; Дуйчев, Иван, *Летописца на Константин Манаси*, София, 1963, XXXVI, 415 стр.

³⁰¹ GRABAR, A., MANOUSSACAS, M., *L'illustration du manuscrit de Skylitzès...*, стр. 172.

³⁰² Дуйчев, Ив., *цит. съч.*, стр. XI.

та хроника и Лондонското евангелие, могат да се числят към произведенията на тъй наречената „Търновска миниатюрна школа“.³⁰³

Но що за школа е това, когато в нея няма приемственост — когато техниката и стилът на рисуване в два паметника, разделени от едно десетилетие, са толкова различни? Защо изминаха 70 години и още нито един изкуствовед или даже историк не се е опитал да ни каже какви са характерните черти, възгледи и методи на тази школа и с какво тя се отличава от други художествени школи във византийския свят и на Балканите, в частност? Самият факт, че Филов *погрешно* причислява към тази школа две евангелия, създадени в Молдова над двеста години по-късно от местни молдовски художници, и чиято художествена самобитност е анализирана така подробно в труда на Сирарпи Дер Нерсесян³⁰⁴, говори, че Богдан Филов не е бил съвсем наясно *що е това художествена школа*. Но неговата силна личност, авторитетът и влиянието му сред колегите по онова време са превърнали едно недообмислено и необосновано хрумване в научна догма.

Друг един колега на Богдан Филов от тази епоха, големият наш историк Петър Мутафчиев, е оставил едно завещание на следващите поколения: „Историята не би била история, ако не казва истината, както, от друга страна, никой не е имал трайна печалба от заблужденията, с които е бил хранен.“³⁰⁵

³⁰³ Ние даже не знаем къде е бил илюстриран Томичевият псалтир. Възможно е например той да е бил илюстриран в Анхиало, откъдето идват забележителните миниатюри в ръкописа на монах Методий Гемист от 1337 година. Вж.: Дуйчев, Ив., „Българские лицевые рукописи XIV века“ ..., стр. 15–16.

³⁰⁴ DER NERSESSIAN, *цит. свч.* стр. 229–230, 235, 139–243, 248–273. Марфа Щепкина определя 1609 година като дата на молдовското копие на евангелието (Сучевца 24) или 247 години след Лондонското евангелие, а датата на Елисаветградското молдовско евангелие в Московската държавна библиотека (Муз. 9500), „ярко изразен молдавският паметник“, между 1595 и 1606 година. Вж.: ЩЕПКИНА, М. В., *цит. свч.* стр. 91, 95, 100.

³⁰⁵ МУТАФЧИЕВ, ПЕТЪР и МУТАФЧИЕВА, ВЕРА, *История на българския народ...*, стр. 9. В глава „Духовен живот през Второто българско царство“, възстановена от дъщеря му по архивите на автора, макар да се споменават Манасиевата хроника и Лондонското евангелие, е добавена само бележката: „Тук-там из тия майсторски илюстрирани ръкописи бил застъпен светският елемент, като миниатюристите подчертано наблюдавали на величието на монарха и семейството му“ (*пак там*, стр. 300).

СПИСЪК НА МИНИАТЮРИТЕ В ТОВА ИЗСЛЕДВАНЕ

- Миниатюра № 1:** Деспот Константин, зет на Ив. Александра; жена му Кера Тамара, най-голямата дъщеря на Ив. Александра, и другите две негови дъщери Кераца и Десислава (Лондонското евангелие, лист 2^v; Филов, таблица 1 и 135). R. SCHOLVIN, *Arch. für slav. Philol.* VII, 1884, табл. I; G. SCHLUMBERGER, *Un empereur byzantin du dixième siècle: Nicéphore Phocas*, Paris 1890, стр. 555; *Сборник за нар. умотв.*, VI, 1891, стр. 262; Гудев, *Сборник*, VII, 1892, табл. I; Живкова, табл. I.
- Миниатюра № 2:** Цар Ив. Александър, неговата втора жена Теодора и синовете им Ив. Шишман и Ив. Асен (Лондонското евангелие, лист 2; Филов, таблица 2 и 136). *Catalogue Curzon*, табл. I; SCHOLVIN, *Arch. für slav. Philol.* VII, 1884, табл. II; G. SCHLUMBERGER, *Un empereur byzantin du dixième siècle: Nicéphore Phocas*, Paris 1890, стр. 551; *Сборник за нар. умотв.*, VI, 1891, стр. 238; Гудев, *Сборник*, VII, 1892, табл. II; B. FILOW, *Die altbulg. Kunst*, Bern 1919, табл. LVII; *Gesch. der altbulg. Kunst*, Berlin 1932, табл. 43 а; Живкова, табл. II.
- Миниатюра № 3:** Винетка на заглавна страница на евангелието от Матей: в средата евангелист Матей. В петте медальона: Изначалният Бог („ветхы денми“), два серафима, Аврам и Исак (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 1; ОМОН, таблица 1; Лондонското евангелие, лист 6; Филов, таблица 3); Живкова, табл. III.
- Миниатюра № 7:** Цар Соломон и неговата свита (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 2; ОМОН, таблица 3,2; Лондонското евангелие, лист 7; Филов, таблица 5 долу).
- Миниатюра № 13:** Рождество Христово; ангелът обажда на овчарите за раждането на Христа; пристигането и заминаването на тримата влъхви (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 4; ОМОН, таблица 6,2; Лондонското евангелие, лист 10; Филов, таблица 8,1); Живкова, табл. VII.
- Миниатюра № 19:** Изкушението на Исуса в пустинята; ангелите му служат (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 7; ОМОН, таблица 9,2; Лондонското евангелие, лист 14; Филов, таблица 11,1).
- Миниатюра № 32:** Исус лекува бесните (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 15; ОМОН, таблица 16,1; Лондонското евангелие, лист 25^v; Филов, таблица 15,2).
- Миниатюра № 51:** Ирод, след като затваря Йоана Кръстител в тъмницата, заповядва да го убият; през време на празненството на Ирода дъщерята на Иродиада поднася на майка си в едно блюдо главата на Йоана (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 28^v; ОМОН, таблица 25; Лондонското евангелие, лист 44; Филов, таблица 21,3); Живкова, табл. XII.
- Миниатюра № 52:** Първото чудо с умножаването на петте хляба и двете риби (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 29^v; ОМОН, таблица 26,1; Лондонското евангелие, лист 45; Филов, таблица 22,1 горе).
- Миниатюра № 57:** Преображението Христово (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 34; ОМОН, таблица 28,2; Лондонското евангелие, лист 51; Филов, таблица 23,2).

- Миниатюра № 66:** *Притчата за господаря и работниците му* (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 39^v; ОМОН, таблица 33; Лондонското евангелие, лист 59; Филов, таблица 26,2); Живкова, табл. XV.
- Миниатюра № 70:** *Влизането на Исуса в Иерусалим* (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 41; ОМОН, таблица 35,1; Лондонското евангелие, лист 61^v; Филов, таблица 27,3).
- Миниатюра № 83:** *Юда Искариотски отива при първосвещенниците и им предлага да им предаде Исуса* (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 52^v; ОМОН, таблица 43,1; Лондонското евангелие, лист 75^v; Филов, таблица 31,3 долу).
- Миниатюра № 97:** *Исус разпънат между двама разбойници* (Евангелие от Матей, Лондонското евангелие, лист 83; Филов, таблица 38,1).
- Миниатюра № 100:** *Иосиф Ариматейски сваля Исус от кръста* (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 59^v; ОМОН, таблица 52,2; Лондонското евангелие, лист 84^v; Филов, таблица 38,2).
- Миниатюра № 101:** *Войниците пазят гроба на Исуса* (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 60; ОМОН, таблица 53,1; Лондонското евангелие, лист 85; Филов, таблица 39 горе).
- Миниатюра № 103:** *Светите жени намират един ангел, седнал на гроба на Исуса* (Евангелие от Матей, Парижкото евангелие, лист 60^v; ОМОН, таблица 54,1; Лондонското евангелие, лист 85^v; Филов, таблица 40 горе).
- Миниатюра № 106:** *Единадесетте ученици на Исуса отиват в Галилея при него; Исус ги изпраща да просвещават народите* (Евангелие от Матей, Лондонското евангелие, лист 86^v; Филов, таблица 41,1 горе).
- Миниатюра № 107:** *Игуменът на византийския манастир получава евангелието от евангелист Матей* (Парижкото евангелие, лист 61^v; ОМОН, таблица 56, долу); *Цар Иван Александър приема благословията на евангелист Матей* (Лондонското евангелие, лист 86^v; Филов, таблица 41,1 долу).
- Миниатюра № 108:** в средата евангелист Марко; в трите малки медальона Исус Христос, Йоан Кръстител и пророк Исаия (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 64; ОМОН, таблица 57; Лондонското евангелие, лист 88; Филов, таблица 42).
- Миниатюра № 115:** *Исус изцелява тъщата на Симона* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 66; ОМОН, таблица 61,1; Лондонското евангелие, лист 90^v; Филов, таблица 45,1).
- Миниатюра № 127:** *Исус изцелява хемороиста* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 73^v; ОМОН, таблица 67,1; Лондонското евангелие, лист 100; Филов, таблица 49,1).
- Миниатюра № 132:** *Учениците на Иоана Кръстител погребват тялото му* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 76; ОМОН, таблица 69,2; Лондонското евангелие, лист 103; Филов, таблица 50,2 долу).
- Миниатюра № 133:** *Първото чудо с умножаването на петте хляба и двете риби* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 76^v; ОМОН, таблица 70,1; Лондонското евангелие, лист 104; Филов, таблица 50,3).
- Миниатюра № 135:** *При Исус довеждат болни в страната генисаретска* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 77^v; ОМОН, таблица 71,1; Лондонското евангелие, лист 105; Филов, таблица 51,2).
- Миниатюра № 138:** *Второто чудо с умножаването на седемте хляба и рибите* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 80; ОМОН, таблица 72,2; Лондонското евангелие, лист 108; Филов, таблица 52,2).
- Миниатюра № 140:** *Исус поучава учениците си* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 81^v; ОМОН, таблица 73,2; Лондонското евангелие, лист 109^v; Филов, таблица 53,3).
- Миниатюра № 141:** *Преображението Христово* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 82; ОМОН, таблица 74,1).
- Миниатюра № 148:** *Влизането на Исус в Иерусалим* (Евангелие от Марко, Париж-

кото евангелие, лист 88; Омон, таблица 77,2; Лондонското евангелие, лист 117; Филов, таблица 55,3).

Миниатюра № 154: *Исус предсказва войните, от които ще запустее земята* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 92^v; Омон, таблица 80; Лондонското евангелие, лист 123; Филов, таблица 58,1); Живкова, табл. XXII. Б. Филов, *Byzantion* IV, 1927/28, стр. 317 обр. 2; *Списание на Акад.* XXXVIII, 1928, табл. II.

Миниатюра № 155: *Страшният съд* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 93^v; Омон, таблица 81; Лондонското евангелие, лист 124; Филов, таблица 58); *Catalogue Curzon*, табл. II; Гудев, Сборник, VII, 1892, табл. IV; *Der Nersessian*, обр. 24; Живкова, табл. XXIII.

Миниатюра № 156: *Исус на трапезата в къщата на Симона прокажения във Витания; една жена го полива със скъпоценен елей* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 94; Омон, таблица 82,1; Лондонското евангелие, лист 125; Филов, таблица 59,1).

Миниатюра № 172: *Светите жени намират един ангел, седнал на гроба на Исуса* (Евангелие от Марко, Парижкото евангелие, лист 100^v; Омон, таблица 89,2; Лондонското евангелие, лист 133^v; Филов, таблица 65,2).

Миниатюра № 175: *Игуменът и Евангелист Марко* (Парижкото евангелие, лист 101^v; Омон, таблица 91); *Цар Ив. Александър и евангелист Марко* (Лондонското евангелие, лист 134^v; Филов, таблица 66 долу); Живкова, табл. XXVI

Миниатюра № 176: *По средата евангелист Лука; в двата малки медальона Исус Христос (горе) и Захарий, баща на Иоана Кръстител (долу),* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, л. 104; Омон, таблица 92; Лондонското евангелие, л. 137; Филов, таблица 67 горе); Живкова, табл. XXVII.

Миниатюра № 178: *Благовещението на дева Мария* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 105^v; Омон, таблица 93,2; Лондонското евангелие, лист 139^v; Филов, таблица 68,2 горе).

Миниатюра № 204: *Исус проповядва* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 118; Омон, таблица 105,2; Лондонското евангелие, лист 154^v; Филов, таблица 76,1).

Миниатюра № 216: *Исус изцелява химороиската и възкресява дъщерята на Иаира, началник на синагогата* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 126^v; Омон, таблица 111,2; Лондонското евангелие, лист 164; Филов, таблица 80,1).

Миниатюра № 218: *Преображението Христово* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 128^v; Омон, таблица 112,2; Лондонското евангелие, лист 166^v; Филов, таблица 80,3).

Миниатюра № 221: *Исус казва на учениците си, че е видял сатаната да пада от небето като светкавица* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 131; Омон, таблица 115,2; Лондонското евангелие, лист 169^v; Филов, таблица 81,2); Живкова, табл. XXXII.

Миниатюра № 225: *Исус в къщата на Марта и Мария* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 132; Омон, таблица 117,1; Лондонското евангелие, лист 171; Филов, таблица 82 долу); Живкова, табл. XXXIII.

Миниатюра № 232: *Исус поучава учениците си* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 137^v; Омон, таблица 120,2; Лондонското евангелие, лист 178^v; Филов, таблица 85,2).

Миниатюра № 235: *Притчата за синаповото зърно, което става дърво и в което птиците свиват гнезда* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 139; Омон, таблица 122,1; Лондонското евангелие, лист 180^v; Филов, таблица 86,2).

Миниатюра № 237: *Притчата за угощението, от което всички се отказват* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 141; Омон, таблица 123,1; Лондонското евангелие, лист 183; Филов, таблица 87,1).

Миниатюра № 241: *Притчата за Блудния син* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 143; Омон, таблица 125,1; Лондонското евангелие, лист 185; Филов, таблица 88,2).

- Миниатюра № 245:** *На път за Иерусалим, Исус изцерава десет прокажени* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 146^v; ОМОН, таблица 127,1; Лондонското евангелие, лист 189^v; Филов, таблица 90,1).
- Миниатюра № 249:** *Исус в Иерихон у Захей, началник на митарите* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 149^v; ОМОН, таблица 129,1; Лондонското евангелие, лист 193^v; Филов, таблица 91,2); Живкова, табл. XXXVII.
- Миниатюра № 255:** *Исус предсказва войните, които ще опустошат земята* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, л. 154^v; ОМОН, таблица 132,1; Лондонското евангелие, л. 200; Филов, таблица 93,2 горе).
- Миниатюра № 257:** *Тайната вечеря* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 156; ОМОН, таблица 133,1; Лондонското евангелие, лист 201^v; Филов, таблица 93,3).
- Миниатюра № 271:** *Исус издъхва на кръста; светите жени присъствуват отдалеч на страданията му* (Евангелие от Лука, Лондонското евангелие, лист 208^v; Филов, таблица 99,1); Живкова, табл. XLIV.
- Миниатюра № 272:** *Йосиф Ариматейски сменя тялото на Исуса от кръста и го погребва в собствения си гроб* (Евангелие от Лука, в Парижкото евангелие няма съответствие; Лондонското евангелие, лист 209^v; Филов, таблица 99,3); Дер Нерсесян публикува тази миниатюра в статията си като фиг. 1.
- Миниатюра № 273:** *Петър, придружен от апостолите и светите жени, намира гроба на Исуса празен* (Евангелие от Лука, Парижкото евангелие, лист 162; ОМОН, таблица 140,2; Лондонското евангелие, лист 210; Филов, таблица 100,1).
- Миниатюра № 275:** *Възкресение Христово* (Евангелие от Лука, в Парижкото евангелие няма съответствие; Лондонското евангелие, лист 212; Филов, таблица 100,3); Дер Нерсесян я публикува като фиг. 2; Живкова, табл. XLV.
- Миниатюра № 276:** *Цар Иван Александър и евангелист Лука* (Евангелие от Лука, в Парижкото евангелие няма съответствие; Лондонското евангелие, лист 212^v; Филов, таблица 102,1); Дер Нерсесян я публикува като фиг. 3; Живкова, табл. XLVI.
- Миниатюра № 330:** *Юда Искариотски получава възнаграждението за предаването на Исуса* (Евангелие от Йоан, Парижкото евангелие, лист 196^v; ОМОН, таблица 169,1; Лондонското евангелие, лист 252^v; Филов, таблица 121,2).
- Миниатюра № 351:** *Исус разпънат между двама разбойници* (Евангелие от Йоан, Парижкото евангелие, лист. 206^v; ОМОН, таблица 178,2; Лондонското евангелие, лист 265^v; Филов, таблица 130,2); Живкова, табл. LX.
- Миниатюра № 354:** *Исус издъхва на кръста* (Евангелие от Йоан, Парижкото евангелие, лист 207^v; ОМОН, таблица 180,1; Лондонското евангелие, лист 266^v; Филов, таблица 130,1).
- Миниатюра № 357:** *Мария Магдалена идва на гроба на Исуса и намира плочата дигната* (Евангелие от Йоан, Парижкото евангелие, лист 209; ОМОН, таблица 182,1; Лондонското евангелие, лист 268; Филов, таблица 131,3).
- Миниатюра № 359:** *Мария Магдалена вижда на гроба на Исуса двама ангели; тя среща и познава след това Исуса* (Евангелие от Йоан, Парижкото евангелие, лист 209^v; ОМОН, таблица 183,1; Лондонското евангелие, лист 269; Филов, таблица 132,1).
- Миниатюра № 363:** *Учениците на Исуса изтеглят мрежата, пълна с риба* (Евангелие от Йоан, Лондонското евангелие, лист 271; Филов, таблица 133,1).
- Миниатюра № 366:** *Игуменът на византийския манастир получава евангелието от Иоан Богослов* (Парижкото евангелие, лист 213; ОМОН, таблица 187); *Цар Иван Александър и евангелист Иоан* (Лондонското евангелие, лист 272^v; Филов, таблица 134 долу); Живкова, табл. XLIV.

ПО-ВАЖНИ ИЗПОЛЗВАНИ ТРУДОВЕ

- АЙНАЛОВ, ДМИТРИЙ В., *Византийская живопись XIV столетия*, Петроград, 1917.
- АНДРЕЕВ, ЙОРДАН, *История на Второто българско царство*, Велико Търново, 1996.
- БАН, *История на България*, т. 3, София, 1982.
- БИЛЯРСКИ, ИВАН, *Институциите на средновековна България: Второ българско царство, XII–XIV век*, София, 1998.
- БОГДАНОВИЋ, ДИМИТРИЈЕ, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Белград, 1978.
- БОЖИЛОВ, ИВАН (ред.), *Стара българска литература. 3. Исторически съчинения*, София, 1983.
- БОЖИЛОВ, ИВАН, *Асеновци (1186–1460). Генеалогия и просопография* (2-ро издание), София, 1994.
- БОЖИЛОВ, ИВАН и ВАСИЛ ГЮЗЕЛЕВ, *История на България в три тома*, том I, *История на средновековна България VII–XIV век*, София, 1999.
- БОЖКОВ, АТАНАС, *Българската историческа живопис*, София, 1972.
- БОЖКОВ, АТАНАС, *Миниатюри от мадридския ръкопис на Йоан Скилица. Изследване върху миниатюрите от ръкопис на Йоан Скилица от XII–XIII в. в Мадридската нац. библиотека*, София, 1972.
- ВЗДОРНОВ, ГЕРОЛДЪ ИВ., „Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв.“, в *Литературные связи древних славян (Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы, XXIII)*, Ленинград, 1968, стр. 171–198.
- ГАГОВА, КРАСИМИРА, *Кръстоносните походи*, София, 1998.
- ГОРСКИЙ, А., и К. НЕВОСТРУЕВ, *Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки*, II, 3, Москва, 1862.
- ГРАШЕВА, ЛИЛЯНА (ред.), *Стара българска литература. 2. Ораторска проза*, София, 1982.
- ГЮЗЕЛЕВ, ВАСИЛ, *Училища, скриптории, библиотеки и знания в България (XIII–XIV век)*, София, 1985.
- ГЮЗЕЛЕВ, ВАСИЛ (съставител), *Венециански документи за историята на България и българите от XII–XIV век*, София, 2001.
- ДАНЧЕВА-ВАСИЛЕВА, АНИ, *България и Латинската империя (1204–1261)*, София, 1985.
- ДУЙЧЕВ, ИВАН, „Болгарские лицевые рукописи XIV века“, статия-встъпление в: Щепкина М. В., *Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича*, Москва, 1963, стр. 7–19.
- ДУЙЧЕВ, ИВАН, „Центры византийско-славянского сотрудничества“, *Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом)*, XIX, Москва–Ленинград, 1963, стр. 107–129.
- ДУЙЧЕВ, ИВАН, *Летописи на Константин Манаси*, София, 1963.

- Дуйчев, Иван (подбор и редакция Ив. Божилов), *Византия и славянският свят*, София, 1998.
- Живкова, Людмила, *Четроевангелието на цар Иван Александър* (с пълно черно-бяло възпроизвеждане на оригинала и 64 цветни факсимилета), София, 1980.
- ЗАБОРОВ, МИХАИЛ А., *Историография крестовых походов*, Москва, 1971.
- ИВАНОВ, ЙОРДАН, *Северна Македония*, София, 1906.
- ИВАНОВ, ЙОРДАН, *Български старини из Македония*, София, 1908; второ издание 1931; второ разширено издание, *Български старини из Македония [от IX в. до Освобождението — 1878 г.]*, София, 1970.
- ИВАНОВ, ЙОРДАН, „Българското книжовно влияние при митрополит Киприян“, *Известия на Института за българска литература, БАН, VI*, София, 1958, стр. 25–79.
- ИВАНОВА, КЛИМЕНТИНА (ред.), *Стара българска литература. 4. Житиеписни творби*, София, 1986.
- ИЛЬИНСКИЙ, ГРИГОРИЙ А., „Значение Афона в истории славянской письменности“, *Журнал министерства народного просвещения*, XI, Спб, 1908, стр. 1–41.
- ИЛЬИНСКИЙ, ГРИГОРИЙ А., *Грамоты болгарских царей*, Москва, 1911; (фотоиздание) Лондон, 1970.
- Искусство Византии в собраниях СССР* (т. 3. Искусство XIII века. Искусство палеологовского времени. Поздневизантийский период), Москва, 1977.
- КАРСКИЙ, ЕВФИМИЙ Ф., *Славянская кирилловская палеография*, Ленинград, 1928.
- КОДОВ, ХРИСТО, *Опис на славянските ръкописи в библиотеката на БАН*, София, 1969 (1970).
- КОДОВ, ХРИСТО и БОЖИДАР РАЙКОВ, СТЕФАН КОЖУХАРОВ, *Опис на славянските ръкописи в Библиотеката на Зографския манастир в Света Гора*, София, 1985.
- КРЪСТЕВ, КИРИЛ, *Наченки на Ренесанс в средновековна България*, София, 1971.
- КУЕВ, КУЙО, *Иван Александровият сборник от 1348 г.*, София, 1981.
- КУЕВ, КУЙО, *Съдбата на старобългарската ръкописна книга през вековете* (второ издание), София, 1988.
- ЛАЗАРЕВ, ВИКТОР Н., *Византийское и древнерусское искусство*, Москва, 1978.
- ЛАЗАРЕВ, ВИКТОР Н., *История византийской живописи*, Москва, 1986.
- ЛИХАЧЕВ, ДМИТРИЙ С., „Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России“, *Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике (Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов)*, Москва, 1960, стр. 95–151.
- ЛИХАЧОВА, ВЕРА Д., *Византийская миниатюра: памятники византийской миниатюры IX–XV веков в собраниях Советского Союза*, Москва, 1977.
- ЛИХАЧЕВА, ВЕРА Д., „Роль византийской рукописи XI в. как образца для болгарского так называемого Лондонского евангелия Ивана-Александра XIV в.“, *Византийский временник*, XLVI, 1986, стр. 174–180.
- ЛИХАЧОВА, ВЕРА Д., „Съотношение между миниатюрите на „Лондонското“ и „Елисаветградското“ евангелие“, в *Етюди по средновековно изкуство*, София, 1986, стр. 148–160.
- МАВРОДИНОВ, НИКОЛА, *Старобългарската живопис*, София, 1946.
- МАВРОДИНОВ, НИКОЛА, *Старобългарското изкуство*, София, 1966.
- МАТАНОВ, ХРИСТО, „Кой е бил деспот Константин от миниатюрите на Лондонското евангелие“, *Исторически преглед*, 1985, 7, стр. 47–56.
- МАТЕИЧ, ПРЕДРАГ, *Българският химнописец Ефрем от XIV век: дело и значение*, София, 1982.
- МЕЧЕВ, КОНСТАНТИН, *Покровител на книжнината*, София, 1977.
- МУТАФЧИЕВ, ПЕТЪР и ВЕРА МУТАФЧИЕВА, *История на българския народ от наченките на човешки живот по нашите земи до Българското възраждане* (пето допълнено издание), София, 1995.
- ОВЧАРОВ, ТОДОР, *Материална култура на Второто българско царство*, Велико Търново, 1994.
- ПОПОВА, ОЛГА С., „Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние“ в

- Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода, Москва, 1968, стр. 179–200
- ПОПОВА, ОЛЬГА С., *Византийские и древнерусские миниатюры*, Москва, 2003.
- ПРОТИЧ, АНДРЕЙ, „Света гора и българското изкуство“, *Български преглед*, 1, 2, София, 1929, стр. 249–276.
- СОБОЛЕВСКИЙ, АЛЕКСЕЙ И., *Южно-славянское влияние на русскую письменность в XIV–XV веках. Речь, читанная на годичном акте Археологического института 8 мая 1984 года проф. А. И. Соболевским*, Спб, 1894.
- СТОЯНОВ, МАНЬО и ХРИСТО КODOV, *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*, III, София, 1964.
- СТОЯНОВ, МАНЬО, *Украса на славянските ръкописи в България: Описание на украсата на славянските ръкописи от XI до началото на XIX век, съхранявани в Софийската народна библиотека „Кирил и Методий“, Пловдивската народна библиотека „Иван Вазов“, Църковния историко-археологически музей — София, Рилския манастир, БАН и други сбирки в България*, София, 1973.
- ТЮТЮНДЖИЕВ, ИВАН, *Българската анонимна хроника от XV век*, Велико Търново, 1992.
- ФЕРЈАНЧИЋ, БОЖИДАР, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама (Уредник Георгије Острогорски)*, Белград, 1960.
- ФИЛОВ, БОГДАН, *Старобългарското изкуство*, София, 1924.
- ФИЛОВ, Б., *Миниатюрите на Манасиевата хроника във Ватиканската библиотека (=Codices e Vaticanis selecti, vol. XVII)*, София, 1927.
- ФИЛОВ, БОГДАН, *Софийската църква „Св. Георги“* (2-ро издание), София, 1933.
- ФИЛОВ, БОГДАН Д., *Миниатюрите на Лондонското евангелие на цар Иван Александра (с 143 таблици във фототипия и 5 таблици в цветна автотипия) [на български и френски]*, София, 1934.
- ФИЛОВ, БОГДАН, *Пътувания из Тракия, Родопите и Македония 1912–1916*, София, 1993.
- ФОНКИЧ, БОРИС Л., „Византийские скриптории. Некоторые итоги и перспективы исследования“, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik XXXI*, 2, Виена, 1981, стр. 425–444.
- ЦОНЕВ, БЕНЮ, „Славянски ръкописи в Българската академия“, *СбБАН*, VI, 1916, стр. 4–13.
- ЧЕРЕПИН, ЛЕВ ВЛ., *Русская палеография*, Москва, 1956.
- ЩЕПКИН, ВЯЧЕСЛАВ Н., *Учебник русской палеографии*, Москва, 1918.
- AINALOV, D. V., *The Hellenistic Origins of Byzantine Aart* (Translated from the Russian by Elizabeth and Serge Sobolevitch. Edited by Cyril Mango), Нью Брънзуик (Ню Джърси), 1961.
- ALLEN, JELISAVETA, „Sirarpie Der Nersessian: Educator and Scholar in Byzantine and Armenian Art,“ в: *Women as Interpreters of the Visual Arts: 1820–1979*, Уестпорт (Кънектикът), 1981, стр. 329–356
- BARTLETT, W. B., *An Ungodly War: The Sack of Constantinople & the Fourth Crusade*, Сътън, 2000.
- BELTING, HANS, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Хайделберг, 1970.
- BELTING, HANS и CYRIL MANGO, DOULA MOURIKI (ред. Cyril Mango), *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Вашингтон, 1978.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, Département des Manuscrits (Omont, Henri A., ed.), *Évangiles avec peintures byzantines du XI-e siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, 2 тома, Париж, 1908.
- BIRNBAUM, HENRIK, „Some Aspects of the Slavonic Renaissance“, *The Slavonic and East European Review*, XLVII, Лондон, 1969, 108, стр. 37–56.
- BOSCHKOV, ATANAS, *Die bulgarische Malerei, von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert [von] Atanas Boschkov* (Aufnahmen Julian Tomanov. Aus dem bulgarischen Manuskript übers. von Michail Matliev), Реклингхаузен, 1969.
- BRENK, BEAT, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Визбаден, 1975.

- BRECKENRIDGE, JAMES D., *Likeness; a Conceptual History of Ancient Portraiture*, ЕВЪНСТЪН (Илинойс), 1968.
- BUCHTHAL, HUGO, „Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture“, *Gazette des beaux-arts* 62, 1963, стр. 81–90.
- BUCHTHAL, HUGO, „Toward a History of Palaeologan Illumination“, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Принстън (Ню Джърси), 1975, стр. 143–177.
- BUCHTHAL, HUGO и HANS BELTING, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Вашингтон, 1978.
- BUCHTHAL, HUGO, *The „Musterbuch“ of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Виена, 1979.
- BUCHTHAL, HUGO, „Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 25, Берлин, 1983, стр. 27–102.
- CARR, ANNEMARIE WEYL, *Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition*, Чикаго-Лондон, 1987.
- CERNOVODEANU, DAN, „L'étude de l'héraldique byzantine et post-byzantine“, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32, 2, 1982, стр. 409–422.
- CHATZIDAKIS, MANOLIS и ANDRÉ GRABAR, *Byzantine and Early Medieval Painting*, Лондон, 1966.
- COSTEA, CONSTANȚA, *Une nouvelle réplique slavonne du Paris gr. 74: Seven Decades After* във: *Восточноевропейский археологический журнал*, 3 (10), Киев, 2001.
- CUTLER, ANTHONY, „Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage“, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik XXXI*, Виена, 1981, стр. 759–787.
- CUTLER, ANTHONY, „The Social Status of Byzantine Scribes, 800–1500. A Statistical Analysis Based on Vogel-Gardthausen“, in: *Byzantinische Zeitschrift LXXIV*, Мюнхен, 1981, стр. 328–334.
- DAIN, ALPHONSE, *Les manuscrits*, Париж, 1964.
- DALTON, O. M., *Byzantine Art and Archeology*, Оксфорд, 1911.
- DEMUS, OTTO, „The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art“, в Paul Underwood (ред.), *The Kariye Djami*, т. 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, Принстън (Ню Джърси), 1975, стр. 107–160.
- DER NERSESSIAN, SIRARPIE, „Two Slavonic Parallels of the Greek Tatraevangelia: Paris 74“, в *The Art Bulletin (Bulletin of the College Art Association)*, vol. IX, no. 3, Провиденс (Роуд Айлънд), 1927, стр. 223–274, с 62 илюстрации.
- DER NERSESSIAN, SIRARPIE, „Une nouvelle réplique slavonne du Paris. gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcovič“, *Mélanges offerts B. M. Nicolas Iorga par ses amis de France et des pays de langue française*, Париж, 1933, стр. 695–725.
- DER NERSESSIAN, SIRARPIE, *L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge*, Londres, Add. 19352 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 5), Париж, 1970.
- DER NERSESSIAN, SIRARPIE, „Recherches sur les miniatures du Parisinus Graecus 74“, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik XXI*, Виена, 1972, стр. 109–117.
- DIDRON, ADOLPHE N. *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages* (превод от френски, 2-ро издание), 2 тома, Ню Йорк, 1968.
- DIMITROVA, EKAETERINA, *The Gospels of Tsar Ivan Aleksander*, Лондон (British Library), 1994.
- DIONYSIOS OF FOURNA, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduit par le Dr. Paul Durand* (фотоиздание от оригинала на парижкото издание от 1845 г.), Ню Йорк, 1963.
- DIRINGER, DAVID, *The Illuminated Book, Its History and Production* (revised edition), Ню Йорк-Вашингтон, 1969.
- DUFRENNE, SUZY, „Deux chefs-d'oeuvre de la miniature de XIe siècle“, *Cahiers archéologique XVII*, 1967, стр. 177–191.
- FILOV, BOGDAN, *Les miniatures de la Chronique de Manassès à la Bibliothèque du Vatican (Cod. vat. slav. II.)*, София, 1927.
- FRIEND, ALBERT M., *The Illustrations in the manuscripts of the Septuagint*, Принстън (Ню Джърси), 1941.

- FUCKS, FRIEDRICH, *Die höheren Schulen von Konstantinopel im Mittelalter*, Лайпциг-Берлин, 1926; (фотоиздание) Амстердам, 1964
- GALAVARIS, GEORGE, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Studies in Manuscript Illumination 6), Принстън (Ню Джърси), 1969.
- GALAVARIS, GEORGE, *Icons From the Elvehjem Center*, Мадисън (щат Уисконсин), 1973.
- GALAVARIS, GEORGE, *The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Виена, 1979.
- GARSOÏAN, NINA, „Sirarpie Der Nersessian,“ в: *Medieval Scholarship: Biographical Studies on the Formation of a Discipline*, том 3, Ню Йорк, 2000, стр. 287–305.
- GOMBRICH, ERNST H., *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation* (5-то издание), Лондон, 1977.
- GOMBRICH, ERNST H. et al., *Image and Code*, Ан Арбър (Мичиган), 1981.
- GRABAR, ANDRÉ, *La peinture religieuse en Bulgarie*, 2 тома, Париж, 1928. Второто издание на български на труда на Грабар за Боянската църква е от 1978 година, с предговор от Ив. Дуйчев.
- GRABAR, ANDRÉ, *L'empereur dans l'art byzantin; recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Париж, 1936.
- GRABAR, ANDRÉ, „Sur les Sources des peintures byzantines des XIIIe et XIVe siècle“, *Cahiers archéologique* XII, 1962, стр. 351–380.
- GRABAR, ANDRÉ, *The art of the Byzantine Empire; Byzantine art in the Middle Ages*, Ню Йорк, 1966.
- GRABAR, ANDRÉ, *Byzantium: From the Death of Theodosius to the Rise of Islam*, Лондон, 1967.
- GRABAR, ANDRÉ, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Принстън (Ню Джърси), 1969.
- GRABAR, ANDRÉ и MANOUSSOS MANOUSSACAS, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid*, Венеция, 1979.
- GRIBBLE, CHARLES и PREDRAG МАТЕЈЉИЋ (ред.), *Monastic Traditions: Selected Proceedings of the Fourth International Hilandar Conference, the Ohio State University, 14–15 August 1998*, Блумингтън (Индиана), 2003.
- HASSAL, WILLIAM O., *Illuminated Byzantine Gospels*, Уейкфилд, 1960.
- HETHERINGTON, PAUL, *The 'Printer's Manual' of Dionysius of Furna* (второ издание), Лондон, 1981.
- INAN, JALE и ELIZABETH ROSENBAUM, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, Лондон, 1966.
- KITZINGER, ERNST, „The Role of Miniature Painting in Mural Decoration“, в *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Принстън (Ню Джърси), 1975, стр. 99–142.
- KITZINGER, ERNST, *Byzantine art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd–7th century*, Кембридж (Масачузетс), 1980
- KITZINGER, ERNST, *Studies in Late Antique, Byzantine and Medieval Western Art: The Hellenistic Heritage in Byzantine art. Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships. Artistic Patronage in Early Byzantium*, Лондон, 2002.
- KONDAKOV, N., *Histoire de l'art byzantin*, 2 тома, Ню Йорк, 1970 (фоторепродукция на парижкото издание от 1886 г.)
- LAWLOR, ROBERT, *Sacred Geometry: Philosophy and Practice*, Ню Йорк, 1982.
- LOERKE, WILLIAM, C., „The Monumental Miniature“, в *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Принстън (Ню Джърси), 1975, стр. 61–98.
- MANGO, CYRIL A., *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453; Sources and Documents*, Ингълвуд Клифс (Ню Джърси), 1972; Торонто, 1986.
- MANGO, CYRIL A., *Byzantine Literature as a Distorting Mirror*, Оксфорд, 1975.
- MANGO, CYRIL A., *Byzantium: The Empire of New Rome*, Ню Йорк, 1980.
- MANGO, CYRIL A., *Byzantium and Its Image: History and Culture of the Byzantine Empire and Its Heritage*, Лондон, 1984.
- MARTIN, F. D., *Art and the Religious Experience: the „Language“ of the Sacred*, Люисбърг (Пенсилвания), 1972.

- MATEJIĆ, PREDRAG, *Watermarks of the Hilandar Slavic Codices: a Descriptive Catalog*, София, 1981.
- MILLET, GABRIEL, „Portraits byzantins“, *Revue de l'art chrétien*, 61, Лил, 1911, стр. 445–451.
- MILLET, GABRIEL, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, par Gabriel Millet, Париж, 1916.
- MILLET, GABRIEL, *L'ancien art serbe: les églises*, Париж, 1919.
- MILLET, GABRIEL, „La Peinture religieuse en Bulgarie“, предговор към: Grabar, A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, I, Париж, 1928.
- MILLET, GABRIEL, *La Dalmatique du Vatican*, Париж, 1945.
- MILLET, GABRIEL, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro) Album présenté par A. Frolov*, Париж, 1954.
- MOREY, CHARLES R., „Notes on East Christian Miniatures“, *The Art Bulletin*, II, Провиденс (Роуд Айлънд), 1929, стр. 5–103.
- MURARO, MICHELANGELO и ANDRÉ GRABAR, *Venice: The Church of St. Mark's, the Treasure of St. Mark's, the Ducal Palace, the Gallerie dell'Accademia, the Architecture and Monuments of Venice*, Ню Йорк, 1987.
- NELSON, ROBERT S., *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, Ню Йорк, 1980.
- NORDENFALK, CARL, „An Illustrated Diatessaron“, *Art Bulletin* 50, Ню Йорк, 1963, стр. 119–140.
- NORDENFALK, CARL, *Studies in the History of Book Illumination*, Лондон, 1992.
- OSTROGORSKY, GEORGE, *The History of the Byzantine State* (превод от немски), Оксфорд, 1968.
- PEARS, EDWIN (Sir), *The Fall of Constantinople, Being the Story of the Fourth Crusade*, Ню Йорк, 1886.
- RICE, DAVID T., *Byzantine Paining: The Last Phase*, Ню Йорк, 1968.
- SCHELLER, ROBERT W. H., *A Survey of Medieval Model Books*, Хаарлем, 1964.
- SCHELLER, ROBERT W. H., *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*, Амстердам, 1995.
- SCHOLVIN, ROBERT, „Einleitung in das Johann-Alexander Evangelium“, *Archiv für slavische Philologie* (VII), Виена-Берлин, 1884, стр. 1–56, 161–221.
- SOLOVJEV, ALEKSANDAR V., „Histoire du monastère russe au Mont Athos“, *Byzantion* VIII, Брюксел, 1933, стр. 213–238.
- SPATHARAKIS, IOHANNIS, *The Portrait in Byzantine Illuminated manuscripts*, Лайден, 1976.
- TALEV, ILYA, *Some Problems of the Second South Slavic Influence in Russia* (Slavistische Beiträge 67), Мюнхен, 1973.
- TIKKANEN, JOHAN J., *Die Genesis Mosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel*, *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, XVII [фотоиздание на оригинала от 1889 г.], Зоест, 1972.
- VIKAM, GARY (ред.), *Illuminated Greek Manuscripts From American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, Принстън (Ню Джърси), 1973.
- VIKAM, GARY, *Byzantine Pilgrimage Art*, Вашингтон, 1982.
- VOGEL, MARIE UND VICTOR GARDTHAUSEN, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Лайпциг, 1909 (фотоиздание 1966).
- VRYONIS, SPEROS, *Byzantium and Europe*, Ню Йорк, 1967.
- WALKER, SUSAN, *Greek and Roman Portraits*, Лондон, 1995.
- WEITZMANN, KURT, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Берлин, 1935.
- WEITZMANN, KURT, *Ancient Book Illumination*, Кембридж (Масачузетс), 1959.
- WEITZMANN, KURT, „Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century“, *Proceedings of the 13th International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 5–10 September, 1966*, Лондон, стр. 207–293.
- WEITZMANN, KURT, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Чикаго, 1971.

- WEITZMANN, KURT, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine at Mount Sinai*, Коледжвил (Минесота), 1973.
- WEITZMANN, KURT, ET AL, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Принстън, 1975.
- WEITZMANN, KURT, „The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future“ в *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Принстън (Ню Джърси), 1975, стр. 1–60, също в *Byzantine Book Illumination and Ivories*, Лондон, 1980, стр. 22–31.

Илия Талев

БЪЛГАРСКИ „ПРЕДРЕНЕСАНС“
МИТОВЕ И РЕАЛНОСТ

Редактор
Илия Илиев

Оформление и техническа редакция
Симеон Айтов

Коректор
Веселина Илиева

Българска. Първо издание
Формат 84×108/16. Печатни коли 11

Издателство „Ибис“
Печатница „Симолини 94“

ISBN 954-9321-05-3