

ЦАНКО ПЕТРОВ (Велико Търново)

**ИКОНОГРАФИЯ НА СЦЕНАТА „УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧНО“
В ТЪРНОВСКАТА ЖИВОПИСНА ШКОЛА**

Декоративната система на църквите в Търново (имаме пред вид запазените фрагменти в Трапезица, „Св. Димитър“, „Св. 40 мъченици“ и „Св. Петър и Павел“) в по-голямата си част е изяснена. Върху иконографията на сцените като цяло са правени отделни анализи, паралели, типологични сравнения.¹ Интересът към тях е оправдан при всички случаи, тъй като са свързани с формирането на школата и са едни от паметниците, говорещи за характера на търновската живопис. Наред с някои паметници от епохата, които редица изкуствоведи отнасят към Търновската живописна школа, а други обособяват в определени регионални центрове в рамките на Втората българска държава, те илюстрират подема в духовния живот на средновековието. Ние безспорно не можем да обединим паметниците в едно цяло — идейно и стилистично. Художествената им стойност е равнозначна, стилите особености — многопосочни, естетическата основа — разнообразна. Не можем обаче да не изтъкнем връзката им с духовния разцвет на столицата, с дейността на държавниците, обезпечили условията за създаването им. Така че евентуалното разглеждане на живописните ансамбли в Търново, съхранени до наши дни или описани от изкуствоведите, влече след себе си най-малкото паралел с останалите и обратно.

Възприетата първоначално декоративна система от Византия и особеностите на иконографията на свой ред се обогатяват и променят. В мирните дни между войните в двете страни контактите продължават, межкултурният обмен се засилва. Миграционният характер на зографската дейност способствува за едно сравнително бързо разпространение на нововъведенията в иконографията, технологията. Единствено майсторството,

¹ За Търновската живописна школа вж. М. М о с к о в. Разкопките в черквата „Св. Димитър“ и „Св. четиридесет мъченици“ в Търново. Търново, 1912; Б. Ф и л о в. Разкопки при църквата „Св. четиридесет мъченици“ в Търново. — ИБАД, V, 1915; Н. М а в р о д и н о в. Старобългарското изкуство XI—XIII в. С., 1966; А. Г р а б а р. Стенописът в църквата „Св. четиридесет мъченици“ във В. Търново. — ГНМ, 1921, с. 90 и др.

размерите и мястото са причина за тяхното успешно реализиране. В полза на това твърдение говорят задълбочените анализи на някои изкуствоведи върху редица сцени и образи. Процесът е напълно естествен, след като знаем закономерностите в развитието на средновековното изкуство — включването на по-големи маси майстори, произхождащи от народа, обикновено запознати изтънко с догматиката, жилавостта на езическите обичаи, запазени до наши дни, писмеността и еретичните учения, разкрепостили духовната ограниченост на християнския мироглед. Имайки за основа византийската иконография, местните майстори правят редица нововъведения в процеса на творчество. В случая е необходимо да се търсят не толкова новонастъпилите промени във византийското изкуство и транскрибирането му в българското, колкото да се отбележи обновяването на иконографията, нейното диференциране. Промяната в никакъв случай не трябва и не може да бъде схваната като провинциална. Защото развитието и обособяването ѝ са проява на чисто български дух.

Известни причини ни карат да се спрем само на сцената „Успение Богородично“, съхранена в двете църкви „Св. 40 мъченици“ и „Св. Петър и Павел“ в Търново. Нейното интерпретиране през 1616 г. в църквата „Св. Георги“ ни дава съответно възможност да отбележим по-нататъшното ѝ разработване и евентуално връзката на XVII—XVIII в. с традициите на XII—XIV в.

В християнската иконография сцената „Успение Богородично“ навлиза трайно и задължително през IX в. На изображението на Богородицата по начало се отделя голямо внимание. Неслучайно в Хрисотриклиния на двореца в Константинопол се е намирало нейно изображение. Афинитетът към рисуването ѝ не е случаен. Чрез нея се подчертава земното съществуване на Христос. От друга страна, ако Христос Пантократор символизира Небесната църква, то Богородица Оранта, повдигнала ръце към сина си, символизира Земната църква. Оттук вниманието към нейното изобразяване в строго канонизирани сцени. Богородица Оранта, Богородица Одигитрия, Богородица Елеуса имат чисто абстрактно, отвлечено значение, подчинено на съзерцателно-мистичното начало. Успението е реална сцена, иконографски конкретизирана. Оттук и емоционалният ѝ заряд, психологическата обусловеност в реакции и жестове на участващите. Независимо от обожествяването ѝ чрез присъствието на Христос и ангелите тя носи подчертано земен характер, свързан с края на човешкото битие. Изобразяването на „Успение Богородично“ е свързано преди всичко с култа към нея, с обособяването на двете версии — сирийско-палестинската и коптско-египетската. Версиите за смъртта на Богородицата оказват влияние за художествената транскрипция върху картинната повърхност. Станало религия на многонационалния източен свят, християнството съответно търпи промени не само в текстуалното тълкуване на деянията Христови и Богородични, но и в образното им интерпретиране. Така че в края на краищата при рисуването на сцената първомайсторите се опират на двете основни версии. Съгласно първата, палестинската, на небето се издига душата на умрялата. Съгласно втората, коптската, на небето се издига тялото на Богородицата. Съществуването им съвсем естествено предполага разработването на два композиционни варианта. Употребата на един от тях зависи единствено от предпочитанието на твореца и контрола на църковната власт.

От няколкото момента, свързани със смъртта на Богородица, съобщението чрез ангел на Мария, че ще умре, пристигането на апостолите върху облаци при Мария, прощаването ѝ с апостолите, получаването на последното причастие и погребението ѝ, се разработва най-вече синтезираното изобразяване на пристигащите и прощаващите се с легналата върху ложето Богородица.²

Едно от най-старите изображения на Успението в източнохристиянския свят се намира в скалните църкви на Кападокия (X в.)³. И в двата храма, Токале Килисе и Ал Хатра в Дейр ел Суриани, те са разработени с „голяма примитивност“⁴. В Ал Хатра „Богородица лежи с главата вдясно, със скръстени върху ложето ръце. Зад нея стои Христос, държаш дете, обвито в пелени (душата на мъртвата — б.а.). По-нататък има полукръг и бели звезди. В страни от полукръга — бюстове на ангелите, държащи посоха в дискове. Отляво Павел се накланя с протегнати ръце. Вдясно Петър е скръстил ръце на гърди. Зад тях по пет апостоли.“⁵

За Успението в Хамбей Килисе Рот пише: „Смъртта на Мария настъпва в кръга на апостолите, а в същото време ангелите летят надолу.“⁶

Сцената е рисувана и в Хозиос Лукас във Фокида (XI в.). Окончателното ѝ изясняване като иконография става през епохата на Комнините (1057—1204). Местоположението ѝ в един толкова промислен декоративен ред като мозайките в Дафни, над входната северна врата, остава завинаги в християнския свят. Само лошото интериорно пространство ще е причина за променянето му. От значение е и фактът, че култът към Богородичната смърт е засвидетелствуван у нас чрез сцените в Бачковската костница (1087) и първия живописен слой в Бояна (XI в.).

„Успение Богородично“ в Бачковската костница с обособяването на групите се доближава плътно до няколкото паметници от епохата. Разделянето на ангелите и църковните отци в лява симетрична група (общо седем души) и на апостолите вдясно говори за схема, която е по-различна от установената през XIV—XV в., с уравновесено разпределение на апостолите от двете страни на умрялата.

По стечение на обстоятелствата другото старо изображение на сцената, достигнало до наши дни, е запазено в църквата „Св. 40 мъченици“ в Търново. Тя е спомената за пръв път от Успенски в 1902 г.,⁷ а по-късно от Грабар,⁸ Кръстю Миятев, Богдан Филев и Никола Мавродинов.⁹ Повече или по-малко стенописите са споменавани и от други учени във връзка с изкуството от XII—XIV в. и Търновската живописна школа. Обстойно ги разглежда в книгата си „Стенописите в църквата „Св. 40 мъченици“ и Лиляна Мавродинова. В нея тя отделя значително място и на интересуващата ни сцена.

² L. Reau. Iconographie de l'art chrétien. T. II, Paris, p. 602.

³ Ibidem, p. 624.

⁴ В. Н. Лазарев. История византийской живописи. М., 1947, с. 90.

⁵ А. Грабар. Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря. — ИБАД, 1923—1924, с. 35.

⁶ Пак там, с. 35.

⁷ Ф. Успенский. О древностях г. Тырнова. — Изв. Рус. Арх. Инст. в Константинополе, VII, С., 1902.

⁸ А. Грабар. Цит. съч., с. 90.

⁹ Б. Филев. Цит. съч., с. 210; Н. Мавродинов. Цит. съч., с. 96.

Успението се е запазило до 1913 г., до земетресението. За него съдим от едно копие, съхранено в Археологическия музей, и от друго — от Църковния историко-археологически музей и известното описание на Успенски. За сцената Андрей Грабар буквално пише: „Богородица лежи на червено ложе с издигната лява част, под главата ѝ е поставена възглавница. Зад последната, а не в средата на композицията, стои Христос в мандорла, облечен в лилави дрехи, с душата на Богородица (във вид на дете) на ръце. Детето протяга ръчички. Надясно от мандорлата, изправен в цял ръст, стои ангел в зелена и лилава одежда. Групата на апостолите изцяло е отнесена надясно. От тях двама, застанали зад ложето, се притискат наклонени към него, останалите са групирани по-надясно (при краката на Богородица). Между тях един, отвърщайки се от ложето, е притиснал ръка до бузата си. Отляво са два светеца и по-надолу от тях — една млада фигура във фас, като че ли в ризница, зелена туника и червена мантия, краят на която се спуска от лявата ръка. При разглеждането на тази композиция трябва да се има пред вид: 1) нейното фрагментарно състояние (липсват повече от апостолите) и 2) че имаме пред себе си безусловно „свободни“ копия, особено ненадеждни в боите. . .

В иконографията на Успението (доколкото може да се съди по копие-то) освен традиционните византийски черти, свидетелстващи за верността на старата традиция, ще отбележа две оригинални, но редки особености. За византийските паметници, не по-късни от XII—XIII в., са характерни зелената мандорла (не кръгло сияние) около Христос и високо повдигнатият край на ложето под главата на лежащата. Вече в XIII—XIV в. ореолът става кръгъл или многоъгълен и обикновено бял или небесносин, ложето се обръща хоризонтално. По-оригинални са изобразяването на Христос не в центъра, а зад главата на Богородица (срв. само миниатюра от XII в. в манастира Нерли и Бояна, първи стенописи от XII в.) и фигурата отляво, във фас, облечена в броня и мантия. Тази фигура, като че ли невземаща участие в общото действие, намира аналогии в стенописите в Мистра (XIV—XV в.), Привлепта в Куртеа де Арджеш (Румъния) от XV—XVI в. и Граначица от XIV в. И в трите паметника от страна на централната сцена във фас има една група архангели-стратези във войнишки одежди. Изглежда, че нашият паметник е по-стар с цяло столетие от известните досега случаи на тази иконография. Прочее нещо близко, ангели в церемониален орнат (нещо, което го няма във византийската иконография), е отбелязано в сирийски стенописи от XIII—IX в. в манастира Ел Хадра. . . Иконографията на Успението е интересна като рядък вариант (Христос зад главата на Богородица, а фигурата на архангелавойн до ложето) и дава основание да се гледа на нея като съединително звено между един сирийски и известните балкански паметници от XIV—XVI в.¹⁰

Иконографията в основната си част, имаме пред вид разпределението на групите около ложето на Богородица, е на пръв поглед необичайна. Класическият тип решение, който се налага по-късно, изисква равномерно разпределение на апостолите около смъртното ложе, групирането им чрез оптически център, за който служи фигурата на Христос. А на задния план върху условно обозначение на екстериора чрез кубистичен пей-

¹⁰ А. Грабар. Цит. съч., с. 105.

заж се разполагат присъстващите църковни йерарси Йеротей, Тимотей, Дионисий Аеропагит, ерусалимските девы и ангелите около Христос, готови да отнесат душата на Мария.

Разпределението на групите в Успението допълнително ги диференцира по ранг, подчертава прякото свързване на Христос с апостолите и последователите им църковните отци. Сцената не звучи изолирано в иконографията си, защото има известни успоредици у нас и с някои паметници от християнския свят. Странната поява на архангела не може да се обясни с възникването на новия персонаж Йефоний, защото са известни случаите за неговото (на архангела небесен) странично изобразяване сред тълпата на апостолите, но замахващ с меч. Фигурата на архангела по-скоро ни кара да мислим за композиционното решение в Бачковската костница, в Боянската църква (първи пласт), „Свети Врачи“ (XII в.), Мавриотика (XIII в.), Протагона. В тях не може да се говори за случайност в композиционното решение на сцената, когато до главата на Богородица има винаги пет фигури, а останалите, на апостолите, са до краката на починалата. Старинността на схемата и нейната устойчивост говорят за използването на определен и популярен апокрифен текст. Външните белези на лявата група подсказват, че това е небесната стража.¹¹ Фактът, че у нас най-старите изображения са свързани с това композиционно решение, идва да подсказва, че апокрифният текст е бил познат. Устойчивостта на композицията (тя е същата и в църквата „Св. Богородица“ в Долна Каменица) е наистина характерна, след като знаем, че има редица паметници от XIII—XIV в., които показват промяна на предпочитаната схема. Само 28 години по-късно, в 1259 г., в Бояна ще се създаде Успение, подчинено на новото решение — със симетрично разположение на апостолите около ложето на умрялата. Новото Успение буди нашия интерес, защото в същата църква съществува Успение със старата иконография. В новото Успение Петър е вече до главата на Богородица и чинно размахва кадилницата, Павел обгръща краката ѝ, Йоан се уверява, че сърцето ѝ е спряло да бие.

Изображението, създавано по апокрифен текст, разработвано дори и в българската столица, отстъпва място през XIV в. на окончателно утвърдилата се композиция с разпределението на апостолите. На този принцип са подчинени Успенията в „Св. Марина“ до Карлуково, Беренде, Земен.¹²

Доста голям период от време отделя създаването на Успението в църквата „Св. Петър и Павел“ от това в църквата „Св. 40 мъченици“. За щастие неговата сравнителна цялост позволява да се спрем обстойно на него. Без да засягаме датировката на стенописния ансамбъл, която не е наша цел, ще отбележим, че паметникът е ярък пример за характера на търновската художествена традиция. Оттук и оправданият интерес към декоративната система на църквата и изображенията в нея.

Сцената е развита в правоъгълна композиция, подчинена на общоприетата иконографска редакция. Централно място заема ложето и изпълнатата върху него Мария. С чувство за ритъм е прокарана орнаменталната украса, фиксираща моментите от ограничаването и развитието на

¹¹ Мнението поддържа и Л. Мавродинова в книгата си *Стенописите на църквата „Св. четиридесет мъченици“ във Велико Търново*, С., 1974, с. 27.

¹² D o g a P a p a i o t o v a. *Peintures murales bulgares du XIVe siècle*, Sofia, 1966, p. 20, 75, 111.

страните чрез динамиката на обратната перспектива, която ни прави съучастници в действието. Самото ложе е нарисувано устойчиво върху основната картинна повърхност чрез четвъртитите си масивни крака. За да засили дистанцията от зрителя и да добие композицията естественост и да ѝ придаде прискърбна тържественост, зографът обогатява предния план с ниска, изящно декорирана масичка. Върху нея слага дебела свещ, фланкирана от триноги и източени свещници, които завършват в чиниообразните си горни части с по три запалени свещи.

Тръгнал към едно подчертано артистично композиране на Успението, анонимният търновски майстор разпределя групите на апостолите около ложето на скръстилски ръце Мария с особено чувство за баланс. В лявата страна, до главата на Мария, се намира първата група, възглавявана от Петър. Пристъпил с единия крак, леко наклонен, той размахва кадилницата с дясната ръка. Обвиващият го химатий, богато надиплен, е използван от Петър, за да трие очите си и композиционно да се свърже със също така надипления химатий на апостола, нарисуван между него и ложето. Движението на Петър е успокоено композиционно чрез младия апостол, завършващ композицията, също наметнат с химатий, раздвижен с ръка, насочена към очите. Вторият план на групата е разработен чрез образи и жестове. И тук има апостол, който си бърше очите с такова движение, че да дооформи монолитността на групата, над която се извисява архангелът, понесъл се към умрялата и Христос със свещник в ръка.

Христос за пръв път в иконографията на сцената реагира като човек. Не е затворен в обичайното си божествено равнодушие. Фигурата му се намира в средата, зад Богородица, но не е права, а наклонена към главата на майка му. Ръката му завършва с благославящ жест. Чрез така изобразената поза Христос се слива с останалите участници в сцената.

С благославящия жест на Христос сякаш се осъществява връзката на едната група с другата група апостоли. Главата на Христос е леко наклонена към мъртвата. В лявата си ръка държи душата ѝ. С фигурата непосредствено е свързан Йоан. Както по времето на Тайната вечеря при изричането на думите „Един от вас ще ме предаде“ той се обляга на рамото Христово, така и сега, като особено любим ученик на Христос той докосва тялото на мъртвата. Макар че според легендата той трябва да склони глава до гърдите на Мария, да провери дали има още живот в нея. Движението му е подето от Павел, обгърнал краката на умрялата. Плътно обвилият го химатий подчертава движението на фигурата, строежа ѝ и жестовете — лявата ръка е върху краката, а дясната е до бузата подобно на Йоан и апостола вляво. Вторият ред на дясната група е не по-малко раздвижен. Той започва с апостолите, изразяващи твърде показно, в съответствие с тогавашния дидактико-условен момент на художественото внушение на вътрешното състояние, и завършва с двете крайни фигури, обърнати във фас към зрителя.

В композицията на третия план намират място и четиримата църковни отци, облечени в бели одежди, декорирани с тежки кръстове. Фонът на Успението е разработен не по-малко сериозно. Лявата му част е заета от кулообразна, покрита с островърх покрив постройка. (Трябва да се предполога съществуването на двуетажна постройка и в дясната, разрушена част). Тя символизира извършващото се на открито действие. Пространството между кулите и тройния ореол на Христос, който изпълва централ-

ната част на фона, е уплътнено чрез пристигащите върху облаците апостоли.

Малко скучното разглеждане на отделните фигури, а, разбира се, и на редицата детайли, като се почне от облеклото на Мария, наличието на текстове, символа в жеста на Христос, книгата в ръката на единия апостол, тройния ореол на Христос, не пречи за емоционалното възприемане на сцената. Опрян на точното иконографско изобразяване на сюжета, средновековният зограф надмогва редица канонични ограничения от формално естество, за да създаде една вълнуваща композиция в рамките на официалния столичен стил.

Липсата на Йефоний и архангела с меча може да се обясни с няколко причини. Първо — ранното създаване на паметника (неговото датиране варира от XIV до XVII в.). Второ — непознаване на обогатената иконографска схема. Нейното ново решение, т.е. вмъкването на Йефоний с архангела, става в края на XIII в. (първото изображение може би се намира в църквата „Св. Теодор“ в Мистра). Трето — връзка с чисто художествените задачи, поставени за разрешаване от зографа, тъй като вмъкването на сцената с отсичането ръцете на нечестивеца, опитал се да обърне ложето на Мария, би означавало разрушаване на първия план, внасяне на диспропорционалност, разрушаване на вътрешното равновесие в Успението. Подчертаваме третата забележка, защото твърде често робуваме на успоредниците, сравненията, на типологичните обобщения. Търсим почти винаги връзка с определен стил или паметник на Византия, а забравяме, че зад стенописа стои творец, който в редица случаи може да отстои разбиранията си, който има отношение към много от изобразяваните по стените на църквата сцени.

В Успението от „Св. Петър и Павел“ прави впечатление маркирането на пространството, и то не чрез условен символ, а чрез перспективното движение на масичката от първия план, чрез поставянето на самото ложе и най-вече чрез местоположението на фигурите. Наченки на пространствено развитие на сцената има и в Беренде, но там опитът е все още наивен. Едва ли ще намерим в старобългарското изкуство фигури, стъпили, макар и условно, на една обща изобразителна плоскост. Наличието на този факт е първата крачка към създаването на автономно, с нов художествен похват изображение. Разположението на апостолите и особено местоположението на Богородица върху ложето, както и пропорционалното съотношение към фигурите говори за логична постройка на композицията, за надмогването на определени условни образци и свързване с всеобщия художествен живот на Европа. Става въпрос в същност за разработване на темата Успение, съобразено с характерни за епохата иконографски изисквания и подчертаването на авторовото присъствие в композиционното решение. Към този съществен момент виждаме успешното усилие на автора да обогати с типаж сцената, да се съобрази със строежа на човешката фигура. В „Успение Богородично“ от църквата „Св. Петър и Павел“ не става дума толкова за точното съприкосновение или буквалното покриване с религиозната легенда, колкото за чисто художествен проблем, поставен от твореца, а именно изобразяването на човека в пространството и произтичащите от тук формални и естетически въпроси.

Казаното дотук не е само предположение, а наложила се констатация, което личи от сравняването с няколко паметника от XIII—XV в.: „Св.

40 мъченици“, Боянската църква, Беренде, Асеновата крепост, Земен. Общото за тях е, че независимо от пълното покритие или не с иконографската схема е налице условност, която има за цел да илюстрира събитията, но не и да надмогне момента, за да зазвучи изображението като картина.

Промените в съзнанието на средновековния творец са материализирани в сцената „Успение Богородично“. Затова, че е визуално отражение на авторовите хрумвания и похвати, които довеждат до специфична българска редакция, тя предизвиква нашия интерес и стремеж за обясняване промените в художественото ѝ интерпретиране.