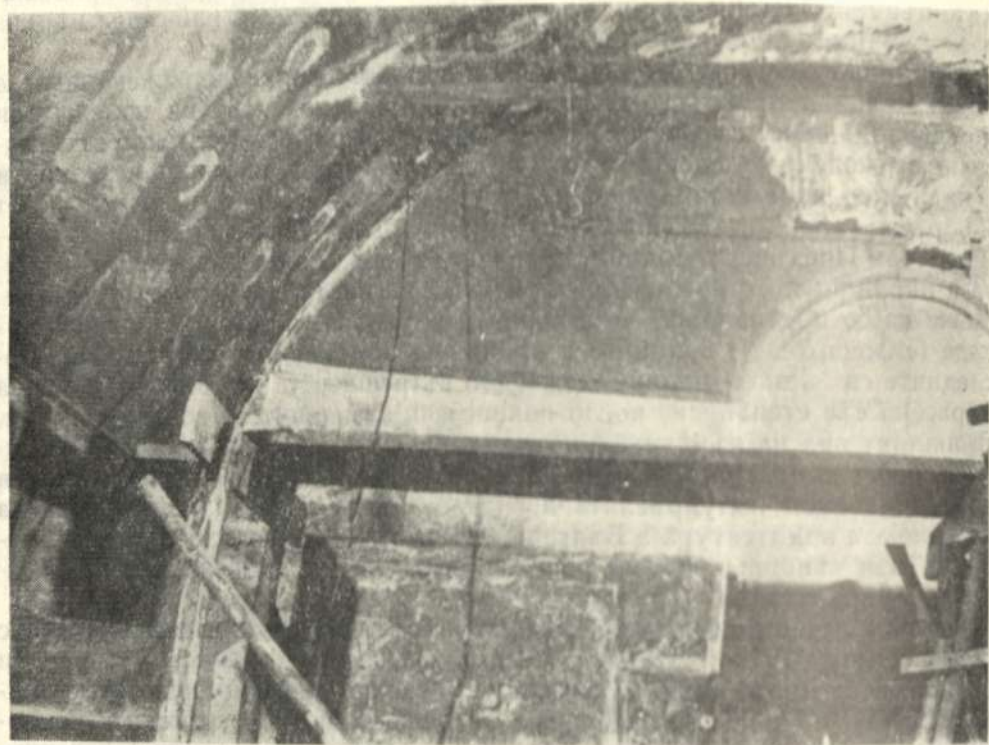


от сградата е строена по-рано от XVII в. Тези предположения се основаваха на наблюдението, че в долната част на олтарната абсида и на източната страна на предверието под разрушения на места стенописен пласт от XVII в. се показваха следи от по-стара живопис.<sup>3</sup>



Обр. 1. Момент от разкриването на стенописите от XVI в. на източната стена на женското отделение

През 1969 г. бяха предприети проучвания във връзка с предстоящата консервация на стенописите. Направиха се сондажи и се установи, че навсякъде по стените на наоса, под горния пласт стенописи има остатъци от по-ранна живопис. Два пласта стенопис се откриха и на източната стена на женското отделение (обр. 1). В другите помещения стенописите са само един слой. Сондажите показаха, че голяма част от разкритата стара живопис е в добро състояние, поради което беше взето решение горният пласт декорация на източната стена на женското отделение да се свали изцяло, а в наоса само някои фрагменти, за да се освободи част от по-старата украса.

Един фрагмент от по-стария пласт е разчистен в долната част на олтарната абсида. Тук личат остатъци от нарисувана окачена орнаментирана драперия, която обикновено украсява цокълната част на стените на храмовете.

<sup>3</sup> Вж. Н. Мавродинов. Изкуството на Българското възрождение, с. 19—21; Д. Костов. Цит. съч., с. 83 и заб. 1., а така също за част от новоразкритите стенописи вж. Л. Прашков. Цит. съч., с. 31—32.

Друг фрагмент от същия пласт бе разкрит на южната стена (в юго-западния ъгъл) на наоса. Това е част от фигура от първия регистър на светците, представени в цял ръст. Изображението, което се намираше върху лежащия отгоре слой, беше на св. Мария Египетска. Разкритият фрагмент



Обр. 2. Св. Теодор Тирон, южна стена на наоса

е в плътна цветова гама, в която преобладават охровите и кафявите цветове. Повърхността на стария живописен слой е насечена с остър предмет, за да се хване нанесеният отгоре мазилков грунд на живописца от XVII в., поради което разкритата част на изображението е силно повредена и то не може да се разпознае.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Първоначалните сондажи са направени по проект на Л. Прашков и изпълнени от Л. Прашков, Др. Пешев и Зл. Кожухарова, а разкриването на стенописите от XVI в.

През 1976 г. бе свален нов фрагмент от горната стенопис на същия регистър на южната стена. Под изображенията на св. Антоний и Евтимий се откриха фигурите на св. Теодор Тирон (обр. 2) и св. Теодор Стратилат (обр. 3). Независимо от повърхностната насечка те са сравнително добре



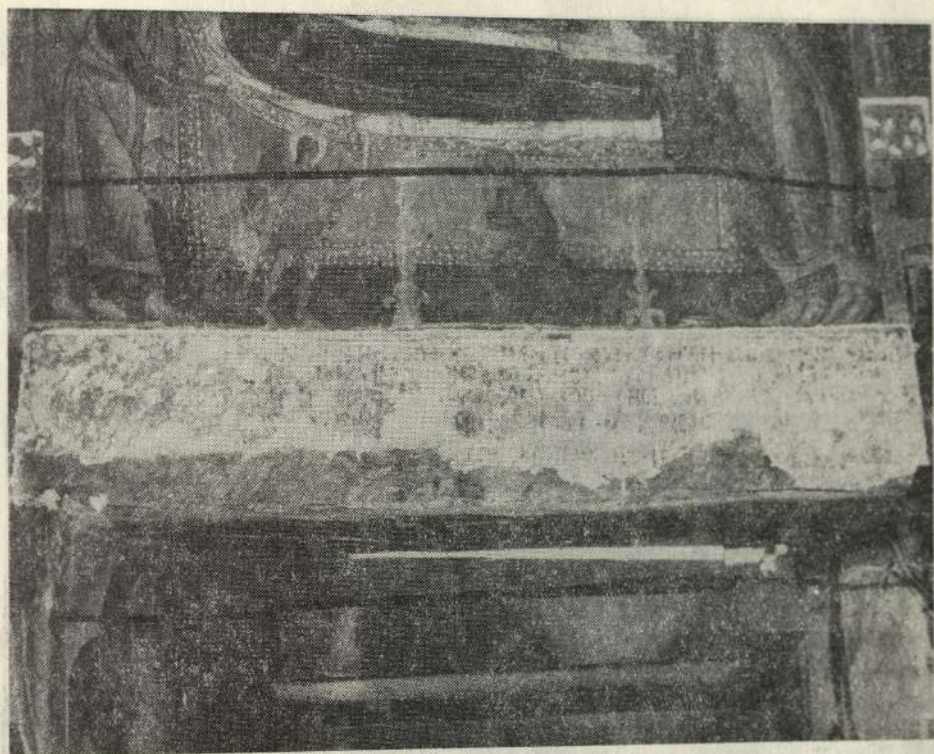
Обр. 3. Св. Теодор Стратилат, южна стена на наоса

запазени. Възможно е живописният слой, носещ тези изображения, да е бил прерязан от пробития на това място прозорец при ремонт през XVII в. — фигурата на Теодор Стратилат, която, изглежда, е била цяла, е пресечена до гърдите.

Двамата светци са разположени един до друг почти във фронтални пози. Те не са облечени в традиционни военни доспехи и не носят оръжие, а са в тържествени антични одеяния — хитони, химатии, наметки, украсени с везба. В лявата си ръка те държат кръстове. Лицата им са изпълнени в плътна тъмна гама (кафява подложка и бледоохрова карнация),

от група реставратори в състав Др. Пешев, ръководител, Т. Пешева, С. Русев, Н. Данева, П. Първанов, Е. Бастрев, Сн. Русева, Ст. Стойкова и П. Колев под методическото ръководство на Л. Прашков.

като при постигане на израза важна роля играе нюансираната линия. Живописта е изградена на принципа на съпоставката на ярки декоративни петна (червено, златножълто, синьо, кафяво), организирани с уверени контурни линии и светли блясъци, при което е постигната голяма експресия.



Обр. 4. Възпоменателният надпис, разкрит над входа на западната стена на наоса

Всяка фигура от тази редица е била поместена в нарисувана арка, която ограничава пространството отгоре — принцип, навлязъл след XV в. широко в практиката на изобразяване на първите регистри с фигури на светци. Това вкарване на фигури в една ритмувана като орнамент система (арките), контрастните цветни петна, силно изявената линейна система намаляват в сравнение с живописата от предшестващите епохи самостоятелното монументално въздействие на тези изображения, придават им по-декоративен характер. По своята конструкция и изразителност тези фигури са най-близки до традицията на живописата от последната четвърт на XV в., каквито са например стенописите в църквите в Драгалевския и Кремиковския манастир. Те обаче са разработени с една по-уеднаквена линейна система, звучат по-декоративно вследствие на контрастните цветни петна, имат по-външни театрализирани пози.

От многобройните сондажи бе установено, че по-ранната стенопис се е разпростирала и на западната стена (обр. 4). Тя е била придружена и от възпоменателен надпис (на гръцки език), в които са били цитирани име-

ната на нейните ктитори и годината на създаването ѝ — разкрит неотдавна над входа на наоса.<sup>5</sup> За съжаление състоянието на този надпис е такова, че засега той все още не може да бъде разчетен. Според стилово-маниерните особености на тези разкрити изпод живописиста на XVII в. фрагменти



Обр. 5. Общ изглед на източната стена на женското отделение с изображението на Страшния съд

и съпоставянето им с други паметници те не биха могли да бъдат датирани по-рано от средата на XVI в. Техни най-близки паралели са множеството стенописи, създадени в Атонските манастири — Лавра, Дионисий, Дохиар, Ксенофон, Павел и др., датиращи от втората четвърт до края на XVI в.

Следи от два стенописни пласта, както вече се каза, имаше и на външната страна на западната стена на това помещение, т.е. на източната стена на женското отделение, където изпод падналия грунд на живописиста от XVII в. се показваше по-стар слой.<sup>6</sup> Свалянето на горния пласт стенописи, станало през 1975 г., и разкриването на тази живопис бяха истинска изненада, тъй като разчистените фрагменти се оказаха отлично запазени и имат високи художествени качества (обр. 5).

<sup>5</sup> Вж. обр. 3.

<sup>6</sup> Вж. заб. 3.

Свалените стенописи от XVII в. и новооткритите под тях по-стари стенописи не се различават съществено по своя сюжет. Тук на източната стена на преддверието на църквата по традиция се разполага широко разпространената сцена „Страшният съд“. Тя развива идеи, почерпани от



Обр. 6. Христос „Праведен съдия“. Детайл от Страшния съд. Източна стена на женското отделение

евангелието, Апокалипсиса, от писанията на различни християнски теолози. Композицията ѝ преминава дълъг път на развитие от началния си период в раннохристиянските релефи по саркофазите, стенописните изображения в катакомбите, докато стигне до унифицираната широко разпространена композиция, която заема определено място в храмовете от XI в. нататък: стенописите в костницата на Бачковския манастир от XI—XII в., мозайките в църквата „Санта Мария“ в Торчело, стенописите в църквите „Св. Георги“ в Стара Ладога, в Дмитровския събор във Владимир — все от XII в., и премине през много балкански паметници, като например стенописите в църквата в манастира Хора (Кахриеджами) в Цариград, в църквите в Грачаница и Дечани — XIV в., Югославия или църквата в

с. Калотина у нас и се стигне до масовите и твърде издребнени, подробно повествователни решения след XV в.<sup>7</sup>

Темата е свързана с представата за живота и смъртта и с наказанието при второто пришествие, когато ще настъпи съдът над всички праведници



Обр. 7. Апостоли и групи (хорове) на царе-пророци, мъченици и църковни отци. Детайл от Страшния съд. Източна стена на женското отделение

и грешници. В някои паметници, като Бачково, Стара Ладога и др., тя се развива върху всички стени на помещението; в други, като в Торчело, тя е поместена само на една стена.

В нашия паметник композицията е разположена на цялата източна стена. В горната си част тя е решена на хоризонтални пояси, без последните да имат никакви разграничителни рамки помежду си. Независимо от това тя има и обособени вертикални акценти, които ѝ придават твърде стегнат организиран характер. От средата и надолу тя се разделя на лява и дясна част от отвора на входа към наоса и нишата над него, в която е изо-

<sup>7</sup> За темата „Страшният съд“, нейния генезис и развитие вж. Н. Покровски и й. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. — Труды IV Археологического съезда в Одессе, т. 3, Одеса, 1887, с. 285—381; В. Антонова, Н. Мнева. Каталог Древнерусской живописи. Т. I и II. М., 1963, кат. № 64, 381, 541 и др.

бразен патронният празник на храма „Рождество Христово“. Най-горе, под свода, доминира фигурата на Христос „Праведен съдия“, облечен в пурпурен хитон и благославящ с двете ръце (обр. 6). Той седи на звездна дъга, ограден от многоцветно кръгово сияние, завършващо с осем лъча.



Обр. 8. Раят. Детайл от Страшния съд. Източна стена на женското отделение

Великият съдник е заобиколен от двете страни от по две фигури на ангели, след които са разположени Богородица и Йоан Кръстител. В същност това е сцената „Дейсис“, олицетворяваща застъпничеството на Земната църква пред Небесната. Тя често се съчетава или замества „Страшният съд“, като се явява негов съкратен вариант. За да се подчертае космическият, вселенски характер на събитието, тук са изобразени небесните светила —



слънцето (вдясно), луната (вляво) и звездите. И накрая два летящи ангела, в силно раздвижени пози, от двете страни навиват свитъка на небето пред края на света. Под тях фризообразно са разположени дванадесетте апостоли, насядали по шест от двете страни на нишата. Първите фигури в центъра, оглавяващи групите, са Петър и Павел. Зад апостолите са поместени редици от ангели-стражи с копия в ръце. Под този ред, като че ли също участвайки в правораздаването, е изобразен още един хоризонтален пояс от групи (хорове) на архиереи, мъченици, царе-пророци, апостоли, преподобни (монаси), дякони и жени-мъченици (обр. 7). Техните изображения са вместени в аркирани рамки. От редицата на апостолите композицията се разделя на две части: отдясно е раят с праведниците, а отляво — адът с грешниците. Изтичащата изпод нозете на Христос огнена река се спуска диагонално надолу и наляво. Около нея, в долната ѝ част, са изобразени олицетворенията на земята и водата, различни чудовища, зверове и птици, които връщат телата на погълнатите от тях хора. От отворените гробове излизат труповете на умрелите. Един ангел държи свитък и везна, на която се мерят човешките деяния. Ангели тръбят с тръби и разбудват мъртвите, като провъзгласяват второто пришествие и отблъскват с копия служителите на злото — дяволите, които се опитват да влияят на везните. Най-долу е разтворило паст чудовище — олицетворение на ада, където се влива огнената река, влачейки телата на грешните.

От другата страна е изобразена райската врата, която се пази от херувим с огнен меч в ръка. Пред нея е св. Петър с група праведници, които чакат да влязат в рая, където е поместено Лоно Авраамово с Ной и Богородица (обр. 8).

Отляво на входа на изпъкналата част на стената се намират две композиционно изолирани изображения на светците-воини Георги и Димитър на коне, симетрично обърнати един към друг. И двамата са в традиционни сюжетни решения: св. Георги убива ламията и освобождава царската дъщеря, а св. Димитър пробожда с копието си падналия в краката на коня му Диоклициан. Съчетанието на образите на тези двама светци със „Страшният съд“ не би могло да се разглежда по друг начин, освен че те се третират като борци срещу злото.

От дясната страна на вратата са изобразени две неголеми фигури на архиереи (възможно св. Никола) и на библейски цар, които композиционно запълват пространството. Те, както св. Георги и св. Димитър, са оградени от червена рамка, която ги отделя от „Страшният съд“, придава им самостоятелен характер. В сваления горен слой от XVII в. тези изображения липсваха.

Най-долу, в цокълната част, са нарисувани сцени с различни мъчения на грешници — лица, които, подтиквани от дявола, сънуват грешни сънища, нечестните мелничар и бакалин, които са крали от своите клиенти, са изобразени съответно с мелничен камък и бъчва през шията, блудници, оплетени от змии, обесени надолу с главата, и пр. Тези назидателни изображения, които се явяват неразделна част от „Страшният съд“, са нарисувани на светъл фон с категорична графична изразителност, при което проличава уменията на майстора да рисува и композира свободно човешки фигури в най-различни сложни движения.

Особено място на стената и сред цялата композиция заема сцената „Рождество Христово“, вместена в нишата над вратата. В горната ѝ част се намират изображения, които по-скоро се отнасят към „Страшният съд“ — престол с дрехите на Христос, книга, оръдията на мъчението и гълъб (олицетворението на Св. дух), заобиколени от група ангели. От двете страни тази сцена е фланкирана от фигурите на първите хора — Адам и Ева, които коленопреклонно се молят. Това е Етимасията. Тя логично се свързва по смисъл с темата, развита на цялата стена. Под тези изображения следва традиционната композиция на „Рождеството“, разположена на фона на скалист пейзаж. В центъра е легнала Богородица върху пурпурна постеля, а отляво до нея — новороденият Христос. Отдясно — приближаващите влъхви, а под тях Йосиф разговаря с овчар, облечен в кожи, олицетворяващ духа на съмнението. До тях е поместена сцената на къпането на малкия Христос, а до нея — фигурите на овчарите, на които ангелите съобщават за голямото събитие. Отгоре над ангелския хор пространството се пробожда от лъч небесна светлина, който е насочен точно над ложето на младенеца. Над яслата и наоколо са изобразени животни. В състения сюжет на тази неголяма по размери сцена са развити всички моменти от „Рождеството“.

Както виждаме, върху цялата стена е била разгърната сцената „Страшният съд“, допълнена с няколко други сродни изображения. Тя е развита в един ясен, строго повествователен вид, носи силно дидактично-назидателно съдържание и нагледно (със силата на изобразителните средства) с логичните съпоставки с текстовете от светото писание е трябвало да оказва силно въздействие върху влизащите в храма богомолци. В този си вид схемата на „Страшният съд“ е била вече абсолютно унифицирана през средата на XV в. Такава тя често се среща по стените на църквите в атонските манастири, в Гърция, Югославия, Румъния, Русия, а така също и на иконни дъски от всички тези райони. Явно е, че тук тя е дело на изтъкнат майстор, който не само добре познава иконографията, но и владее занаята си със завидна рутина.

Майсторството на художника се състои в умението му четливо да я включи на това конкретно място, като я композира добре върху плоскостта на полукръглата стена. Горната част на сцената е организирана в три последователни хоризонтални пояса, в които преобладават сравнително спокойните вертикални акценти на включените фигури. Тези хоризонтални се пресичат от диагонала на огнената река от нишата и отвора на вратата, което уравновесява общата композиция. Ритъмът обаче в долната половина на картината е много по-динамичен, особено в дясната половина (ада), където фигурите на ангелите са в стремителни движения. Ефектът е постигнат с професионална вещина и артистичен замах. В сцените на рая динамиката се измества от по-голямото внимание към детайла в изображението.

Новоразкритите стенописи в църквата демонстрират високопрофесионалните възможности на техния автор да постигне ефекта на действието не само с точна рисунка, сюжетно решение, но и чрез използването на интензивния цвят, чрез постигната условна обемност на формата. Ярки, контрастни, като че ли току-що нанесени цветове, сред които доминират червените, съпоставени със сини, зелени и жълти, звучат навсякъде с интензивен тон.

Най-изискана и богата е сцената „Рождество Христово“, решена миниатюрно в един малко иконописен стил. Богатството на нейния детайлен и фин разказ излъчва поетична представа за събитието. Макар отделните, сюжетно свързани групи (фризовете) да нямат рамки, те се организират и свързват помежду си именно чрез ритъма и пропорцията на рисунката, чрез хармонията на цветните петна. Най-горният регистър на композицията се затваря от полукръглата линия на свода. Следващият регистър с апостолите е решен като чисто хоризонтален фриз, но фигурите от неговите две части са обърнати към центъра и са хармонично съотнесени една към друга. Наред с умението да съпостави чрез редуване ярките декоративни петна на тяхното облекло художникът владее изкуството да изтъква силуета. Не е трудно да се открие как той винаги създава подходящ (най-често светъл) равен фон за фигурите и особено за лицата, на които те изпъкват по-категорично. Тази контрастност подсилва изразителността на живописца. Лицата тук са изградени обемно, като се използват нежни зелени подложки и върху розовата карнация са нанесени виртуозни тъмни контури и светли блясъци. Художникът умее локално да организира някои елементи и майсторски да ги включи в цялата композиция — например силно раздвижената група на ангелите, които мерят греховете с везните и разгонват дяволите, или дори двете изолирани изображения на св. Димитър и св. Георги. При това голяма роля играе уверената рисунка. Чрез нея, изразена във верни, добре построени силуети, уверени, точни контурни линии, четливи блясъци и пр., авторът изтъква и обема.

Трябва да се подчертае, че между по-старата живопис вътре в наоса (изображенията на св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат) и живописца от женското отделение („Страшният съд“) има съществена разлика в маниерно-почерково отношение. Освен това варовият грунд, върху който са нарисувани стенописите в наоса, е нанесен направо върху каменния зид, а грундът на сцената „Страшният съд“ в женското отделение има под себе си хастар от глинена замазка. Така че не е изключено те да са дело на различни майстори и дори да са изпълнени в различно време. За подобно мнение подтиква и различният колоритен облик на разкритите фрагменти в двете помещения. Това е само едно още недоказано предположение, тъй като разкритите фрагменти в наоса са недостатъчни по площ, за да се направят напълно категорични заключения. Тук ще помогне и техническата експертиза за състав на мазилковите грундове и пигментите. Във всички случаи, дори тези предположения да се потвърдят, периодът между създаването на двата стенописа не е голям. По своите стилови белези те безспорно принадлежат на една и съща епоха, отразяват равнището и състоянието на живописца от средата и втората половина на XVI в. Съпоставката на всички черти на новоразкритите стенописи с други паметници на живописца на Балканския полуостров потвърждава горната датировка. По това време именно се забелязва едно възвръщане към този в значителна степен „академичен“, калиграфски и дори малко маниерен, с намалено монументално звучене стил. Източниците на тази експресивна и същевременно дисциплинирана по своята постройка живопис можем да търсим преди всичко в атонските манастири, които от XV в. са едни от основните регламентатори на нормите в църковното изкуство и с които Арбанаси е поддържало тесни връзки. Наличието на този по-стар пласт стенопис в наоса и на източната стена на женското отделение говори, че наосът, а с него и външ-

ната страна на неговата западна стена са съществували и са имали своя самостоятелна украса по-рано от XVII в. Начинът, по който тя се застъпва от стените и горния пласт стенописи, подсказва, че съществуващият вече наос (а възможно и преддверието) са били обновявани и че в резултат на това обновяване техните стени повторно са били покрити с живопис — живописиста от XVII в., която и сега украсява всички останали стени на църквата.

Закриването на тези неособено остарели още за времето си добре запазени стенописи не би могло да се обясни по друг начин (ако не е имало някаква особена причина) освен със стремежа и възможността църквата да бъде разширена и тотално обновена с еднакви и нови за целия интериор стенописи. Така красивите, майсторски изпълнени стари фрески в наоса и на източната стена женското отделение въпреки относително доброто си състояние били пожертвувани и останали скрити под новата живопис от XVII в.

Въпреки общата композиционна и сюжетна прилика новоразкритата живопис се отличава съществено по общите си стилови белези от вече свалената живопис от XVII в.

Независимо от различните стилови особености и почеркови похвати между двата лежащи един върху друг слоя живопис първоначалната е служила за прототип (основа) за сюжетите на втората, особено при „Страшният съд“. С малки отклонения новите стенописи тук повтарят композицията на първите. Като се има пред вид и неособено големият период от време, който ги разделя, със сигурност може да се заключи, че схемата на първоначалната украса и на цялата църква не се е отличавала съществено от схемата на живописиста на XVII в. Последната само я доразвива според изискванията на новото време.

Успешното разкриване на част от по-старата украса в църквата „Рождество Христово“ обогатява нашето изкуство със значително количество неизвестна досега живопис, принадлежаща към период, твърде беден на паметници от този род. То същевременно показва по безспорен начин един нов период от историята на църквата. Потвърждава се предположението, че наосът е съществувал като самостоятелен храм по-рано от първата половина на XVII в. и че датите, отбелязани върху най-горния стенописен пласт, се отнасят за едно генерално преустройство, при което са пристроени галерията и параклисът „Йоан Предтеча“ (а възможно частично и женското отделение) и цялостно е била обновена украсата на храма.

Намирането тук на стенописи от по-ранен период разкрива една закономерност за арбанашките църкви, част от които не са били строени по едно и също време. Подобно явление бе установено след свалянето на стенописите в църквата „Св. Георги“. Изглежда, в условията на робството църквите тук са били издигнати на мястото на по-стари храмове, първоначално в малки размери и после са били уголемявани на етапи, когато се е оказала възможност. За това църквите в с. Арбанаси, вкл. и „Рождество Христово“, имат такава конгломератна структура и усложнени лабиринтни планове.

Разкриването на стенописите от XVI в., от друга страна, дава основание да се търси по-голяма приемственост между оня мощен разцвет на изкуството във Втората българска държава, който се прекъсва в края на XIV в., и значителните художествени прояви в този район през XVII и

XVIII в. То доказва, че жестокият османски терор в района на Търново не е могъл с един замах да заличи величието на търновската култура от XIII—XIV в. Сега е ясно, че разкритите стенописи в „Рождество Христово“ заедно с втория пласт стенописи от XV в. в църквата „Петър и Павел“ възстановяват изгубени звена от развитието на живописата в района на Търново. След първата унищожителна вълна на завоевателя под една или друга форма от края на XV през XVI и XVII в. тук непрекъснато са били създавани паметници на живописата.

С пълно право се очаква — по-нататъшните резултати от разкриването и проучването на стенописите на стария пласт в „Рождество Христово“ и в другите арбанашки църкви да дадат нови данни за развитието на изобразителното изкуство в района на Търново.