

МАРА ЦОНЧЕВА (София)

## ЗА ТЪРНОВСКАТА ЖИВОПИСНА ШКОЛА

Проблемата за появата и развитието на Търновската живописна школа е тясно свързана с времето на Втората българска държава, когато Търново е столица на България, а именно от края на XII в. (1186—освобождението от византийско владичество) до падането на България под турско робство в края на XIV в. (1396). Влиянието и развитието на Търновската живописна школа, на нейните естетически норми и традиции продължава в някои райони на България и специално в Търновския край и след тая дата (1396), а някъде и в следващите векове. Що се отнася до началото на школата, нейните първи изяви трябва да търсим преди всичко в дворцовите ансамбли на Царевец в Търново още от времето на Асен и Петър, т. е. в края на XII—началото на XIII в. С други думи, Търновската живописна школа по времето на появата си предхожда с повече от един век Търновската книжовна школа на патриарх Евтимий.

България във времето на Втората българска държава, когато се е формирала и развивала и Търновската живописна школа, е вече развита феодална страна, с още здрава централна държавна власт, съсредоточена в царския и патриаршеския двор, чиито седалища са в Търново, на хълма Царевец. Това безспорно има голямо значение и за развитието на изкуството, респективно на живописата.

От една страна, Търново е естествен център на българската държава, на централната ѝ власт и на развитието на старобългарската книжнина и изкуство. От друга страна, укрепването на феодалните центрове стимулира стремежите на отделни феодали не само към самостоятелна власт, но и към превръщането на владенията си в големи самостоятелни културни центрове. Съществуващата в тоя период феодална раздробеност създава условия голямото официално изкуство да излезе от границите на столицата Търново и да се разпространи широко в цялата страна. Големите майстори-живописци са работили явно не само в Търново, а са пътували навсякъде из страната, изпълнявайки художествени поръчки в едно или друго феодално владение.

Именно на това се дължи обстоятелството, че произведенията на Търновската школа не са били съсредоточени само в дворцовите и църковните ансамбли в Търново, а ги откриваме даже в най-отдалечени места, както е например случаят със стенописите от пещерните църкви в скалите при с. Иваново, Русенско, изпълнени от най-големи майстори-живописци вероятно от тази школа.

Изхождайки от гореизложените обстоятелства, очевидно можем да говорим за Търновска живописна школа в два аспекта: първо, като за един по-тесен живописен център, обхващащ главно паметниците на монументалната живопис, изработени за самия град Търново — в него и в близките му околности (имаме пред вид стенописите и от скалните манастири, опасващи тогава столичния град); и второ, в един по-широк аспект — като изкуство, включващо живописните паметници, разпръснати в различните краища на тогавашна България, работени от търновски живописци и в естетическите традиции на Търновската школа.

Налага се да подчертаем обаче, че все още се срещат автори, които поставят под съмнение въпроса за съществуването на Търновската живописна школа. Те се позовават главно на липсата на достатъчно живописни паметници, съхранили се в старопрестолния град, на които бихме могли да се опрем при решаването на този въпрос.

Налице са нови факти и паметници, които разкриват, че това становище вече не е убедително. То и по начало никога не е било истински приемливо, защото противоречи на историческите факти и на сведенията, стигнали до наши дни, за строителството на многобройни църкви и манастири в Търново и в близките му околности по времето, когато градът е столица на Втората българска държава.<sup>1</sup> Счита се при това, че само в Търново тогава е имало повече от 30 църкви.

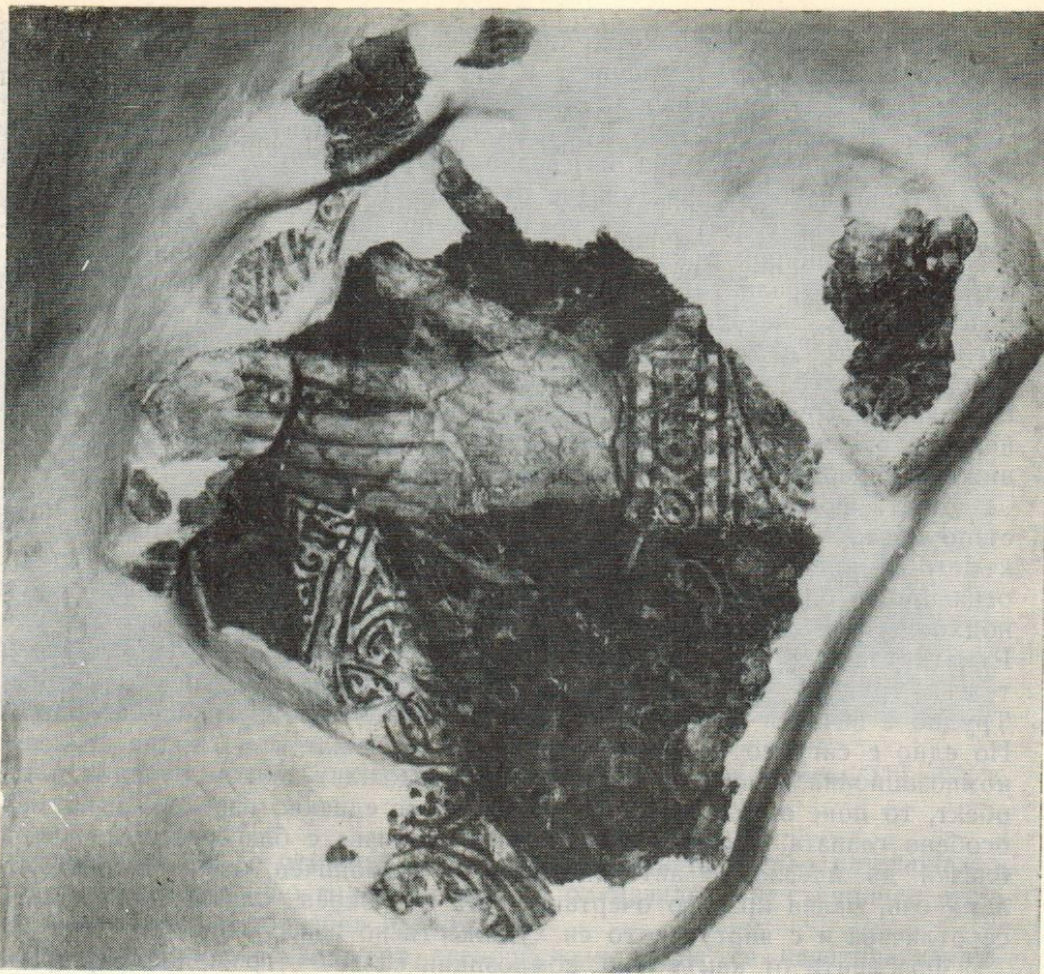
Всички тези църкви са били, както е изисквала традицията, богато стенописвани. Много естествено е да считаме, че в Търново са съществували и специални художествени ателиета, в които изкуството се е зараждало като замисъл и е бивало изпълнявано. Още повече, че през XIII и XIX в. по времето на някои български владетели — специално при Иван Асен II и Иван Александър — България наново е много голяма и силна държава, с която съседните страни е трябвало да се съобразяват.

\* \* \*

Търново като столица на средновековна България е било главният център на Търновската живописна школа. В него са били съсредоточени най-значителните, най-интересни художествени паметници от XIII и XIV в. В Търново трябва да търсим и най-безспорно принадлежащите към Търновската живописна школа паметници.

Именно затова съвсем естествено се налага да бъдат издирени и обхванати в цялостно научно изследване преди всичко съхранилите се

<sup>1</sup> Имаме пред вид оригиналния надпис, оставен ни от Иван Асен II върху мраморна колона в църквата „Св. 40 мъченици“, сведенията в Бориловия синодик и др. А. Грабар е първият голям учен, който отстоява становището за съществуването на Търновска живописна школа. Вж. А. Грабар. *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928.



Детайл от стенопис, намерена в дворцовия ансамбъл на Царевец, XIII—XIV в.

в Търново живописни паметници, даже най-малките им останки. Един такъв опит ще срещне наистина големи трудности. Преди всичко, защото ще бъде първият сериозен опит за научно документиране на търновските живописни паметници и особено, защото още не са оповестени археологическите изследвания и открития, провеждани в Търново вече от няколко десетилетия. При това положение явно и нашият опит няма да има окончателен характер и ще съдържа пропуски, а може би и неточности.

Исключително тежка, съвсем нерадостна е участта на нашите средновековни паметници и особено на търновските. Главен обект на търновските разрушения при завладяването на България в края на XIV в. от турците са били дворецките и големите обществени постройки, а също и църквите и манастирите. Не е запазена цялостно нито една дворцова постройка, нито една обществена сграда, нито една манастирска църква, произхождащи от това време. Най-жестоко е пострадал хълмът Царевец, върху който са били съсредоточени двата големи центъра: църковно-патриаршеският и дворцовият.



Само до преди няколко години единствено доказателство за живописната декорация на дворцовите и църковните ансамбли бяха два малки фрагмента от стенна живопис, произхождащи от дворцовите ансамбли на Царевец. В същност става дума за един фрагмент от оригинална живопис и за едно копие на изчезнало още в началото на века, наскоро след откриването му, фрагментче от стенопис.

Оригиналът е част от фигурална композиция — долната част от богато украсен широк ръкав, от който се подава ръка. Копието също е детайл от фигурална композиция и представлява неголяма глава на млада, красива жена. Благородните изящни черти на това лице и аристократическият израз свидетелствуват, че нямаме работа с обикновена жена от народа. Същите мисли внушава и ръката — изящна ръка на човек, не свикнал на груб физически труд. Частта от ръкава, която се е съхранила, е от скъпа дреха, богато украсена с орнаменти, сред които се виждат и перли.

Двата фрагмента са намерени в различно време, но почти на едно и също място — в северозападната част на дворцовото пространство, там, където се предполага, че е била голямата представителна зала на двореца. Може би представляват част от една и съща композиция? Те си подхождат не само по мащаби, но и в стилово и колоритно отношение. Ръката също е на човек с аристократичен произход, непривикнал на тежък труд. А може би и не са части от една и съща композиция. Трудно е вече да се приеме с увереност едно или друго предположение. Но едно е сигурно: и двата детайла принадлежат към сходна стилова и композиционна живописна система и произхождат, ако не от един и същ обект, то поне от едно и също време. Те са еднакво изискано изпълнени, особено главата. Макар и копие, тя се отличава с благородните си черти, близки до идеала за античен образ — хармоничен овал на лицето, големи очи, малка красиво очертана уста и спокоен, благороден израз. Тя се отличава и с виртуозното си художествено изпълнение.

Фрагменти от какъв тип композиции са те — гражданска дворцова сцена или религиозна? На тоя въпрос само въз основа на тези две малки парчета от стенопис също е трудно да се отговори. И двата фрагмента еднакво подхождат както за единия, така и за другия тип живопис. Мястото обаче, където са намерени — дворцова зала, — говори повече в полза на светска дворцова сцена.

Вероятността да бъдат разкрити нови живописни паметници, произхождащи от дворцови и религиозни центрове на Царевец, само преди няколко години се считаше за почти невъзможна.

Засилените прочиствания, разкопки и реставрационни работи, извършени през последните години в Търново, промениха положението, по добрихна малко общата картина. На Царевец бяха открити останки от нови постройките, нови църкви. В част от църквите са намерени и следи от стенна живопис. В повечето случаи това са останки от най-ниския пояс — цокълната част от общата църковна живописна система и само в отделни случаи и парчета от по-горни части на стенна живопис.

Най-интересни и най-ценни до този момент безспорно са останките от стенописи, открити до една църква около 18 м дълга, триапсидна, кръстополна, намираща се непосредствено пред югоизточната крепостна кула, наричана Балдуинова. Тук през 1966 г. археологът от Търновския музей



Копие от детайл на стенопис, намерена в дворцовия ансамбъл на Царевец, XIII—XIV в.

В. Вълв е успял да открие в един ъгъл, зад лявата апсида на църквата, куп от най-различни по големина парчета от мазилка със стенописи, струпани накуп като непотребен материал.<sup>2</sup>

Новооткритите останки от стенописна живопис са наистина изключително ценна художествена находка. Запазилите се парчета са не само различни по големина, но и по форма. Върху най-ценната и интересна част от тях откриваме различни човешки лица и части от лица — млади, стари, женски, мъжки, гладко избръснати или с бради и мустаци, интересни, живи, характерни, изразителни. Цялостно запазените глави не са много. В повечето случаи са се съхранили само отделни очи, половин лице, око и нос, уста или само нос, а също и цели ръце, части или само пръсти от ръце, останки и от дрехи, орнаментална украса и др.

По своите стилови и живописни достойнства и особености — подчертан интерес към сложната психологическа характеристика на персонажа, към реалистично отразяване, изградено върху подчертано живописна основа (не светлосенките, а цветовете съчетания оформят формите

<sup>2</sup> Използвам възможността, преди да споделя впечатленията си от новооткритите стенописни фрагменти, да изкажа благодарността си на др. Вълв, че ми даде възможност, преди още да е публикувал находката, да я видя. Той беше любезен да запознае мене и други колеги, участници в симпозиума, и с някои подробности относно обстоятелствата, при които са намерени стенописните фрагменти, и с някои други данни, свързани с тях.



и обемите) — новооткритата стенна живопис върху хълма на Царевец е в традициите на досега известните стени живописни паметници от XIII в.<sup>3</sup> Тя е в традициите на най-високите художествени постижения от това време. Светла, многозвучно цветна и в същото време благородно омокотена от самото изпълнение в смесена техника (фреска с темпера). Цветовете навсякъде са удивително чисти, красиво съзвучени — трудно могат да се открият замърсени тонове и полутонове, сиво-кафяви мъртви цветни гами, които стават характерни за част от средновековната живопис през следващите векове. Търновската живопис излъчва светлина, в нея няма и следа от цветни замърсявания. Особено красиво са изпълнени лицата — в осветените части се налага светлорозов локален тон, сенките също са светли, мекопастелни, издържани в общ, зеленикавосив цвят.

А какво разнообразие от човешки физиономии и характери! И каква близост с античния идеал за човешка красота! Закръглен овал, хармонични черти на лицата, големи, пълни с живот, изразителни очи, неголеми уста, свидетелстващи за жизнени характери.

През последните години проучващите Царевец археолози са открили и други останки от стенна живопис, които също още не са публикувани. Тези находки, както изглежда, нямат големите художествени достойнства на стенописните фрагменти, намерени в базиликата при Балдуиновата кула. Проучванията върху хълма Царевец обаче още не са приключени. Те ще продължават, а това ни дава основание да се надяваме на нови, още по-големи, изненадващи открития.

\* \* \*

По времето на Втората българска държава хълмът Трапезица представлявал — след Царевец — също голям, добре укрепен център на усилен културен и духовен живот в Търново. Тогава (XIII и XIV в.) той също бил здраво защитен с мощни, дебели до 2 м каменни крепостни стени, снабдени и с яки бойни кули, а във вътрешното пространство пак тогава са били изградени и множество, различни по големина църкви параклиси, а също и болярски дворци, държавни учреждения и др. (част от църквите вероятно са били построени и по-рано — края на XII в., а може би и още по-рано). Тук също вероятно се е издигала и църквата „Иван Рилски“, построена през 1195 г. от цар Асен I, в която са били съхранени мощите на народния светец Иван Рилски, пренесени преди това тържествено от София. Върху хълма Трапезица може би наистина се е намирала и църквата „Св. апостоли“, в която погребвали членовете на царската фамилия. Някои учени предполагат, че в същата църква са се съхранявали и мощите на св. Гавраил Лесновски.<sup>4</sup>

Значителна част и от постройките върху хълма Трапезица били разрушени от турците при превземането на Търново. Друга част пострадали и след това в условията на тежкото турско владичество. Самият хълм изгубил тогава и значението си и постепенно запустял, а руините на

<sup>3</sup> Между другото др. Вълков сподели с нас множество допълнителни данни, доказващи, че самата църква, в която са намерени стенописните останки, произхожда не по-късно от средата на XIII в.

<sup>4</sup> К. Иречек: История на България. Пътуване по България. С., 1895.

църквите и крепостните стени потънали в земята, обрасли с храсти, тръне и треви.

След Освобождението и главно в началото на нашия век започнало разчистването и новооткриването и на трапезишките паметници: църквите, параклисите, останките от плътните каменни крепостни стени. Оттогава до днес са открити вече части от крепостните стени и 18 църкви. Новооткритите църкви не са съхранили своите названия. Те са регистрирани само по номера по реда на откриването им — от № 1 до 18 включително.

В своята цялост това са неголеми, еднокорабни постройки със своесто покритие. Някои са имали вероятно и куполи. Изградени са в характерния за тази епоха смесен строеж, състоящ се от редове камъни и редове тухли. Важно място в украсата им заемат и глинените панички и четирилистници. Трапезишките църкви не се отличават със сложно архитектурно разрешение. Само три от досега откритите (№ 3, 8 и 14) са малко по-сложно разпределени — имат по две преддверия, а някои и задани от камъни и тухли гробници.

Общо взето, вътрешните стени в трапезишките църкви са гладки. Само в част от тях откриваме пиластрови разчленявания. Такова архитектурно решение подсказва богато развитие на живопис. И наистина стените на всички църкви в Трапезица са били богато стенописвани. Въобще живописът не само в Търново, но и в цялата страна за сметка на скулптурата, която през средновековието получава подчертано декоративен характер, разцъвява и се издига до най-високи художествени върхове.

Участта и на трапезишката стенна живопис, макар и значително по-добра от онази, която се е развивала върху хълма Царевец, не е блестяща. Изоставена през дългите робски години и векове, тя постепенно се е разрушавала. Силно е пострадала обаче през 1913 г. по времето на голямото земетресение, когато са рухнали покривите на всички църкви заедно с горната част от стените. А ведно с тях е нападала и мазилката с части от покриващата я стенна живопис. В настъпилите тогава тревожни дни никой не се е сетил да събере нападалите парчета мазилка и по-късно да реставрира стенописите. По тази причина сега във всички трапезишки църкви стенна живопис се е запазила само в долните два регистъра (пояса).

Характерно за общата декоративна система не само в трапезишките църкви, но и в цялата Търновска школа е поясовидното, хоризонтално разпределение на стенописа. Съществува при това известна закономерност в декоративната система на трите части в църковната постройка: апсида, същинска църква (централна част, наос) и преддверие.

Обикновено най-долният регистър при централните църковни стени представлява пояс, различно широк (от 20 до 80 см) и в съвсем редки случаи до 1 м висок (в църква № 8). Украсата на тоя пояс е чисто орнаментална. Тя представлява съчетание на различно оцветени и орнаментирани, ритмично повтарящи се през едно форми, имитиращи мраморен цокъл. В олтара, по цялото протежение на апсидните стени, в най-долния регистър е нарисувана като че ли окачена, светлокремава, нагъната в едри гънки драперия, висока около 1 м. Тя е декорирана и със стилизирани геометрични и растителни орнаменти. Над драперията следва вто-

рият олтарен регистър, съдържащ прави, в цял ръст изображения на църковните отци Григорий Богослов, Василий, Иван Златоуст, Герман, облечени в богати архиерейски дрехи.

В повече от трапезишките църкви, във втория живописен регистър на същинската църква, откриваме също изображение на високи, стройни, прави, в цял ръст светии, които, ако съдим по дрехите и въоръжението им, са предимно военни светии. Те са облечени във военно, главно болярско и царско облекло.

Образите на светците от втория регистър навсякъде са изобразени почти в естествена величина. Те са разпределени върху църковните стени самостоятелно и в редки случаи са свързани помежду си по два или три в група, обърнати един към друг, като че ли събеседват. Такива групички откриваме в църквите № 11 и 13. Обикновено това са членове на болярски или царски фамилии. Познаваме болярските фамилии по облеклото им — скъпо, красиво, а при царските — великолепно. Членовете на царските фамилии се отделят от другите и с това, че са изобразени стъпили върху малки, червени бродирани възглавнички.

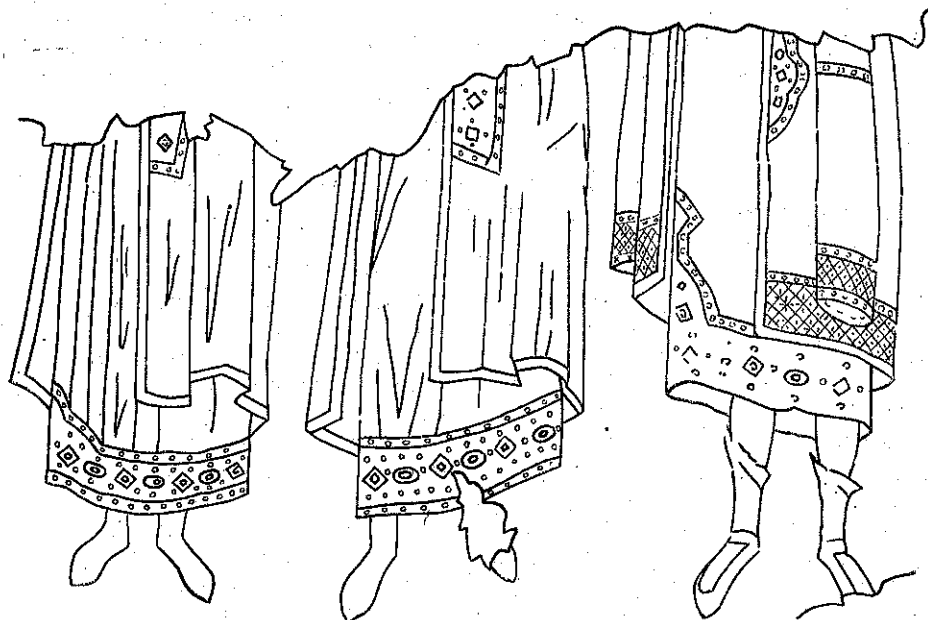
Всички светии са третирани в едро обобщени силуети и в пълни с достойнство статуарни стойки. Те са сдържано раздвижени. Изненадва голямото разнообразие от пози и жестове, които откриваме при тях. Всяка стойка е жизнено убедителна и изящна. Изненадва и умението на художника да прониква в човешкия свят, да загатва за различни индивидуалности даже само чрез общия силует на застаналите прави хора. При това нито една от стойките, нито един от силуетите не се повтарят. Те са толкова разнообразни и правдиви, явно подсказани от самия живот. Не по-малко разнообразни са и облеклата им, а също и оръжието, с което са въоръжени. Наистина само художник, който отлично владее своя художествен занаят, е способен да внесе така тънко изразено чувство за разнообразие в една толкова скучна по начало композиционна форма, каквато е фризьт, образуван само от прави, наредени една до друга върху един план човешки фигури. И толкова благородно подчертано чувство за художествена мярка и вкус. Освен това отделните изображения и когато не са свързани помежду си психологически, не само че не си пречат, но са здраво обединени чрез тънко уравновесения ритъм на отделните жестове, силуети, линии и даже чрез общия фон зад фигурите — тъмнозелен, зеленомаслен или черен в горните части и охровокафяв в долните.

Обстоятелството, че трапезишките църкви са се съхранили без своите им покрития, не ни позволява за съжаление да съдим за иконографията на стенописната система в нейните части над втория регистър.

Общото приятно художествено въздействие от трапезишките стенописи се засилва и от тънко и разнообразно нюансираната колоритна гама, в която са издържани. В нея се налагат преди всичко бяла, охра, различни нюанси от червено, зелено, кафяво, черно. Използуваните бои са предимно светли, те са положени повече чисти, рядко примесени, а в самото живописно изпълнение се налагат едрите силуети и форми. Образите са контурирани с доста широки цветни линии от керемидов или краплаков червен цвят, който подчертава техните характерни и изразителни силуети.



За общото художествено въздействие на стенописта немалко допринася и красивият начин, по който е приложена в общата композиционна система и орнаменталната декорация. Тази декорация не е подчинена на фигуралната стенопис. Тя има свой самостоятелен живот, запълва всички



Рисунки на В. Димов на останки от изображения на военни светии от църква на хъма Трапезица, XIII—XIV в.

пространства, в които не е развита фигурална живопис. Въобще обща характерна черта за декоративната система на всички църкви в Трапезица е плътното покриване на стените с живопис. Там, където не е стигнало място за фигури, живописецът е запълнил свободните места с орнаментални композиции. Изпълнил е всички плоскости, даже дебелината на стените, прозорците и вратите с растителни, линейни и комбинирани (растителни с геометрични) мотиви.

Стенописите в трапезишките църкви са изпълнени главно в темперна и отчасти във фрескова живопис. Църква № 5 обаче разкрива, че в нея е имало и мозайчна живопис. Откритите тук огромни количества разноцветни мозайчни камъчета свидетелствуват, че ако не цялата, то значителна част от църквата е била украсена с мозайки. Намерените при това камъчета са дребни и едри. Едрите явно произхождат от подова мозайка. Наличието и на множество златни камъчета е също много важен факт. Те произхождат сигурно от фоновете или от ореолите на изображените светии. За съжаление съхранили са се само мозайчните камъчета и не е останал нито един къс мозайка.

Пръв сериозно е изследвал стенописите от Трапезица художникът В. Димов. В своята голяма студия „Разкопките на Трапезица“ (ИБАД, V,

С., 1915), написана наскоро след земетресението през 1913 г., той най-изчерпателно е документирал (и със снимки, копия и рисунки) тогавашното състояние на стенописите, подложил ги е и на сериозен художествен и иконографски анализ. Студията и до днес не е загубила значението си, а в известен смисъл като сравнителен документ то е нараснало, тъй като от това време, когато е писана (1913—1915), състоянието на стенописите многократно се е влошило, редица изображения са изчезнали, други са избледнели, посивели.<sup>5</sup>

\* \* \*

От времето на Втората българска държава в Търново се е съхранила и църквата „Св. 40 мъченици“ — паметник с уникална история и значение.

Църквата е построена в края на XIII в. по нареждане лично на цар Иван Асен II в котловината между двата хълма Царевец и Трапезица в чест на едно изключително за българската история събитие.<sup>6</sup> През 1230 г. в сражение при р. Клокотница византийските войски, водени от император Теодор Комнин, били жестоко разгромени от войските на цар Иван Асен II. И тъй като сражението е станало в деня на църковния празник, посветен на 40-те светци мъченици-войни, самата църква е получила названието на празника. Тоя факт — кръщаване на голяма репрезентативна църква на името на светци-войни — свидетелствува още веднаж след трапезишкия пример за голямото значение, което в тая епоха се е отдавало на войнството, и за мястото, което светците-войни са заемали в изкуството на Търновската школа.

Това е била най-голямата църковна постройка, която с размерите и пропорциите си е надвишавала всички останали църкви в столицата. Употребяваме думите „е била“, защото по-късно и главно през време на турското владичество тя е претърпяла сериозни промени — двете стени на наоса (северна и южна) са били изместени, били са построени наново с оглед на разширяването му, покривното покритие също не е вече оригиналното, а така също и средната апсида.

По тази причина и стенописата в наоса отдавна е унищожена от турците — още тогава, когато са разрушавали и мееили стените и са променяли покрива.

Останки от старата живопис доскоро бяха запазени само върху северната стена на преддверието, а именно части от една голяма, изключително интересна в иконографско отношение композиция „Календарни сцени“ (или „Стенен календар“). Казваме „бяха запазени“, тъй като само преди няколко години и те бяха отлепени и снети от стената с оглед на реставрирането на големи пукнатини, появили се в стената.<sup>7</sup> Трябва

<sup>5</sup> За трапезишките стенописи по-късно са писали и А. Грабар. Цит. съч.; Н. Мавродино в. Старобългарското изкуство. XI—XIII в. С., 1966; М. Бичев. Живописата на Втората българска държава. — В: История на българското изобразително изкуство. Т. I. Макет; Л. Мавродино в. Към въпроса за съществуването на Търновска живописна школа — стенописите на Трапезица. — Изв. Инст. по изкуствознание, т. XIV, 1970, и др.

<sup>6</sup> Кр. Мияте в. Архитектурата в средновековна България. С., БАН, 1965. с 146—148.

<sup>7</sup> Снетите стенописи са монтирани върху подвижна стенна плоскост, която се съхранява в Търново, но засега не в църквата, където реставраторските работи не са завършени.

да прибавим, че части от същата композиция е имало и върху отсрещната стена, но през 1913 г., по времето на голямото земетресение, те са разрушени изцяло.<sup>8</sup>

В своя труд „Религиозната живопис в България“, написан в резултат от неколкогодишно проучване паметниците на средновековната монументална живопис в България, А. Грабар най-подробно описва състоянието на стенописите в църквата „Св. 40 мъченици“ по времето, когато сам ги е проучвал — в началото на 20-те години. Още тогава той коментира тежкото състояние на живописния пласт и уведомява, че наблюдението си в църквата е допълнял и чрез копия и фотоси на изчезналите вече стенописи.<sup>9</sup> Това обаче, което днес констатираме, сравнявайки нашите впечатления с онези на Грабар, свидетелствува, че през последните 50 години паметникът почти се е разрушил — от 35-те „Календарни сцени“, за които ни уведомява Грабар, са останали наистина повече от половината, но много силно повредени, а някои почти унищожени.

„Стенният календар“ представлява поредица от сцени из живота на свети, композирани в нееднакви по размер и форми правоъгълници, подредени един до друг и един над друг. Иконографията на „Календарните сцени“ е била заета от съществуващите в тази епоха менелогии, илюстрирани и подредени по дните и сезоните на годината, а също и по жития на светци. Като явление „Стенният календар“ в нашата църква е рядко и много важно събитие. Изглежда, че тук той за пръв път е бил представен в качеството си на монументална живопис.

Отделните сцени от своя страна представляват предимно моменти на мъченичества, пренасяне на мощи и др. В отделни случаи те са съпроводени и с надписи, съобщаващи имената на светите и характера на събитията. Надписите при това заемат доста голямо място в общото композиционно решение — намират се над сцената, встрани от образа на светеца (само от едната или от двете му страни), а понякога и между отделните изображения в многофигурните композиции.

Отделните сцени се отличават с пределно опростената си композиция, в която основното внимание е съсредоточено върху самите участници в събитието — хората. Всички излишни подробности са изхвърлени. Обстановката, в която се развива действието, е минимално опростена и условно набелязана — хоризонтално нагънатата линия отделя земята от небето, едно условно стилизирано дърво, опростена постройка и стрък стилизирана трева характеризират околната среда.

За човешките образи, главните действащи лица в „Календарните сцени“, можем да съдим днес само по съвсем нищожни вече останки. Тук-там са се съхранили няколко главички на светци. Освен това не всички са в добро състояние. Налага се да отбележим, че и размерът на сцените не е голям (средно 50—60 см), а тяхната големина естествено е определила съответно и малките пропорции на човешките образи.

<sup>8</sup> В началото на века „Календарните сцени“ са били фотографирани и отпечатани в труда на известния руски учен Ф. Успенский. Древности города Тырново. — Изв. Археол. инст., т. I, 1902.

<sup>9</sup> Грабар съобщава, че това са три копия в оригинална величина, намиращи се в Археологическия музей в София, и четвърто в Тырновския музей. Той съобщава също, че е използвал фотографии, публикувани от Ф. Успенский в цитирания негов труд.





Изображение на светец от „Стенния календар“ на църквата „Св. 40 мъченици“  
в Търново, XIII в.



Това е камерна живопис, в която вниманието на художника е съсредоточено главно върху вътрешния живот на персонажа и върху техните взаимоотношения. Стремешът на художника към сложно психологическо очертаване на образите се чувства дори и при малките им размери и лошото състояние, в което се намират.

Полуунищожаването на „Стенния календар“ липси българското изкуство от един наистина незаменим, изключително рядък паметник както в художествено, така и в иконографско отношение.<sup>10</sup> А. Грабар е отбелязал голямото иконографско значение на паметника. Той подчертава, че „стенните „Календарни сцени“ от „Св. 40 мъченици“ представляват засега най-старият подобен паметник“ в източнохристиянското изкуство, а също и че „стенни календари през средните векове са се запазили досега само в някои села на Сърбия“ (Нагоричево, Грачаница, Дечане), но от XIV в., докато нашият паметник произхожда от края на XIII в. „Като често явление „Календарните сцени“ са се запазили и в църквите на Атонския манастир, но едва от XVI—XVII в.“<sup>11</sup>

Грабар подробно е разгледал още две също много интересни композиции, съхранили се в началото на 20-те години в преддверието на църквата. Това са две бюстови изображения на кърмещи майки — св. Ана, кърмеща Мария, и св. Елисавета, кърмеща Иван Кръстител. Те са били изписани в нишите над двете врати в преддверието на църквата — едната, водеща към самата църква — наоса, другата към пристроената по-късно към църквата доста голяма гробница.<sup>12</sup> Изображението от нишата над вратата, водеща към самата църква, вече не съществува. Второто изображение се е съхранило, но в съвсем тежко състояние — образите едва се долавят.

При това положение се налага да цитираме описанието, което Грабар им е направил в началото на 20-те години: „Двете майки са представени в полуфигура. Те притискат децата си, наведени срещу лявата си открита гръд; децата обхващат гръдта със своите малки ръце и протягат устните си. Ана и Елисавета са облечени в мефории, които откриват само тяхната гръд, лице и ръце. Мария носи костюм на голяма личност. Майките и децата имат нимбове (нимбът на Иван е бледосин). От всяка страна на Ана се забелязват два страни крила; от страните на Елисавета това са два пламъка.“<sup>13</sup>

По-нататък Грабар подчертава, че и „тези два образа заслужават в иконографско отношение нашето внимание, защото Ана и Елисавета много рядко са представени в техните майчини функции от живописците на средновековието“. И той привежда няколко редки примера от XII в., подчертавайки обаче, че в тях св. Ана и св. Елисавета са включени в цикъл от илюстрации на апокрифния разказ за детството на Богородица, докато „Нашите изображения са поставени в ниши над вратите и са третиранни като икони“<sup>14</sup>. Грабар споменава само едно изображение, в което св. Ана е изобразена кърмеща Мария. Това е една от серията

<sup>10</sup> След снемането на „Календарните сцени“ от стената на преддверието и монтирането им върху подвижна стенна плоскост те почти загубиха въздействието си на художествено произведение.

<sup>11</sup> А. Грабар. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 104.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

документални илюстрации в „Peribleptos“ от Мистра. И той прибавя, че „образи на св. Елисавета, кърмеща своето дете, изглежда, че не съществуват въобще във византийското изкуство“<sup>15</sup>.

Щастлива изненада, поднесена ни от реставраторите на църквата, са откритите преди няколко месеца нови останки от старата живопис. Това е един образ на прав светец и части вероятно от други образи, образувачи явно фриз от прави светци. Намерени са от външната страна на преддверието, към вътрешността на пристроената в по-късно време гробница. Беглото, съвсем повърхностно впечатление, което имаме от новооткритите стенописи, свидетелствува за много високо художествено ниво.<sup>16</sup>

Можем ли по тези доста мизерни останки, останали в някогашната блестяща църква, да получим вече що-годе ярна представа за художествените достойнства на разглежданите стенописи? Засега въпросът е проблематичен. Нашата представа естествено, колкото и да напругаме въображението си, остава смътна и неточна. Съхранилите се няколко главички на светци явно са изобразени с голяма вещина. Те са изразителни (и в известен смисъл се отличават с аскетичната си одухотвореност — нещо, което е в духа на тяхното битие на мъченици), но съвсем не са достатъчни, за да изяснят представата ни за цялата живопис. Известна опора в това отношение ни дават запазените копия в Археологическия музей в София, а също и високата оценка, която А. Грабар е дал на целия паметник.

В изкуствоведската литература останките от църквата „Св. Димитър“ — нейната „олтарна част с апсидата и двата ъгъла от двете страни на апсидата“, — които са се съхранили след голямото земетресение през 1913 г., се считат като част от първоначалната църква, построена в края на XII в.<sup>17</sup> „Св. Димитър“ е църквата, в която в деня на освещаването ѝ е било обявено народното въстание, довело до освобождението на България от византийско владичество. Предполага се, че и съхранилите се останки от стенописи върху апсидите и съседните стенички произхождат също от края на XII в.

В същност останките са съвсем оскъдни. В самата апсида откриваме, по-скоро отгатваме следите на Евхаристията (Причастието) и под нея от двете страни на централната ниша следите на четири или шест прави фигури, явно отците на църквата. Едва се разгадават и останките на един деисис върху стената на нишата, намираща се вляво от апсидата. И над него три медалиона, включващи вероятно догръдни изображения на светци.

Състоянието и на тези нищожни останки от стенописи е толкова тежко, че те вече почти не са в състояние да въздействуват художествено. Не бих употребила думата „почти“, ако на няколко места (главно там, където смятаме, че е била разгъната Евхаристията — в горната част на апсидната стена) не са останали части от глави, които след

<sup>15</sup> А. Грабар. *Op. cit.*, p. 104.

<sup>16</sup> И новооткритите стенописи са вече отлепени и смъкнати от стената. Те се намират в Института за опазване на паметниците на културата за реставраторска обработка.

<sup>17</sup> Кр. Миятев. *Цит. съч.*, с. 198; Н. Мавродинов. *Цит. съч.*, с. 86 и др.



реставрирането им може би ще загатнат малко по-категорично за нивото на художествената реализация.

Големите археологически разкопки, които от известно време се провеждат на широк фронт на мястото на разрушената църква, вероятно ще установят точния ѝ план, история и периодите на нейното строителство. Що се отнася до останките от живописта, те трябва да бъдат основно почистени и реставрирани — едва тогава ще можем да говорим за техните художествени достойнства. Още повече, че, както подчертахме, съхранили са се останки и от цели глави или части от тях. В сегашните условия можем да гадаем главно за тяхната иконсграфия, да хроникираме състоянието им и да разсъждаваме върху датировката им.

Към стигналите до наши дни живописни паметници, произхождащи от Търновската живописна школа, принадлежат и стенописите от църквата „Св. Петър и Павел“. Това е най-късният търновски паметник на школата, свидетелстващ за нейното развитие, във времето на започващия ѝ заник.

Църквата се издига също в котловината между двата Търновски хълма Царевец и Трапезица, но в северозападна посока от „Св. 40 мъченици“. Нейният първоначален план е бил трикорабна, едноапсидна базилика, със сводесто покритие и централен купол, издигнат върху четири от шестте колони, оформящи корабите.<sup>18</sup> По време на земетресението църквата се е разрушила от трусовете и след това наново е била изградена, без да е спазен точно старият ѝ план.

Значението на църквата в историята на средновековното ни изкуство е много голямо. То се увеличава многократно, защото тя е единственият търновски паметник със сравнително добре съхранени стенописи, запазили още въздействието си на голям, високохудожествен паметник.

По съществуващо старо предание се смята, че църквата е била построена още при Калоян. Учените обаче я датират от XIV или XV в., а някои и от по-късно време. Съответно спорна е и датировката на живописта, която повече или по-малко притежава всички особености на българската монументална живопис от XIII—XIV в., а именно тяхната иконография, ордерна система, идейно-естетическа концепция и високохудожествено изпълнение. Нов, много важен момент в този случай са цялостно съхранилите се изображения на светци, разкриващи голямото майсторство на търновските живописци в тълкованието и изграждането на човешки образи, вроденото им чувство за хуманизъм и реализъм. Образите на апостолите Петър и Павел, на архангела от Благовещението и др. са в числото на най-вълнуващите, най-изразителни изображения в нашата средновековна живопис.

В църквата „Св. Петър и Павел“ обаче откриваме и известни отклонения от класическите естетически норми на живописата от XIII и даже от XIV в. Прозвучават някои нови нотки в общата трактовка на някои от образите, а именно появата на аскетични изображения на отшелници. Нов момент е и по-голямата патетичност в общия емоционален строй на сцените и образите и по-голямата им раздвиженост, а също и на дрехите и материите. Именно във връзка с тези нови моменти и датировката на стенописите е спорна.

<sup>18</sup> Кр. Миятев. Цит. съч., с. 153.





Изображение на ангел от църквата „Св. Петър и Павел“ в Търново, XIV—XV в.





Изображение на светец-отшелник от църквата „Св. Петър и Павел“ в Търново, XIV—XV в.



Естеството на доклада ми е такова, че не ми позволява да се спирам подробно и на развитието на миниатюрната живопис и иконопис в Търновската живописна школа. Появата и развитието им през XIV в. са безспорно много тясно свързани с появата и развитието на Търновската книжовна школа, основана от патриарх Евтимий.

Що се отнася до иконописта, тя явно се е налагала с много високото си художествено ниво — отлично владение на иконописния занаят (рисунка, форма, композиция, техническо изпълнение), изискан аристократичен вкус, усет към изтънчени, изискани образи, налагащи се с аристократичните си маниери. Иконописта е била свързана с традициите на развиващата се в нашите земи елинистическа живопис.

Старопрестолният град крие безспорно още изненади в живописа. Нека се надяваме, че и в бъдеще той ще ни поднася нови подаръци в тази област, които ще разширят кръгозора на онова, което сега знаем за Търновската школа. Това важи, разбира се, и за паметниците от школата в нейния широк аспект — извън границите на града.

\* \* \*

Това е минималният и, същевременно засега основен материал, който ни позволява да утвърждаваме съществуването на Търновска живописна школа.

Представата ни за школата само върху този материал естествено не би била пълна и изчерпателна. И не само защото той е недостатъчен, но и тъй като в резултат на изчезването от лицето на старата столица на значителна част от най-ярките и художествени паметници хронологията на Търновската школа вече е безвъзвратно нарушена.

Някои изводи и обобщения, опит за определяне нейните особености и черти обаче можем да правим, основавайки се и на паметници, съхранили се в един или друг край на България, за които се предполага, че също принадлежат към Търновската живописна школа, разгледана в нейния териториален аспект. Причисляват към Търновската школа и следните паметници: стенописите от Иван Асеновата крепост, боянските стенописи, стенописите от пещерните църкви при с. Иваново, софийската църква „Св. Георги“ (третия живописен пласт), църквата в с. Долна Каменица, Хрелъовата кула и др. Веднага трябва обаче да отбележим, че границите на това разширяване на школата извън Търново не са още изследвани. Не е доказана точната принадлежност на тези паметници към нея. Търновската школа се е определила от различни автори главно въз основа на стилови и иконографски сходства и паралели. Затова в повечето случаи се налага да бъдем много внимателни и да се въздържаме от категорични изводи.

Въобщие въпросът за границите на Търновската школа изисква бъдещи сериозни проучвания, още повече, че редица особености и черти на самите търновски паметници в стилово и иконографско отношение подсказват сходни черти и паралели не само с току-що упоменатите паметници, но и въобще с повече от паметниците на българското изкуство от тази епоха. Така че въпросът стои и още по-широко — от една страна, за принадлежността на някои паметници към Търновската живописна школа по времето на Втората българска държава и, от друга —

за взаимоотношенията на Търновската школа и общобългарското изкуство в тая епоха.

Кои са основните общественно-исторически и културни условия и предпоставки, които са определили общия характер, целенасочеността и разцвета на Търновската живописна школа?

Това са на първо място освобождението на България от дългото (век и половина) тежко византийско владичество и последвалият непосредствено след това голям общ подем и разцвет на българската държава. За специфичния характер на школата от значение са и феодалният характер на средновековна България, размахът на голямото архитектурно строителство през XIII в. и особено разцветът на Търново, който в тоя период се превръща във голям и важен културен център на Балканите, определя размаха и разцвета и на живописа. Построяването на многобройни болярски замъци и църкви и преди всичко строежите върху хълма Царевец обуславят развитието и на представителна монументална живопис. И най-после тя се инспирира и от общия културен подем на книжнината през XIV в., който в крайна сметка обуславя и развитието на миниатюрната живопис.

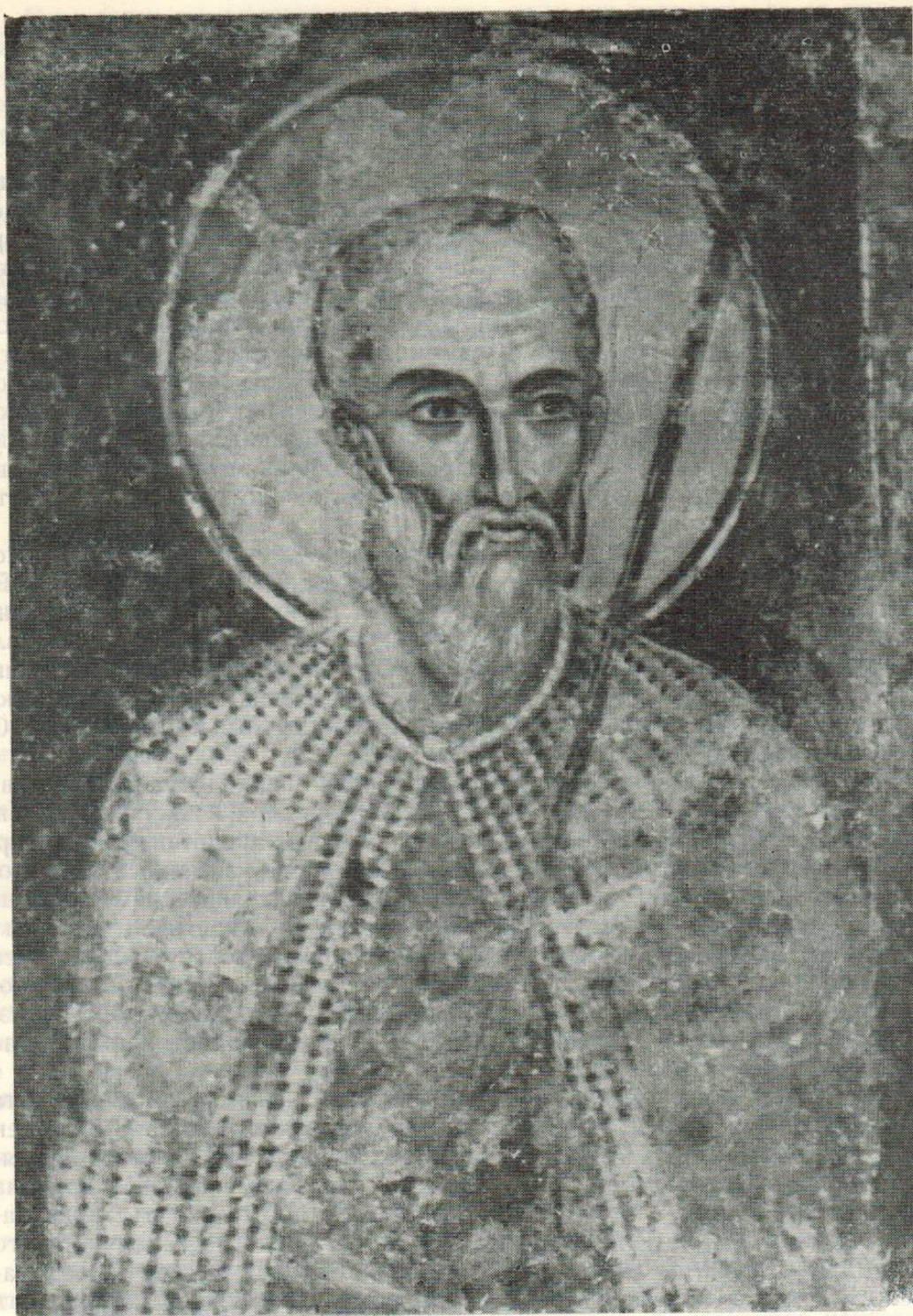
Християнската религия през XIII—XIV в. има още много здрави корени не само сред държавната върхушка, но и сред народните маси. Тя естествено е главният идеен вдъхновител и на изкуството, респективно на живописа. Живописа при това е съвсем тясно свързана с официалната източнохристиянска църква, подчинена е на нейните цели и задачи, а естествено и на установената от нея иконография. Това особено важи за Търново, където количеството на църквите през тази епоха (около 30) е наистина внушително.

Търновската живопис през разглеждания период е изпълнявана главно по поръчки на царския двор, васалите-боляри и висшите духовници. Това е истински официално, аристократично, представително дворцово и църковно изкуство, отличаващо се с голяма изисканост на художественото изпълнение. И същевременно най-значителните паметници на школата се отличават с подчертано народностен, демократичен по своята общоидейна насоченост, хуманистичен по съдържанието си и реалистичен по формалните си реализации характер. Големите художествени достойнства, които притежават, са им осигурили вечен живот като произведения на изкуството и сравнително по-широко за времето проникване и сред народните маси.

Тоя сложен и на пръв поглед противоречив характер на дворцовата Търновска школа можем да си обясним преди всичко с големия народен кипез в България през XIII в., с който не са могли да не се съобразяват и управляващите феодални царски кръгове. Кулминационен връх на този народен подем е всенародното, победоносно селско въстание начело с Ивайло (1277—1279), което е успяло да повдигне самочувствието на народните маси, из които среди са произхождали и повечето от работещите тогава художници. На тая причина се дължи и нарасналият интерес към живота, към действителността, а също и демократизмът и реализмът в тълкуването и начина на изобразяването на художествените теми и човешки образи в произведенията на изкуството.

Изображенията на светии по църковните стени напомнят живи, конкретни личности. Част от тях явно са рисувани по съвременни модели,





Изображение на военен светец от Боянската църква, 1259



а някои са истински портретни образи. На много места откриваме и мотиви, заети от всекидневната действителност, народния бит, и даже простионародни жестове (например обърсване на сълзите с края на ръкава). Отделни образи се отличават със съвсем сложната си психологическа характеристика, свидетелстваща за изключителен интерес към човешката личност и особено към нейния душевен свят. Художниците проникновено загатват за човешката психика в нейните най-тънки състояния. Характерна за Търновската школа черта е не само тънко доловеният психологизъм, но и подчертаната индивидуализация на човешките изображения, доведена в редица случаи и до портретност. Най-високи безспорно са постиженията в това отношение в стенописите на Боянската църква, произхождащи от XIII в. (1259). Тук всички изобразени светии възпелват най-положителни, най-ярки човешки черти. Особено изразителни и разнообразни са многобройните образи на Христос, явяващ се в църквата в качеството си на представител на най-положителния идеал за човек в тази епоха.

Боянските стенописи разкриват въобще близки, здрави връзки с Търновската живописна школа. Освен иконографска и стилова близост в Боянската църква са налице и двата царски портрета на Константин-Асен Тих (1257—1277) и царица Ирина, които със своята ярка портретност свидетелствуват, че художникът най-малко лично ги е познавал. Големият брой и тук на военни светии (около десетина) също подсказва за тесни връзки с Търновската школа.

В повечето случаи художниците от Търновската живописна школа демонстрират жив интерес не само към изразителността на лицата, но и към красотата на цялото човешко тяло, към благородството на общия силует, на жестовете, стойките. Блестящ пример в това отношение са образите на светци-воини в трапезишките църкви, а също и в боянските стенописи, в Беренде и др.

В стенната живопис на някои църкви срещаме и теми, подчертано жизнени, почерпени от всекидневния живот. Тези теми не можем да срещнем в официалното византийско Комниново изкуство, което в своя строго подчертан стремеж към величествена царственост се отличава от старобългарското, за което са присъщи заети от живота топли, човешко емоционални теми. Темата „кърмещи майки“ („Св. 40 мъченици“) е една от жизнените, простионародни, човешко емоционални теми, които определят демократичния и реалистичен характер на Търновската школа. В тълкуването на „Тайната вечеря“, „Разпятието“, „Христос сред книжниците“ и други сцени от Боянската църква, „Обесването на Юда“, „Миенето на краката на апостолите“ в с. Иваново звучат сходни човешки теми и възвращения.

Военните светци, които буквално господствуват в църквите на Трапезица и които са били преобладаващи и в църквата „Св. 40 мъченици“, а също и в Боянската и други църкви, представляват една от най-характерните за Търновската живописна школа теми. Тяхната поява и широко място, което заемат в тая епоха, също тясно и пряко са свързани с особеностите на историческото развитие през XIII и XIV в. Съвсем естествено е, че във връзка с многобройните войни, които България тогава е била принудена да води освен с Византия и с други племена и народи, значението на воинството е нараснало толкова много, че е наме-





Изображение на Христос от Боянската църква, 1259



рило отражение и в изкуството. В същност появата на светците-воини е своеобразна възхвала на воинството в тая епоха.

При това военните светии отразяват неаскетичен земен идеал за човешка личност. Това са млади мъже с добре развита физика, здрави, красиви, богато облечени. Те са изобразени прави в цял ръст и в стойки колкото непосредствено героични, толкова и благородни и елегантни. Чрез тях явно съвременният художник е загатвал и за господстващия идеал за млад човек, едновременно боец и мъжествен рицар и обичаш богатия и красив земен живот.

Подчертаното наличие на военни светци в Търновската школа е най-после и в духа на старобългарската традиция, съществувала още в изкуството на Първата българска държава. Доказателство за това е намереният при с. Патлейна образ на военен светец — Теодор Стратилат (от X в.), — нарисуван върху цветни керамични плочки.

Военните светии от Търновската школа въпреки статуарния си характер нямат застиналия иконен облик на патлейския военен светец. Напротив, както вече подчертахме, те са средновековни воини-князе, облечени богато, застанали в елегантни, пълни с жизненост стойки, достойни представители на търновското болярство, свикнали да се обличат красиво и да живеят охолно.

Широкото влияние, което източнохристиянската църква упражнява в България през средните векове, налага в българската живопис не само канона на християнското изкуство, отразяващ строго определени идейно-философски религиозни представи за света, за смисъла на живота, но и определена система на построяване монументалната живопис по отношение на архитектурата на паметника (съответната църква). Тая система търпи обаче развитие не само по отношение на цялостното източнохристиянско изкуство, но и вътре в страната, в самата старобългарска живопис. Не можем при това да отменим факта, че при огромната близост, основана на общата идейно-философска система на източнохристиянската религия и на общата ордерна система, съществуващи за всички източнохристиянски църкви, се проявяват и някои различия в изкуството на отделните страни, влизащи в източнохристиянската общност. Тези различия се проявяват не само в общото идейно-естетическо тълкуване на художествените проблеми, но даже и в самата монументална композиционна система.

И тези различия се определят освен от обществено-историческите условия и от художествените традиции на отделните страни, от художественото наследство, на което се опира общото развитие на всяка от тях. А това наследство е различно за Русия, Грузия, Армения, Сърбия, Византия, България. Не можем да отменим натрупания многовековен художествен опит във всяка от тези страни, както не можем да отменим и културните и икономическите връзки, които свързват една или друга страна, и размяната на художествен опит между тях. На тая основа могат да се правят сравнения, особено с Константинополската византийска школа.

Кои са авторите на търновските живописни паметници и къде да търсим произхода на техните автори?

Не можем да се съгласим с Кр. Миятев, който считаше, че Търновската живописна школа се е формирала предимно от византийски ху-

дожници. Това становище ще бъде в пълен разрез с всички факти и обстоятелства — и с културните възможности на страната ни и специално на Търново, с процъфтяването на архитектурата и книжнината в нея и най-последно с антагонизма, който е съществувал между България и Византия в условията на непрестанните войни и заплахи от страна на Византия.

Пък и едно сравнение между паметниците на двете школи — Търновската и Константинополската — говори красноречиво против такова предположение.

В рамките на източнохристиянската общност Търновската живописна школа има сравнително самостоятелно развитие и по отношение на Византия — най-силния, най-големия източнохристиянски център през средните векове. В голяма степен тая самостоятелност се засилва през XIII в., когато самата Византия за около 60 години (1201—1261) попада под латинско владичество. А точно през тоя период България е укрепнала като силна културна държава.

Търновската живописна школа се различава от Константинополската главно по своите идейно-стилови особености. Нейните паметници в сравнение с хладно репрезентативните, абстрактнооухотворени византийски изображения са много по-живени, по-земно човечни. Те се отличават със сложна индивидуализация и ярко подчертан портретен характер. Светските теми и образи (на царе, боляри, воители-светци) са третираны със средствата на съвременен граждански патос.

В Търновската живописна школа в голяма степен е унищожена и присъщата за византийската официална живопис стилизирана форма. В българската живопис въобще формата е много по-конкретна и по-пластична. За това в голяма степен допринася и промяната, която наблюдаваме в техническото изпълнение на българската живопис. Още през XIII в. българските живописци започват да изоставят фресковата живопис, да я заменят с температа, която им дава възможност да моделират с повече подробности натурата.

Разнообразието от стойки, жестове, общоколоритни решения и декоративни мотиви е една от заслугите на Търновската живописна школа. И в това отношение тя значително се отличава от Константинополската, за която в голяма степен е характерен шаблонът. Това свидетелствува и за голямата художествена култура на българските средновековни живописци (респективно търновските), свидетелствува, че през XIII—XIV в. България е имала своите големи художници, които, спазвайки канона на източнохристиянското изкуство, са внасяли собствено художествено тълкуване на библейските теми и на участниците в тях, насищали са ги с нов, съвременен живот и смисъл и са ги решавали пластически на много високо художествено ниво.

Известни различия съществуват и по отношение на иконографската и ордерната система, които в крайна сметка определят и цялостното решение на стенописта. В българските паметници стенописта е много по-близка до античната.

Проблемата за широкото използване традициите на голямото антично изкуство, развивало се в българските земи в добългарския период (гръцко-антично, елинистическо, римско и късноантично), е една от най-



интересните не само за Търновската живописна школа, но и за цялото старобългарско изкуство.

Тоя въпрос може да бъде разгледан в две насоки: едната, засягаща проблемата за взаимовръзките между живописата и архитектурата, сиреч въпроса за ордерната система в развитието на Търновската живописна школа, и, от друга — въпроса за използването на идейно-естетическите антични норми в самото решаване на живописното произведение като възглед за човешки образ, за композиционна схема и др.

Умелото съчетание на двете на пръв поглед противоречиви идейни системи — античната и византийската — представлява също една от особеностите на старобългарската и преди всичко на Търновската живопис. То внася в Търновската живопис, от една страна, чувството на хармонично разгърнати личности, красиви душевно и телесно, и, от друга — подчертана душевна експресивност и драматизъм. В характеристиката на боянските изображения съчетанието на тези две системи — античния идеал за съвършена хармонична личност и източнохристиянската душевна одухотвореност — са намерили своето най-идеално и високохудожествено възплъщение.

Реалистично портретният дълбоко психологически характер на българската живопис през XIII—XIV в. не е могъл да не даде своето отражение и върху общия монументален облик на живописата. Тя продължава да се развива още като голямо монументално изкуство, но не вече в едрите монументални форми на по-раншното изкуство. Имаме пред вид запазените живописни паметници от първия и втория пласт в църквата „Св. Георги“ в София, произхождащи съответно от IX—X и XI—XII в., а също живописата от охридската църква „Св. София“, от църквата при с. Водача и др.; в сравнение с които, запазвайки още големите художествени достойнства на монументалното изкуство, живописата през XIII в. преминава към по-камерна трактовка, предназначена за съзерцаване поотблизо. Засилват се и подробностите по дрехите, които се насищат с много украшения и орнаменти. По-детайлиран, по-раздобен става и фонът.

Търновските живописци майсторски са владеели художествения занаят. В цялостното изпълнение на техните произведения се налага подчертано чувство за мярка, за художествен вкус, за равновесие. С голяма вещина, умело спазвайки установената ордерна система и иконография, търновските художници свързват живописата с архитектурата, намирайки най-подходящите мащаби, форми и пропорции, при които, без да се разбиват и унищожават стените като архитектурен момент, живописата изпъква върху тях с голяма сила и убедителност.

В благородната простота и равновесие, които още са отличителна черта за живописата през тая епоха, се налага и тенденцията към съдържан драматизъм. Това е една от прогресивните черти на живописата по това време.

Нови моменти откриваме и в общото чисто живописно изпълнение на търновската живопис. Както вече подчертахме, темперната живопис постепенно измества от употребление фресковата. Разбира се, фресковата не изчезва напълно. Срещаме я все още в чист вид или смесена с темпера в редица паметници. Не е била забравена и мозайката. Освен в църква № 5 от хълма Трапезица и в дворцовия ансамбъл на

Царевец са намерени значително количество мозайчни камъчета, свидетелстващи, че тази толкова благородна и красива техника е била също добре позната и използвана в Търново в някои от по-значителните, с по-тържествено предназначение постройки. Мозайката в тях много добре ще да се е свързвала с полихромния смесен градеж (сложни комбинации от тухли, камъни и скрепящо вещество) на тогавашната архитектура и с богатото използване на оцветените гледжосани тръбички и фунийки като декоративна украса.

Търновските живописци изобщо са владеели отлично и занаята на живописца. Както и откъдето да хвърлим поглед върху който и да от търновските живописни паметници, те представляват в цялост и поотделно високохудожествени произведения.

Преживели многовековен живот и толкова тежки години и дни, изоставени в течение на столетия без покриви на природните стихии, съхранилите се стенописи удивляват още със свежестта на цветовете си. На места те са съхранили цветната си интензивност така, като че ли съвсем наскоро са работени. Явно е, че търновските художници са имали и отлични технически знания, познавали са отлично качествата на боите и са използвали само солидни, устойчиви бои. А при самото живописване са избягвали многобройните повторения, както и честото смесване на боите.