АСЕН ЧИЛИНГИРОВ

ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ



АЛБУМ I

ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ – АЛБУМ I

ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ
АЛБУМ I

Първо интернетно издание
София, 2015

© Асен Чилингиров – автор
© Иван Стаменов – корица
Всички права запазени

АСЕН ЧИЛИНГИРОВ

ИВАНОВСКИТЕ СТЕНОПИСИ

АЛБУМ I

СОФИЯ 2015

ПРЕДГОВОР

Настоящият албум представлява неотменна част от двете мои монографии за стенописите от художествения резерват „Иваново – Красен", посветени главно на някои проблеми, свързани с датировката и атрибуцията на пещерната църква „Св. Иван Кръстител" при сегашното село Иваново, Русенско. Той съдържа репродукции от пълната цветна и чернобяла фотодокументация, заснета от мене – отчасти през 1965-1966 г. по договор с Националния институт за паметниците на културата в София и отчасти през юни 1985 г., предназначена за моя научна публикация. И при двата етапа на заснимането съм използвал своя апаратура и фотоматериали, закупени с мои лични средства. За заснимането на стенописите през 1966 г. беше използван също електрически агрегат, принадлежащ на местното ДЗС, за което заплатих значителната по това време сума 900 лв., която ми бе приспадната от хонорара за заснимането, възлизащ на 2,200 лв. Фотоснимките – чернобели копия 24/30 см и негативите към тях – бяха приети от комисия, назначена от директора на Института с протоколи, копия от които притежавам – по-нататъшната съдба на предадените от мене фотоснимки не ми е известна. Публикуваните тук репродукции са направени от дубликати на негативите, заснети заедно с оригиналите и съхранявани от мен. Обстоятелствата, свързани с моите договорни отношения с българските държавни институции и издателства, са изложени подробно в моите публикации и считам за ненужно тук отново да описвам.

Заснимането на стенописите, също както и външните снимки на обектите, е извършено с помощта на най-съвършената за времето си фотоапаратура и с най-добри цветни и чернобели фотоматериали. През 1965-1966 г. това бяха фотоапаратите Exacta Varex II A (24:36) с обективи Zeiss Tessar 2,8/50 и Zeiss Flektogon 4/20, Zeiss Icoflex (6:6) с обектив Tessar 3,5/75 и Mentor (13:18) с обектив ApoTessar 4,5/210, а фотоматериалите бяха Agfa Isopan и Agfacolor, като освен това беше използван и фотоматериал за снимки в инфра-

червения спектър също с фотоплаки и филтри от ГДР, закупени от мене в комбината ORWO, Волфен – такива снимки бяха направени от мене за първи път в България. При заснимането на стенописите и другите обекти през 1985 г. освен чернобели материали от ГДР вече използвах цветни негативни и диапозитивни филми Agfachrome R 100 S от фирмата Agfa-Gevaert и Fugi RD 118, а заснимането беше извършено с два фотоапарата Asahi-Pentax (6:7) със съответния към тях набор обективи.

За пълнота на документацията в албума са включени също така репродукции от документални снимки, заснети преди мене, повечето от които представят състоянието на стенописите преди „реставрацията", извършената от художничката при Народния музей в София Вера Недкова през 1950-те години, в резултат на която са загубени съществени детайли от оригиналите. За заличаването на второто име на дарителя на църквата цар Иван Асен II съм писал обстойно и съм представил документен материал и в двете монографии за Ивановските стенописи, допълнен тук с още фотоснимки. А че драскането на „графити" в поставения под защита на българските закони и ЮНЕСКО коплекс продължава две десетилетия след обявяването му за национален паметник, показва една репродукция на подписана и датирана в 1985 г. „графема" (табл. LIV).

Тъй като представянето на илюстративен материал с близки и далечни или изобщо отсъстващи паралели на Ивановските стенописи представлява темата за още един албум с фотоилюстрации, чието издаване е предстоящо, тук такива паралели не се дават – с изключение на табл. XXIV и XXVI, където считам за важно, те да се покажат на това място. В текста и на двете монографии се дават подробности за двата случая – за широкоизползвания в иконографията на паметниците от византийския и българския кръг иконографски тип на Богородица – Оранта още от първите векове на християнството, възприет от дохристиянската духовна традиция и за голямата стилова близост на стенописите от търновската църква „Свети апостоли Петър и Павел" със стенописните фрагменти от съборната църква на манастира „Свети Архангели" при Иваново, украсена със стенописи значително преди църквата „Св. Иван Кръстител".

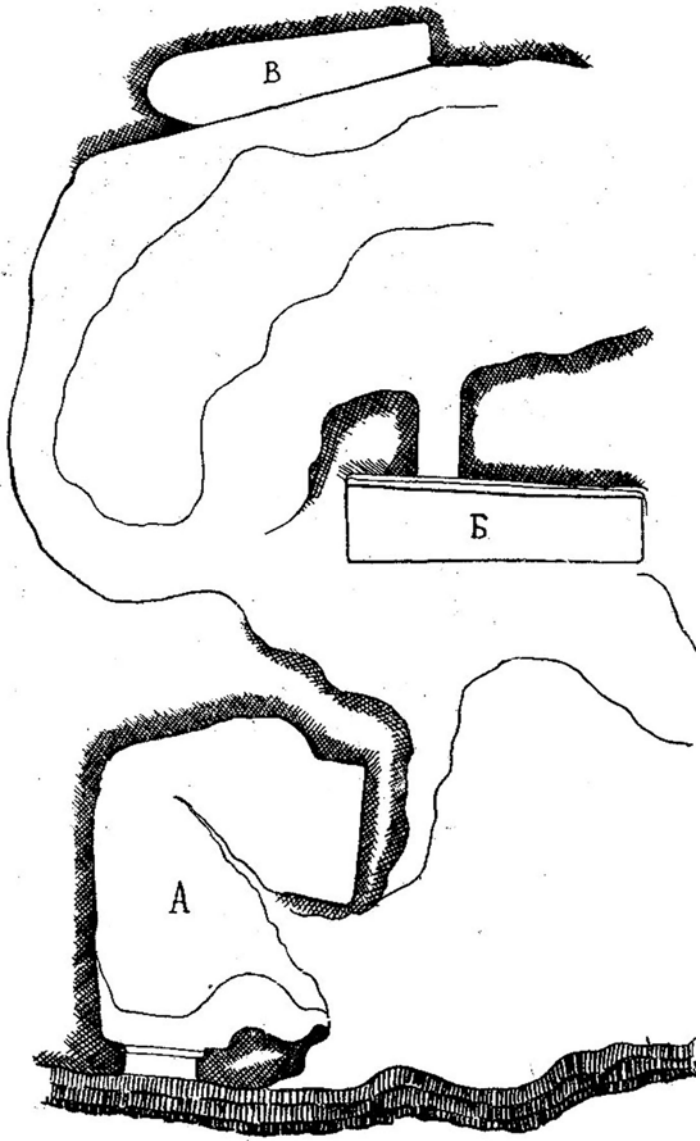
Във фотодокументацията не са включени репродукции на стенописи, заснети след проведената през последните десетилетия на миналия век реставрация и консервация на паметника – освен две фотоснимки, представени ми любезно от д-р Любомир Цонев и включени във втората моя монография, издадена в настоящата 2015 г., както и една фоторепродукция на сайта на ЮНЕСКО. Понеже този сайт по неизвестни за мене причини в момента не е достъпен, в приложението към албума, съдържащо текстовете от изследвания на Ивановските стенописи, е представено копие от сайта, заснето от мене през миналата 2014 г. Що се отнася до издаването на документация, отразяваща извършената от Националния институт за паметниците на културата работа по стенописите, това е задача на този институт – също както е задача на института и на българската наука да изложат и обяснят причините за извършените манипулации с един от най-забележителните паметници на световното изкуство.

А. Чилингиров, Берлин, 25 юли 2015.

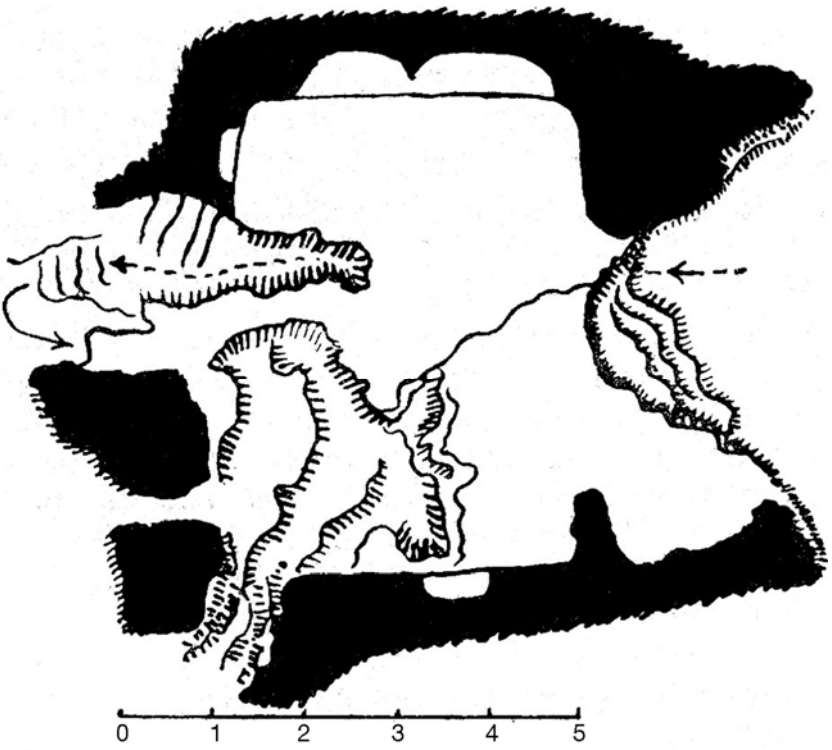


Долното течение на р. Русенски Лом
Топографско заснимане около 1880 година.

II

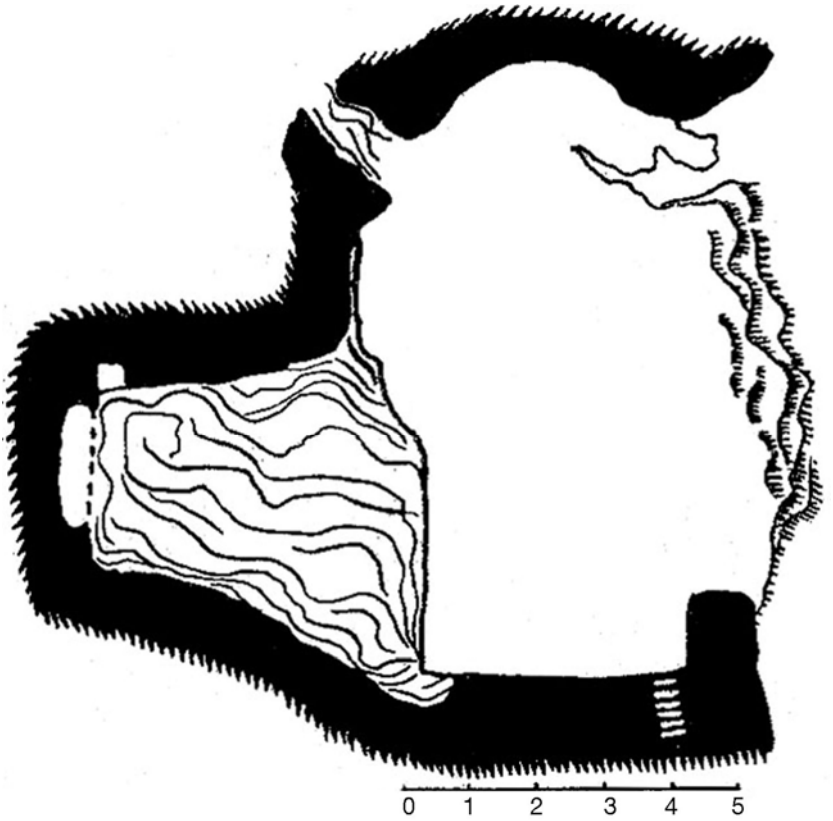


Иваново, план на пещерата с двата гроба
(По Асен Василиев)

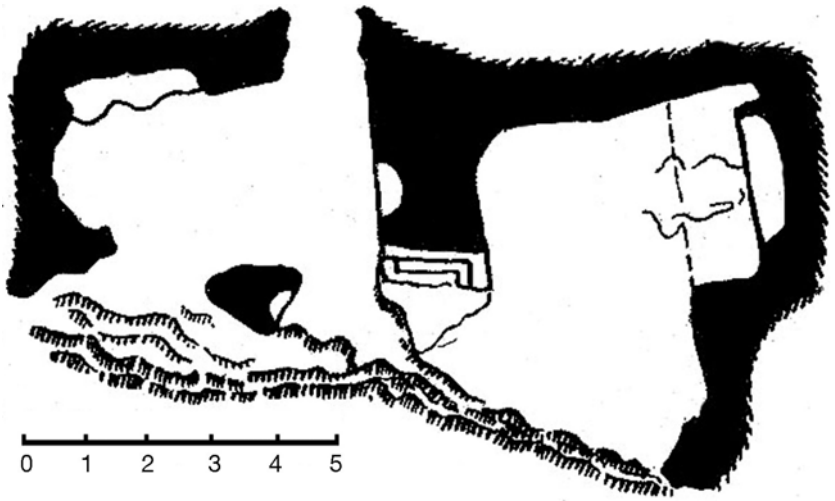


Иваново, план на църквата при Господев дол
(По Асен Василиев)

IV



Иваново, план на църквата под „Кръщалнята“
(По Асен Василиев)

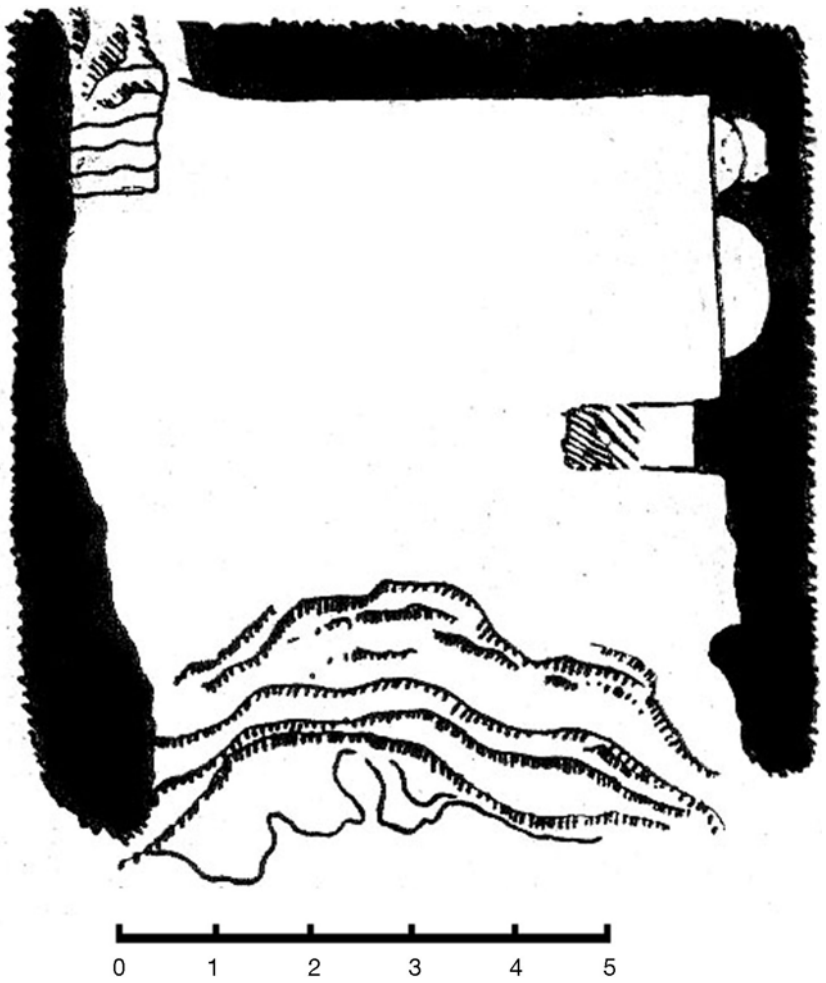


Иваново, план на скални църкви при „Писмата“
(По Асен Василиев)



Иваново, план на „Затрупаната църква“
(По Асен Василиев)

VI



Иваново, план на „Съборената църква“
(По Асен Василиев)



„Съборената църква“
Изображения на ктитор и ктиторка
(Скици Асен Василиев)



Село Иваново с пещерните църкви
(Схема Асен Василиев)

VIII



Национален резерват „Иваново–Красен“
Пещерна църква „Господев дол“
Фотоснимка А. Чилингиров, 1965 г.



Национален резерват „Иваново–Красен“
Пещерна църква „Господев дол“
Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

X



Слизане в ада, детайл

Иваново, пещерна църква „Господев дол“



Слизане в ада. Фотоснимка А.Чилингиров, 1965 г.

Иваново, пещерна църква „Господев дол“

XII



Успение Богородично, детайли



←Стенописни фрагменти ↑
Фотоснимки А. Чилингиров, 1965 и1985 г.

Иваново, пещерна църква „Господев дол“

XIV

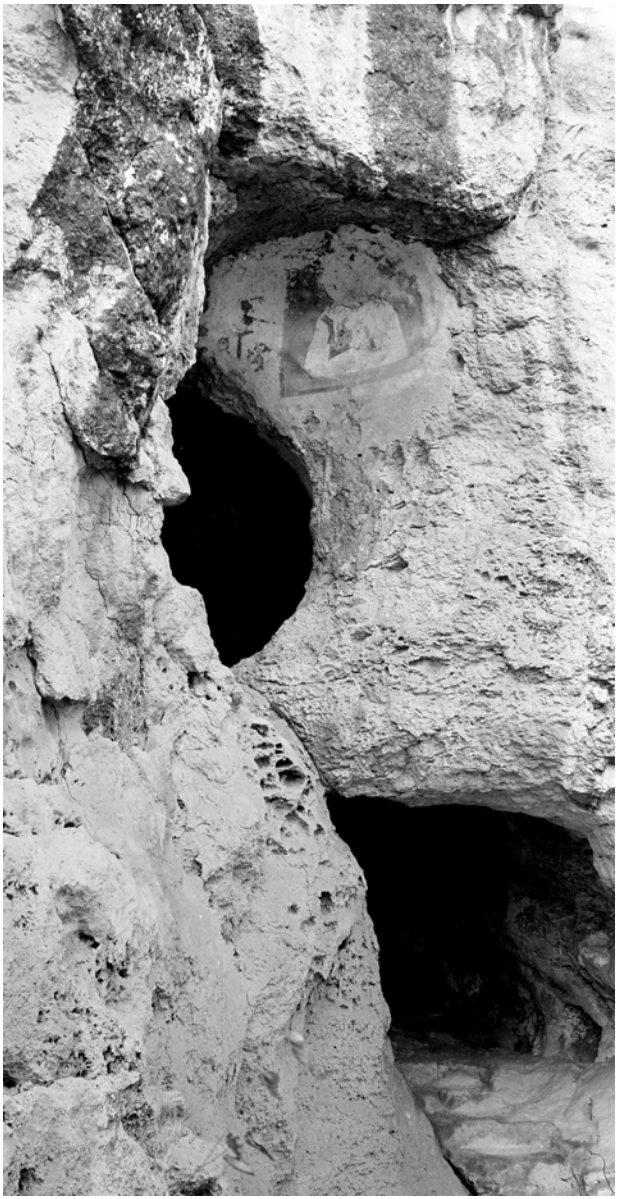


Св. Никола и св. Спиридон
Стенопис в пещерната църква „Господев дол“
Фотоснимка Л. Прашков, 1978 г.



Архангел Михаил (?)
Стенописен фрагмент в „Срутената църква“
Фотоснимка Л. Прашков, 1978 г.

XVI



Параклис на манастира „Свети Архангели“



Христос ветхимъ деньми, стенопис в параклиса
Фотоснимки А.Чилингиров, 1985 г.

Параклис на манастира „Свети Архангели“

XVIII



Стенописни фрагменти
Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

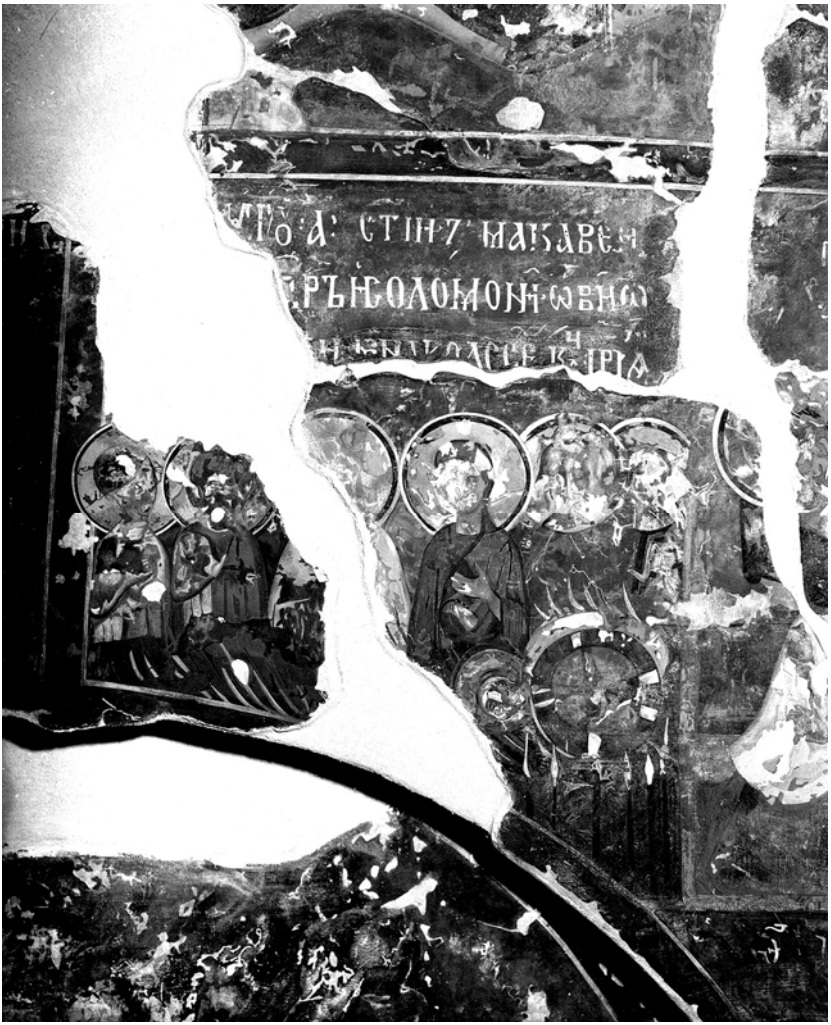
Иваново, пещерна църква „Господев дол“



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

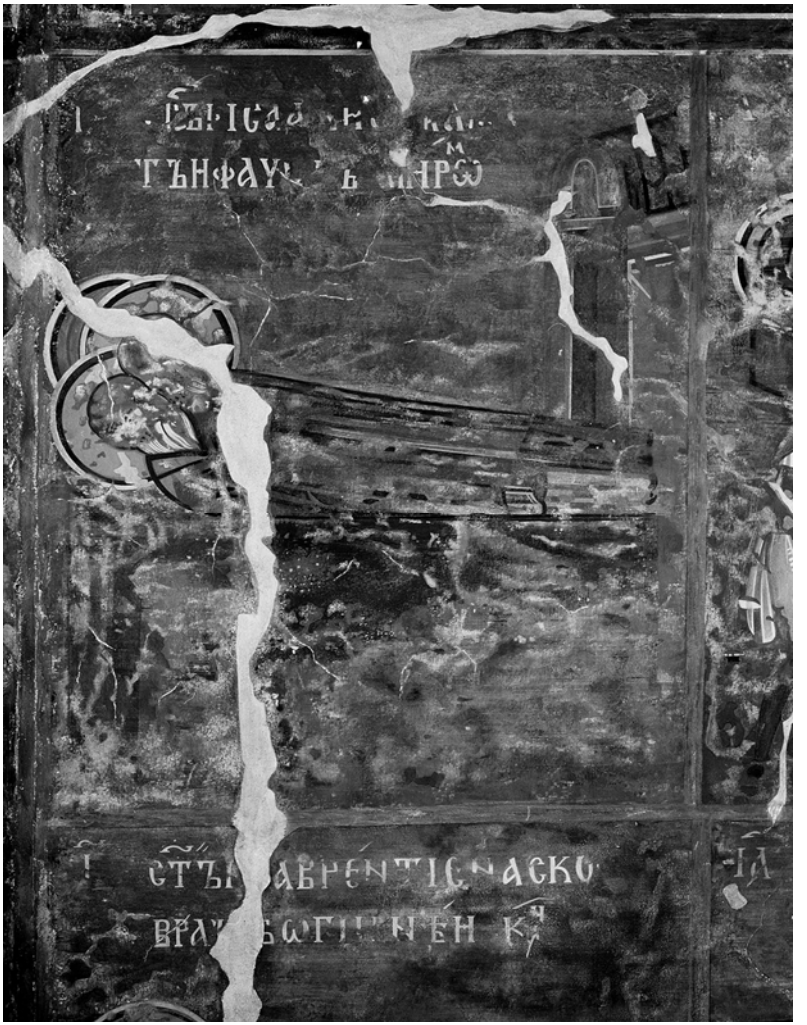
Видението на св. Петър Александрийски
Стенописен фрагмент в местността Господев дол

XX



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

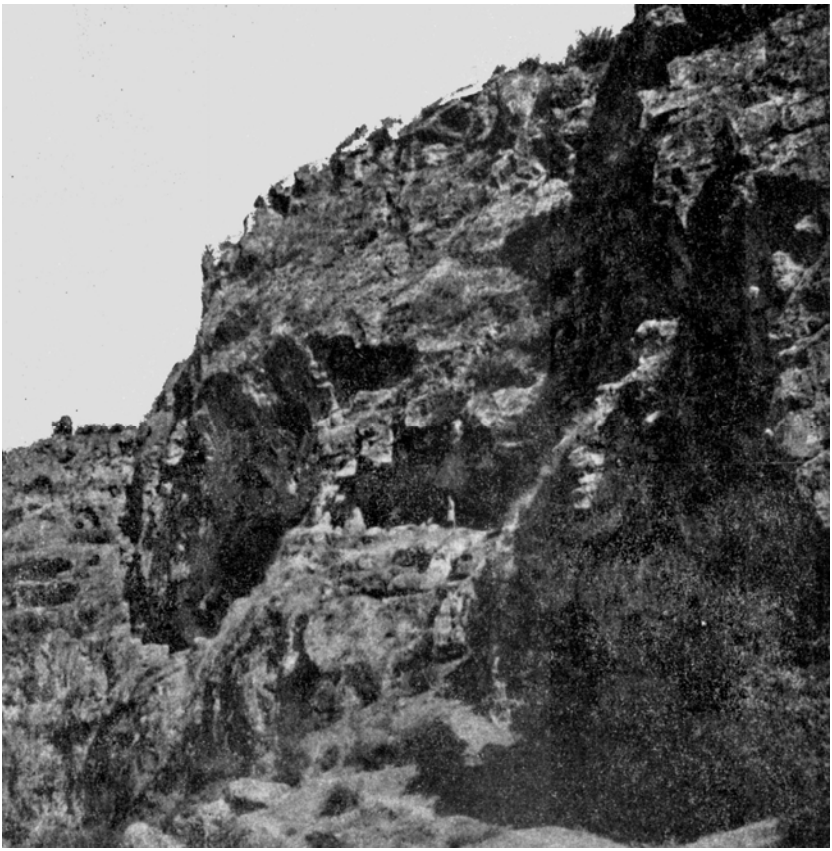
Светите седем спящи момци от Ефес
Стенописен фрагмент в местността Господев дол



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

Образен месецеслов, детайл
Стенописен фрагмент в местността Господев дол

XXII



Общ изглед
Фотоснимка Асен Василиев, 1952 г.

Съборна църква (кириакион) на манастира „Св. Архангели“



Петдесетница – стенопис



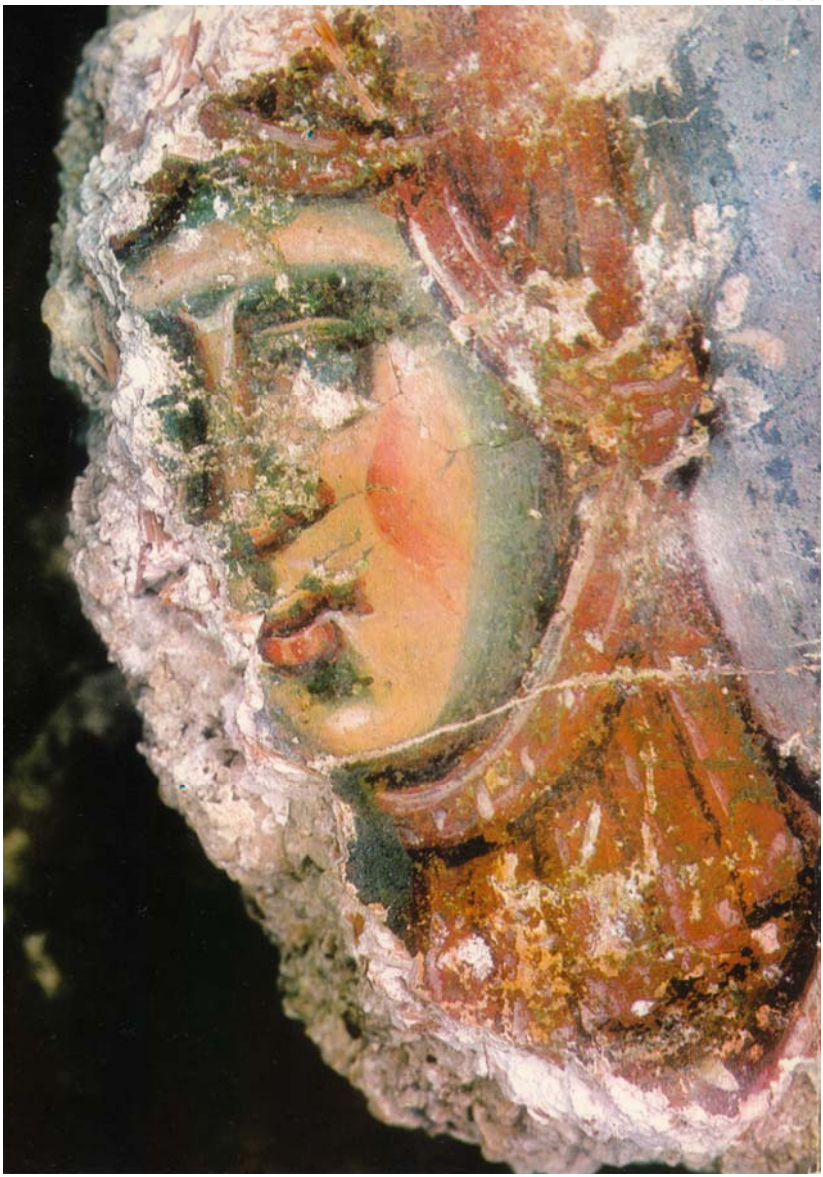
Олтар на църквата

Съборна църква (кириакион) на манастира „Свети Архангели“

XXIV



Св. Самон, стенопис, около 1206-1210
Търново, „Св. Петър и Павел“



Неизвестен военен светец
Иваново, съборна църква на манастира „Св. Архангели“

XXVI

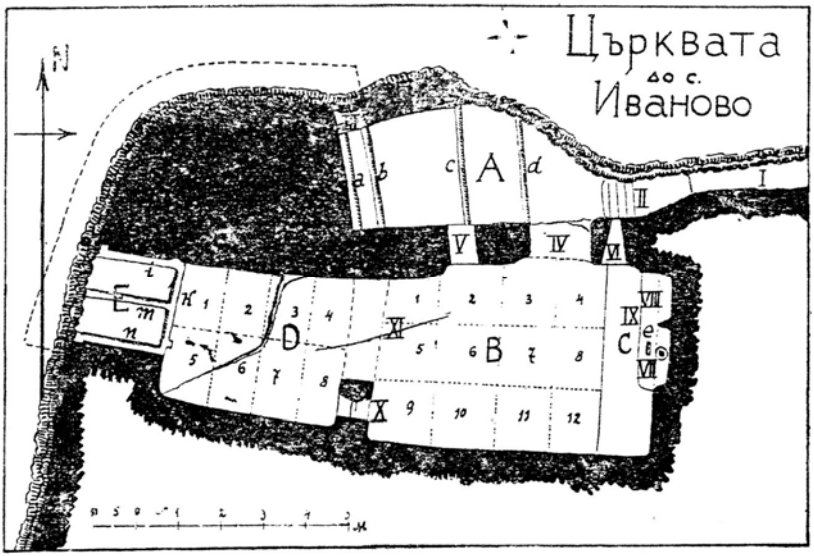


Национален резерват „Иваново–Красен“
Пещерна църква „Св. Иван Кръстител“
Фотоснимка А. Чилингиров, юли 1985 г.



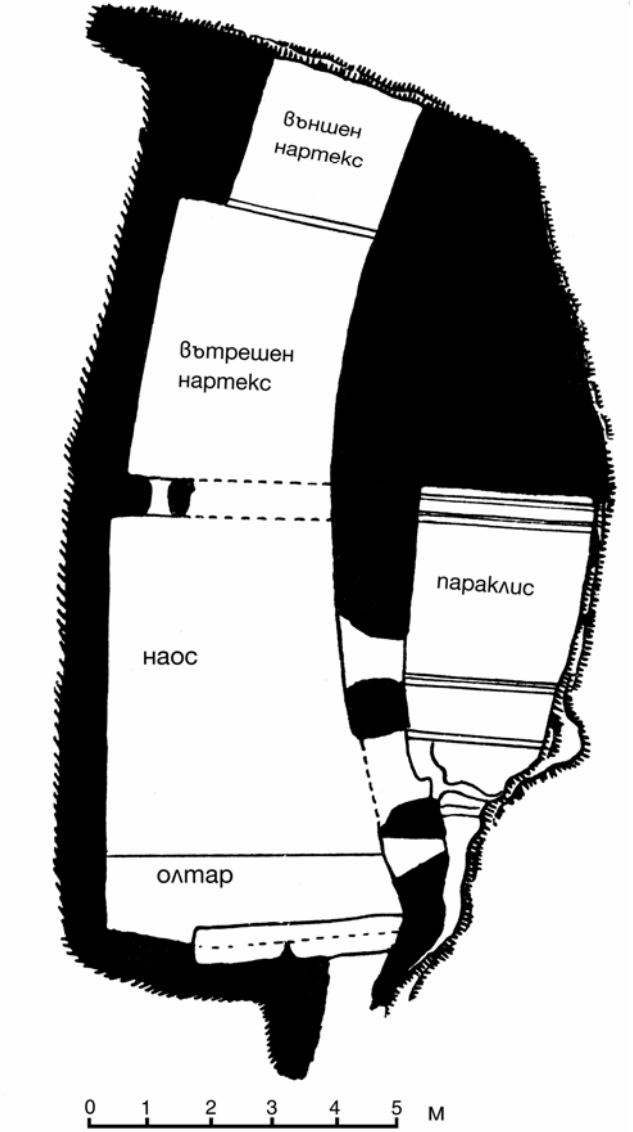
Национален резерват „Иваново–Красен“
Пещерна църква „Св. Иван Кръстител“
Фотоснимка А. Чилингиров, Юли 1985 г.

XXVIII

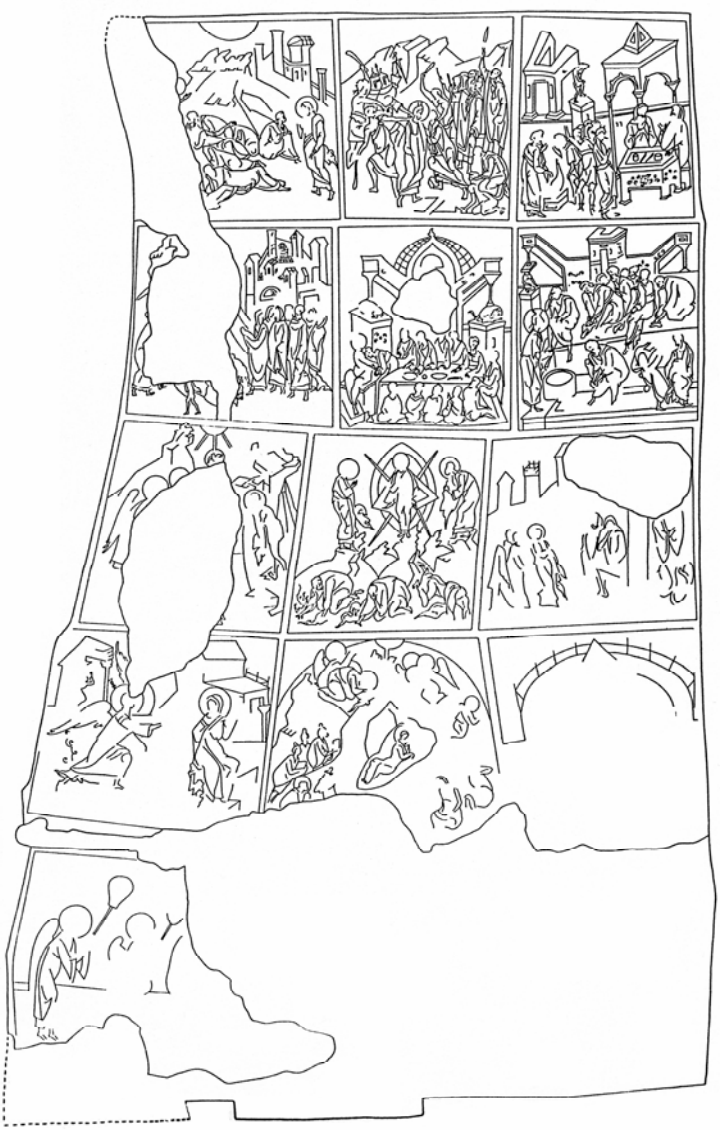


Иваново, пещерната църква „Св. Иван Кръстител“, план
(По Карел Шкорпил)

XXIX



Иваново, пещерната църква „Св. Иван Кръстител“, план
(По Асен Василиев)

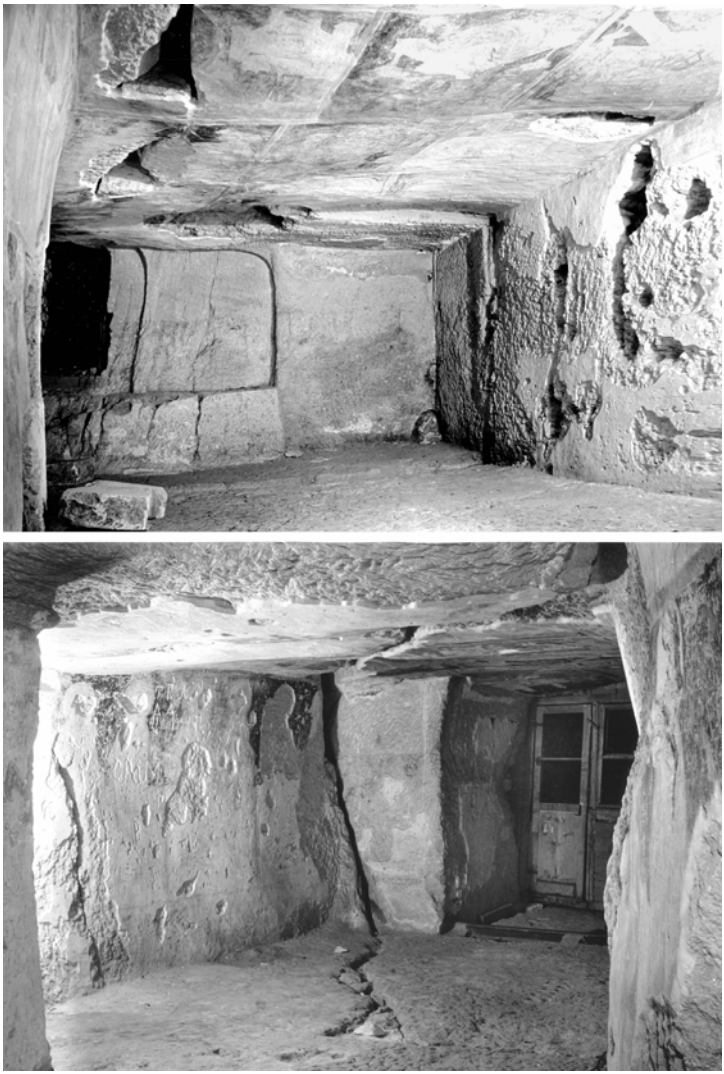


Стенописите в „Църквата“, източна половина
Графично заснимане НИПК, 1996 г.

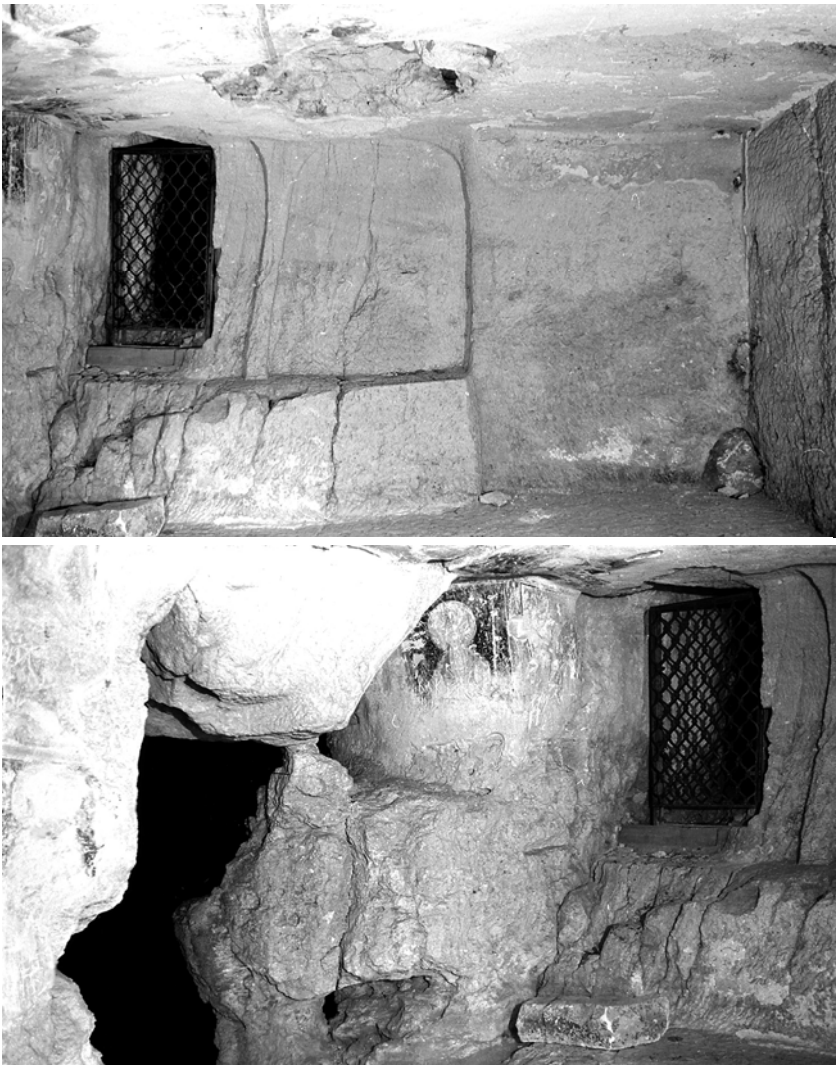


Стенописите в „Църквата“, западна половина
Графично заснимане НИПК, 1996 г.

XXXII



Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“
Горе – наос, поглед към югоизток
Долу – вътрешен нартекс, поглед към югозапад
Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.



Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“

Горе – наос, източна стена
Долу – наос, североизточен ъгъл с входа към параклиса

Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.

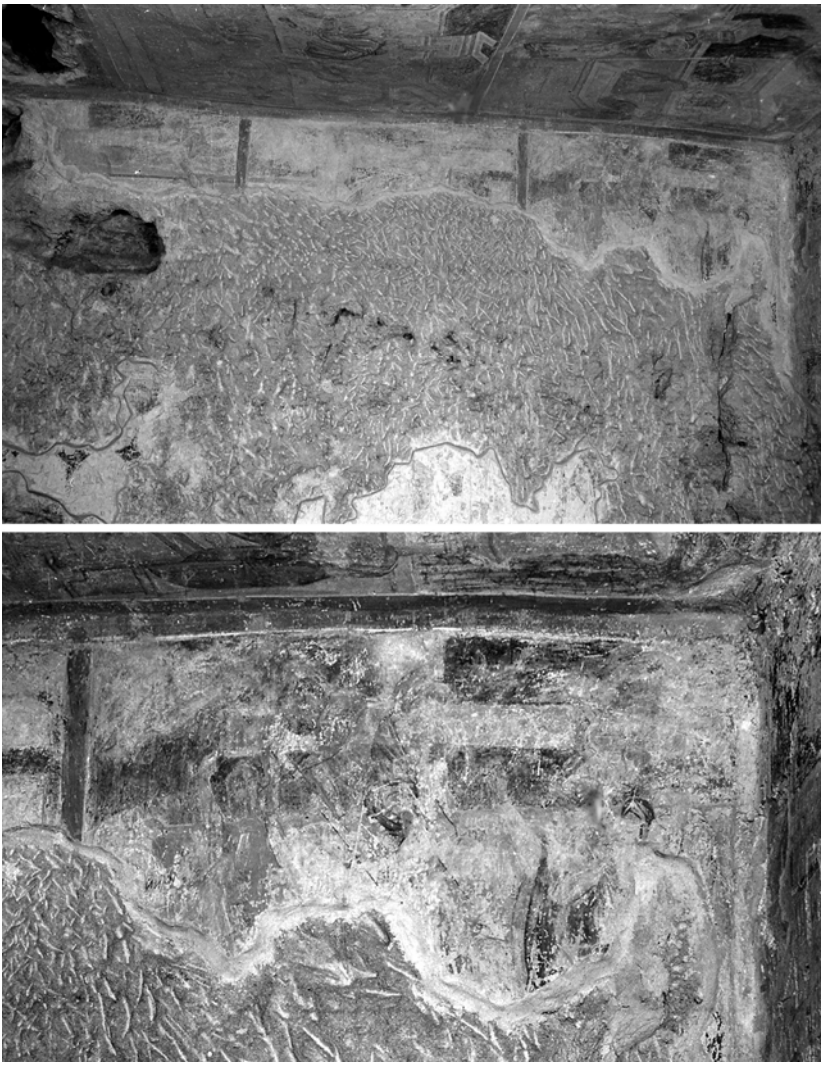
XXXIV



Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“

Горе — наос, част от северната стена
Долу – наос, част от северната стена с входа към параклиса

Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.



Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“
Горе – наос, част от южната стена
Долу – наос, част от композицията Свалянето от кръста
Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.

XXXVI



Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“

Горе – наос, североизточен ъгъл
Долу – наос, югозападен ъгъл

Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.

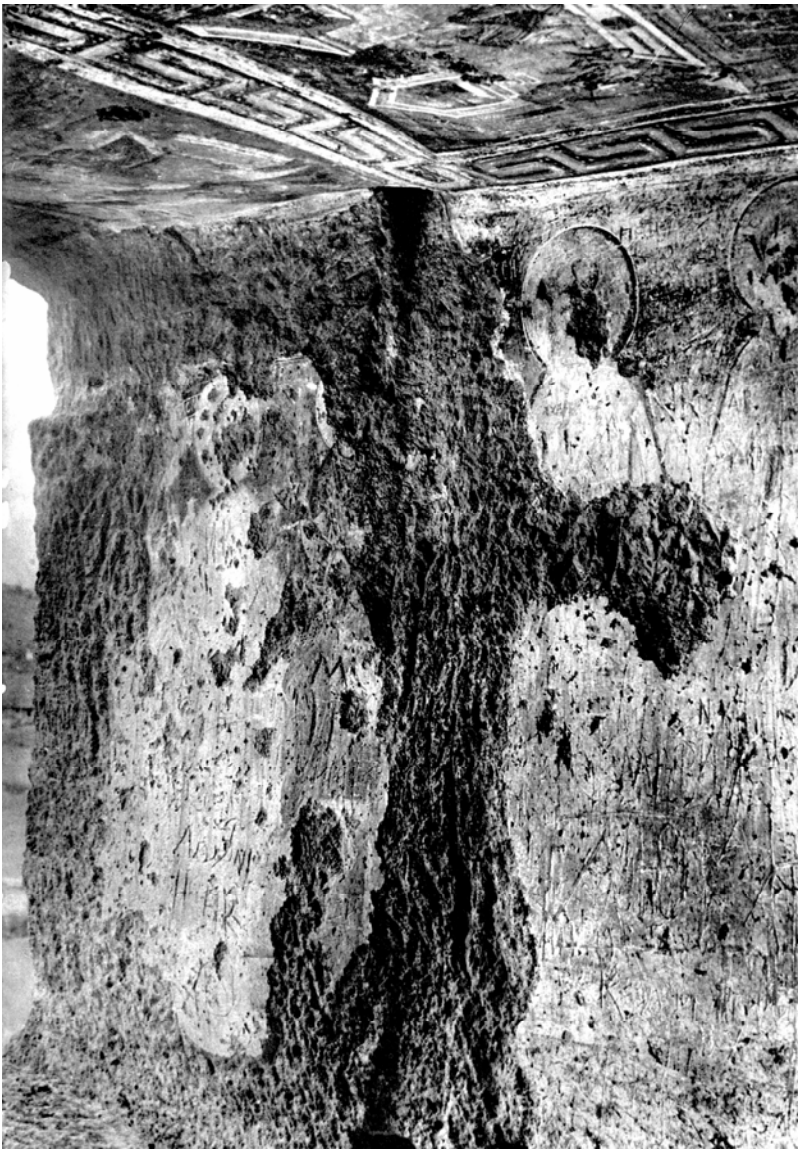


Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“

Северна стена на наоса
Стенописни фрагменти

Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.

XXXVIII

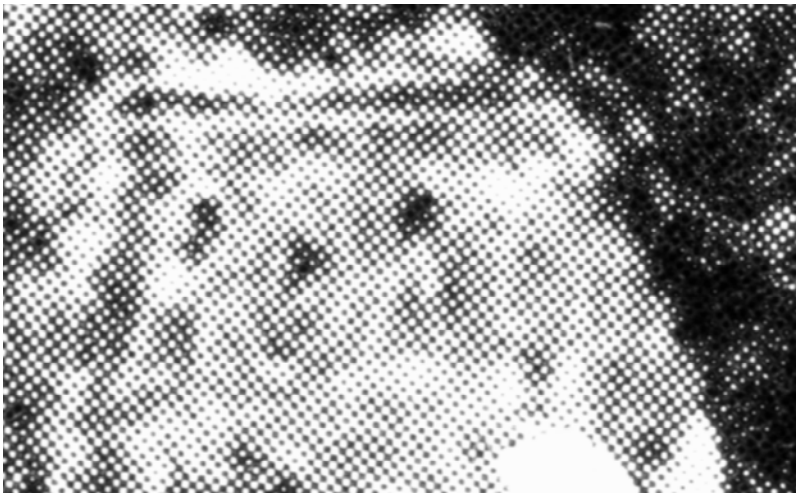


Изображения на светци заедно с групата на дарителя
Фотоснимка Димитър Кацев, 1935 г.



Групата на дарителя
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

XL



Част от ктиторския надпис с името АСѢНЬ
По репродукция на снимката от 1935 г. в книгата на Бичев



Част от ктиторския надпис с името АСѢНЬ
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

Дарителско изображение на цар Иван Асен II



Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

Дарителско изображение на цар Иван Асен II

XLII





← Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г. ↑

Надписът отляво но дарителя

XLIV





← Детайли от дарителската композиция ↑
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, нартекс
Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.

XLVI



Детайли: Богородица Оранта и фрагмент от изображението на дарителката

Карийе джамия (манастир Хора), външен нартекс, Гробница Е
Гроб на Раулаина Палеологина
(По Ундервуд)



Фотоснимка А. Чилингиров,1966 г.

Богородица Оранта
Детайл от дарителската композиция,
Северна стена на външния нартекс
Иваново, църквата „Св. Иван Кръстител“

XLVIII



Фрагмент от стенопис с изображения на светци

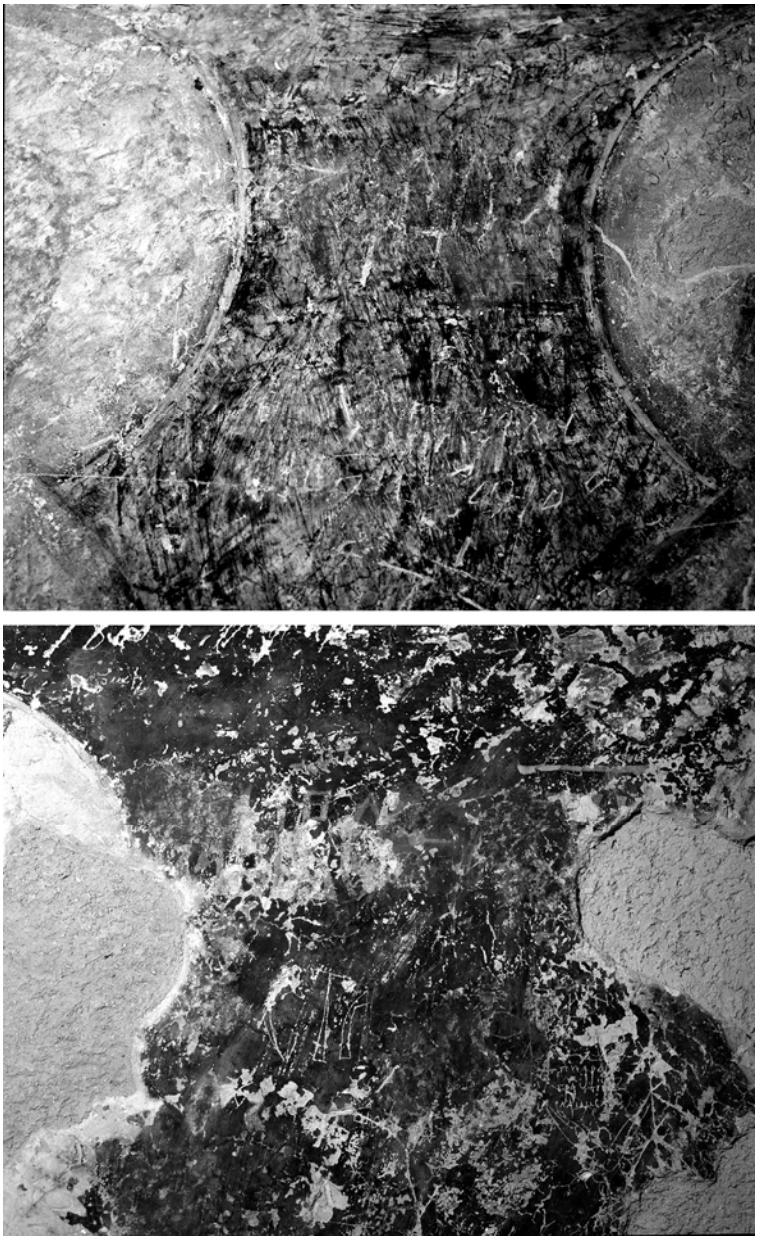
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.



Фрагмент от стенопис с изображения на светци

Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

L

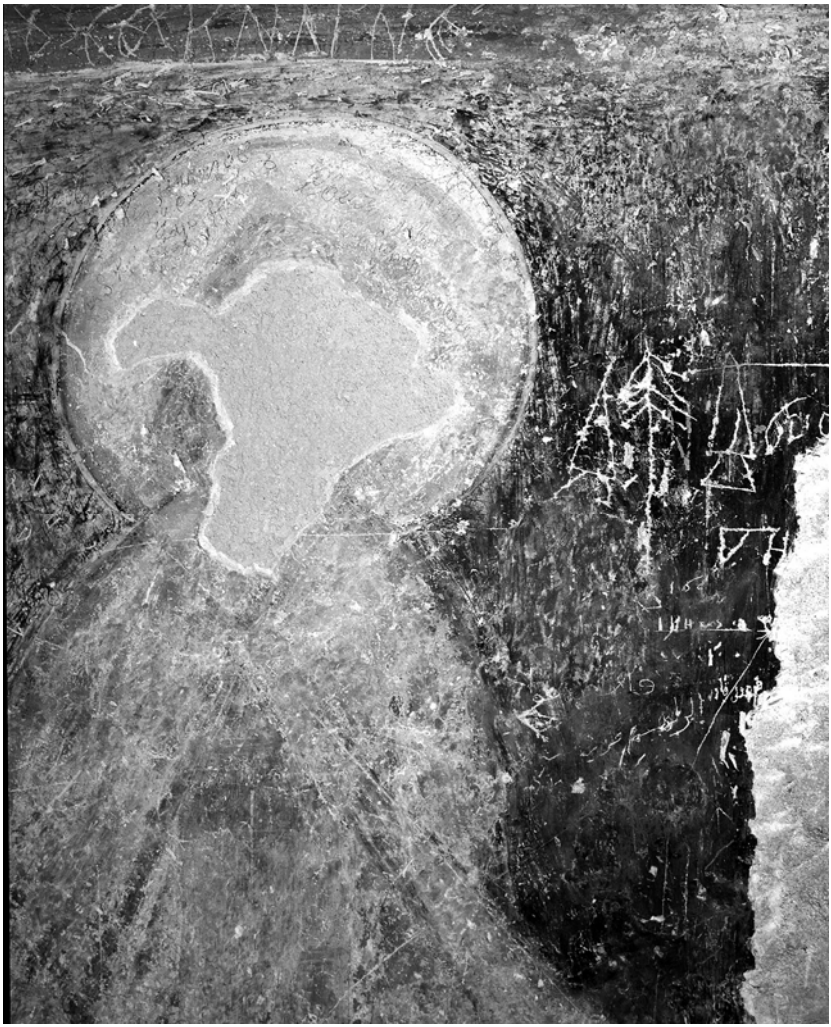




⇦ Фрагменти от стенописи с изображения на светци ⇧

Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.

LII



Фрагмент от стенопис с изображение на светец

Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимка А. Чилингиров, 1986 г.



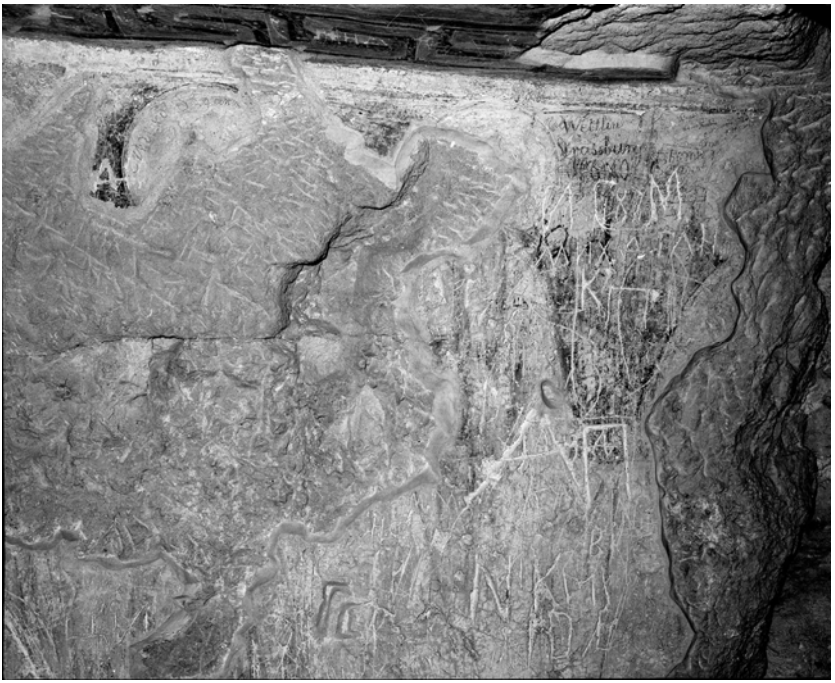
Фрагмент от стенопис с изображения на светци

Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

LIV







← Фрагменти от стенописи ↑

Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимки А. Чилингиров, 1986 г.

LVI



Фрагмент от стенопис с изображение на светец

Иваново, „Св. Йоан Кръстител“, наос
Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.



Божествената литургия, фрагмент

Иваново, „Св. Иван Кръстител“, светилище
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 година

LVIII





← Св. Иван Кръстител на съд пред Ирод →
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, нартекс
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.

LX





← Отсичане главата на св. Иван Кръстител →
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, нартекс
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.

LXII



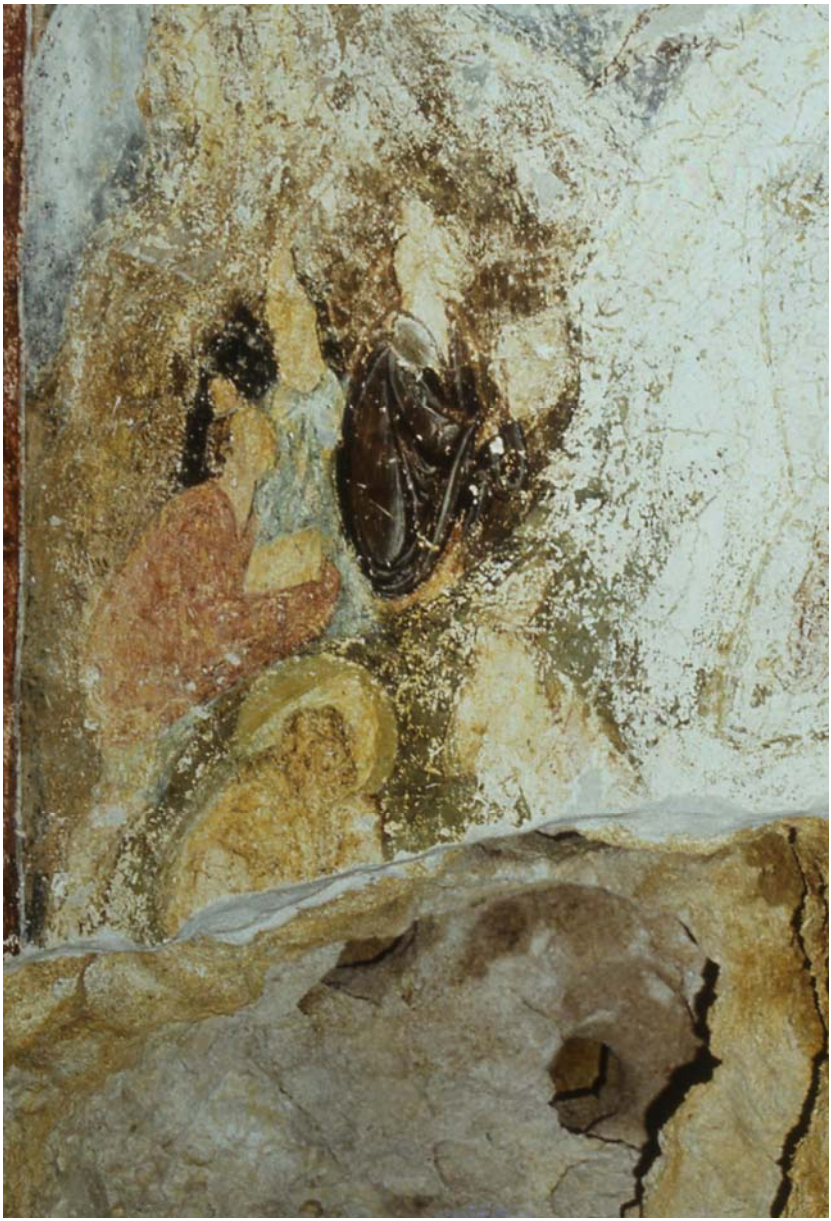


Фотоснимки А. Чилингиров, 1985

← Детайл

← Благовещение ↑
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос

LXIV





← Рождество Христово ↑
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.

LXVI



Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

Сретение
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос



Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

Богоявление
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос

LXVIII



Детайл →

↑ Преображение Господне →
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос

LXIX



LXX



Фотоснимка А. Чилингиров,1985 г.

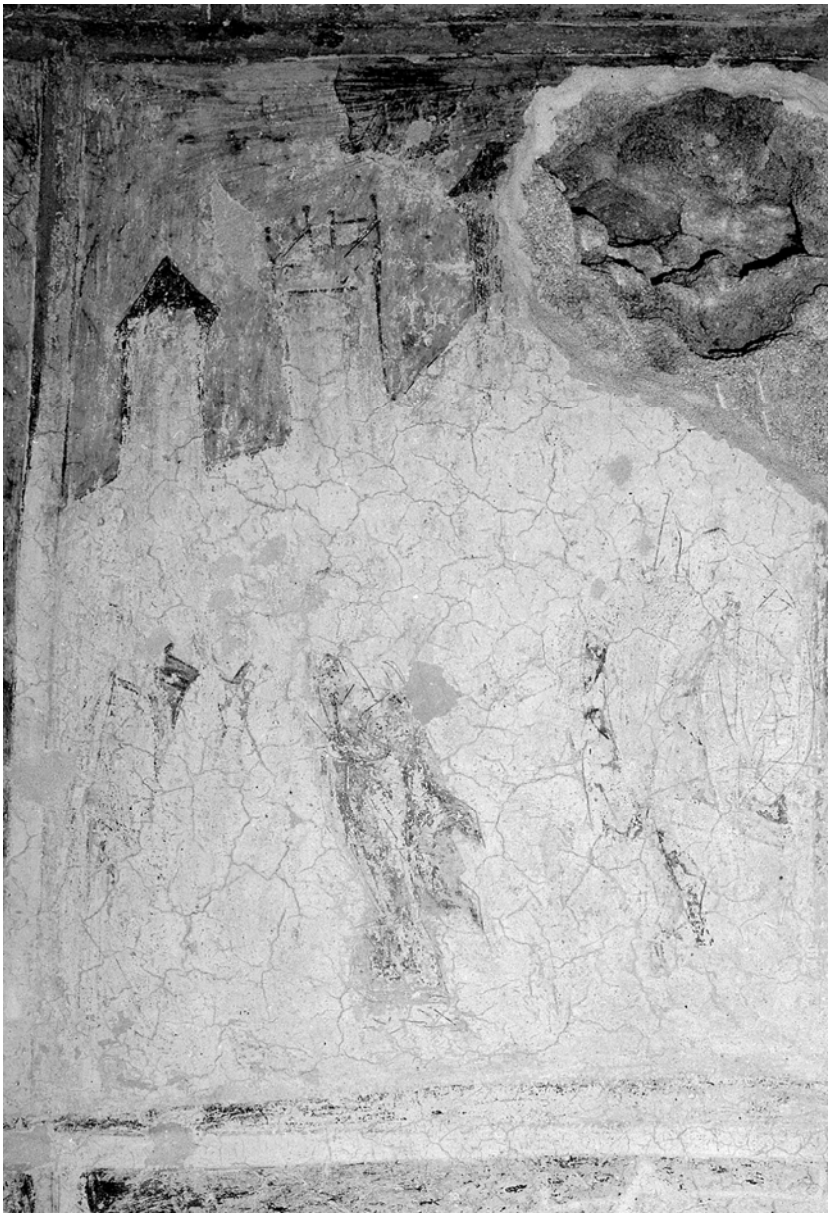
Преображение Господне, детайл
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос



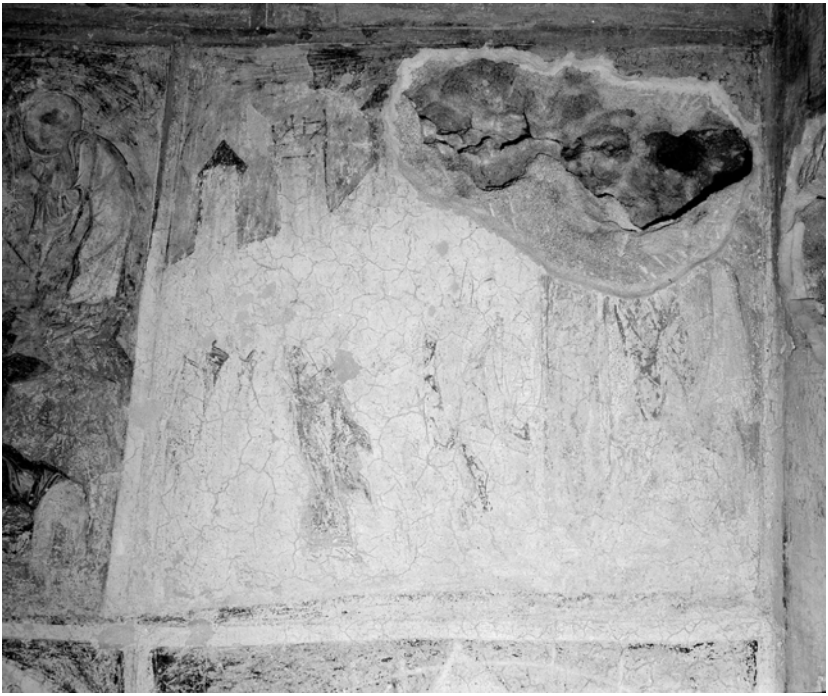
Фотоснимка А. Чилингиров,1985 г.

Преображение Господне, детайл
Иваново, „Св. Йоан Кръстител“, наос

LXXII



LXXIII:



Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

← Детайл
Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

Възкресяването на Лазар
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос

LXXIV



↑ Цветница →
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос



LXXVI





← Атлант, детайл

← Омиването на нозете ↑
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, наос

LXXVIII





← Омиването на нозете ↑
Детайли
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

LXXX





← Фотоснимки Д. Кацев, 1935 г. ↑



↑ Фотоснимки А. Василиев, 1951 г. →



LXXXIV





←Тайната вечеря↑
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

LXXXVI





← Бдение в Гетсиманската градина ↑
Фотоснимки А. Чилингиров,1985 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

LXXXVIII





Детайли →

← Предателството на Юда ↑
Фотоснимки А. Чилингиров,1985 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

XC





XCII



Фотоснимка Д. Кацев, 1935 г.

Разделянето на дрехите



Фотоснимка Д. Кацев, 1935 г.

Предателството на Юда, детайл

XCIV





Детайли →

← Христос на съд пред Ана и Каиафа ↑
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

XCVI





XCVIII



Фотооснимка Д. Кацев, 1935 г.

Атлант, детайл от композицията Тайната вечеря



Фотоснимки Д. Кацев, 1935 г.

Бдение в Гетсиманската градина, детайл

C





Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

← Детайл, фотоснимка Д. Кацев, 1935 г.

Разкаянието на Петър

CII



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

Съдът на Пилат, сцена I, детайл



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 *г.*



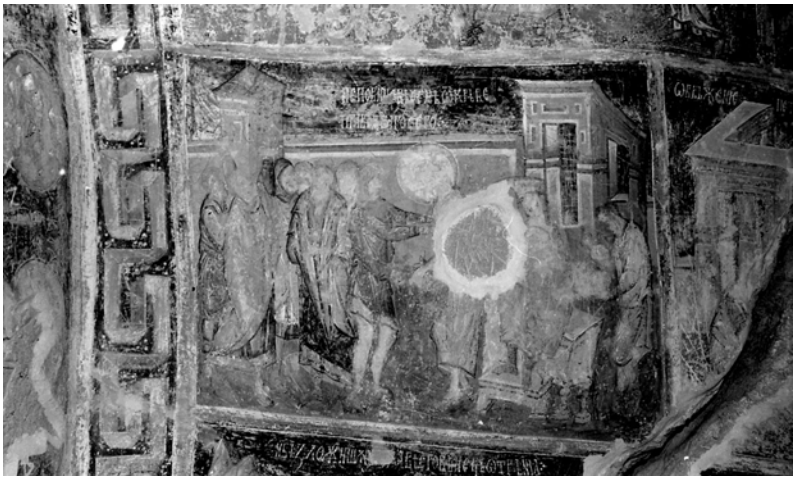
Фотоснимка А. Чилеингиров, 1966 *г.*

Съдът на Пилат, сцена I

CIV



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.



Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

Съдът на Пилат, втора сцена



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

Юда връща 30-те сребърника
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

CVI



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

Юда връща 30-те сребърника
Лява половина
Иваново, „Св. Иван Кръстител“



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г

Юда връща 30-те сребърника
Дясна половина
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

CVIII





← Фотоснимки А. Чилингиров 1985 г. ↑



Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.

Поругание Христово
Иваново, „Св. Иван Кръстител“



Кръстният ход,, детайл
Иваново, „Св. Иван Кръстител“



← ↑ Фотоснимки А. Василиев, 1951 г.



Фотоснимка А. Чилингиров, 1956 г.

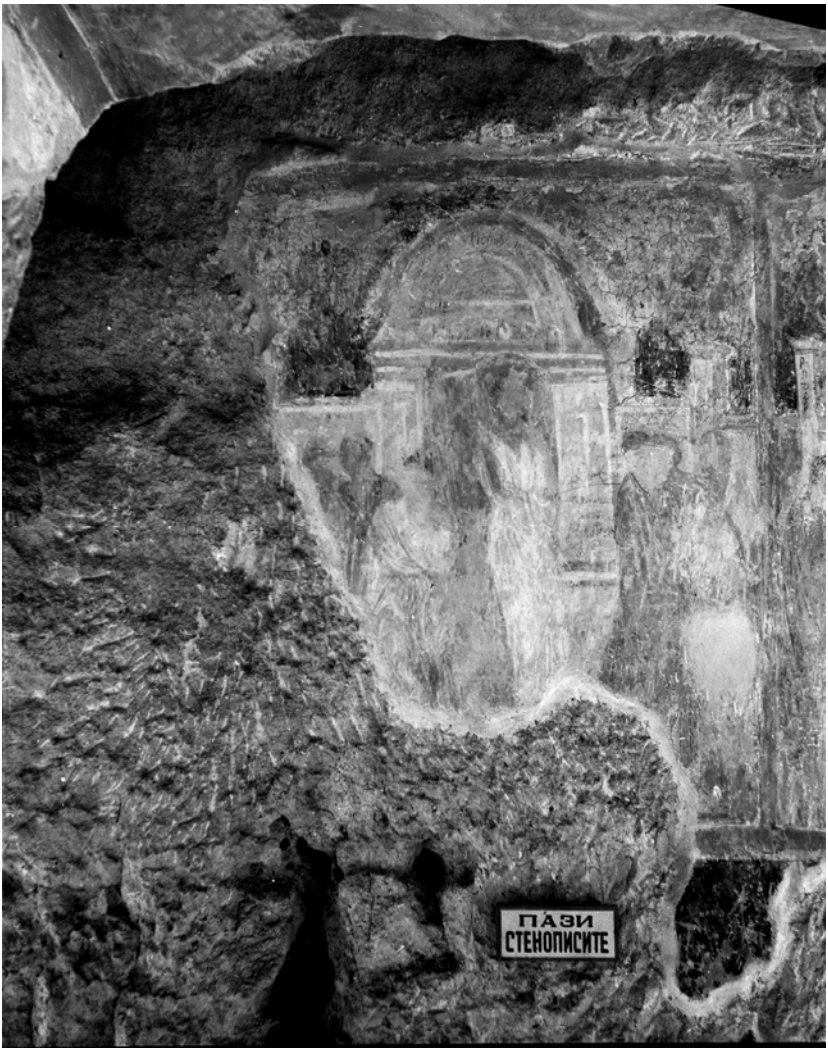
Кръстният ход,
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

CXII



Фотоснимка А. Василиев, 1951 г.

Свалянето от кръста, детайл
Иваново, „Св. Иван Кръстител“



Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

Погребение Христово
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

CXIV



фотоснимка А.. Чилингиров , 1985 г

Слизането в ада, детайл



Фотоснимка А. Василиев, 1951 г



Фотоснимка А.. Чилингиров , 1985 г.

Слизането в ада

CXVI



Фотоснимка А.Чилингиров, 1985 г.

Мироноските при гроба, детайл
Иваново, „Св. Иван Кръстител“



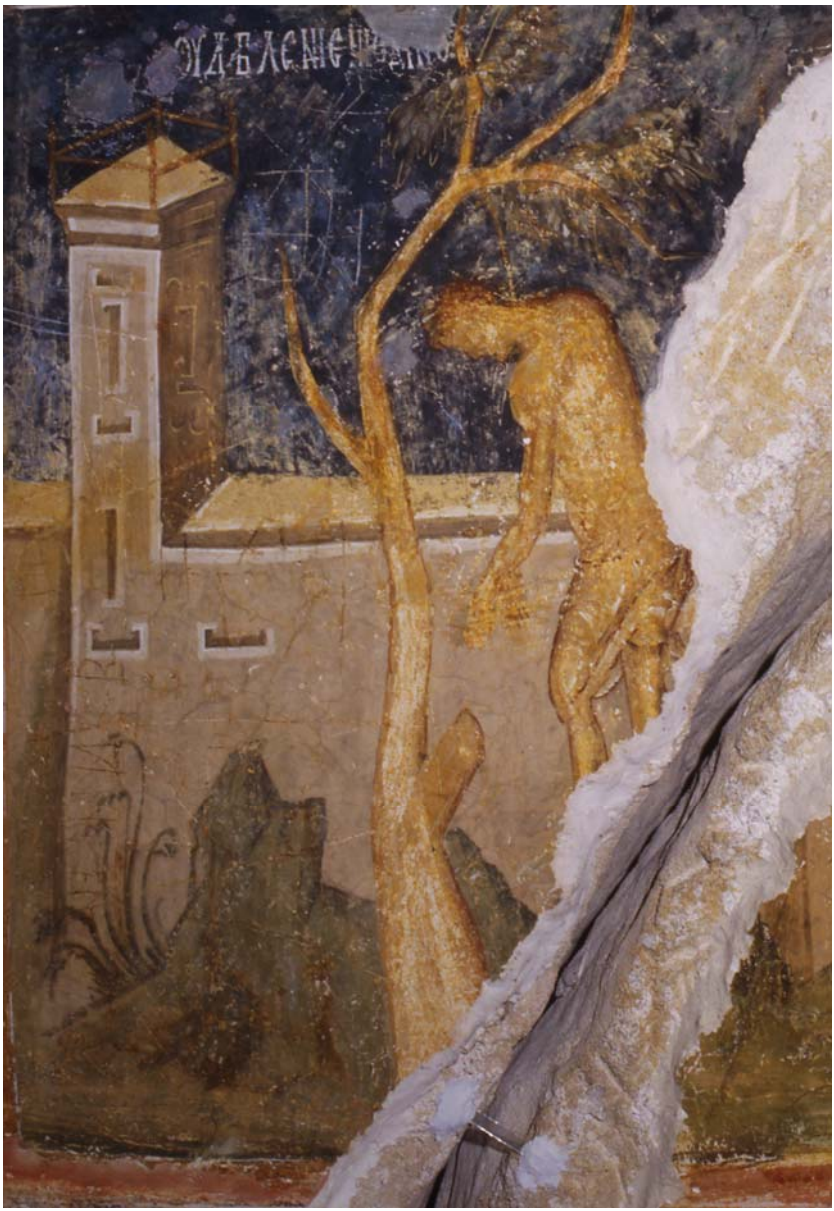
Мироноските при гроба
Фотоснимка А. Василиев, 1951 г.



Възнесение Господне
Фотоснимка А. Василиев, 1951 г.

Иваново, „Св. Иван Кръстител“

CXVIII





Фотоснимка А. Чилингиров, 1985 г.

← Детайл

Обесването на Юда
Иваново, „Св. Иван Кръстител“

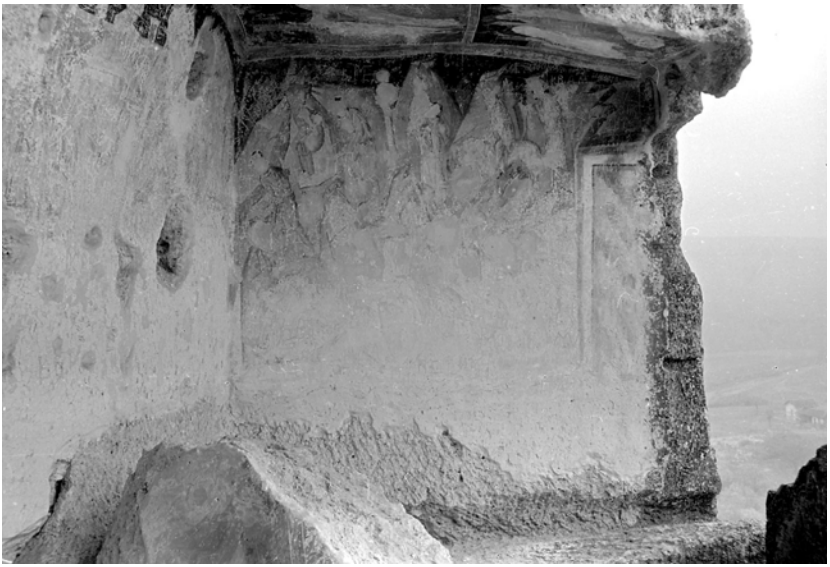


Югозападен ъгъл
Фотоснимка А. Василиев, 1951 г.



Стенописни фрагменти ↑ →
Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.

Иваново, „Св. Иван Кръстител“, южен параклис



Югозападен ъгъл
Фотоснимка А. Чилингиров,, 1966 г.

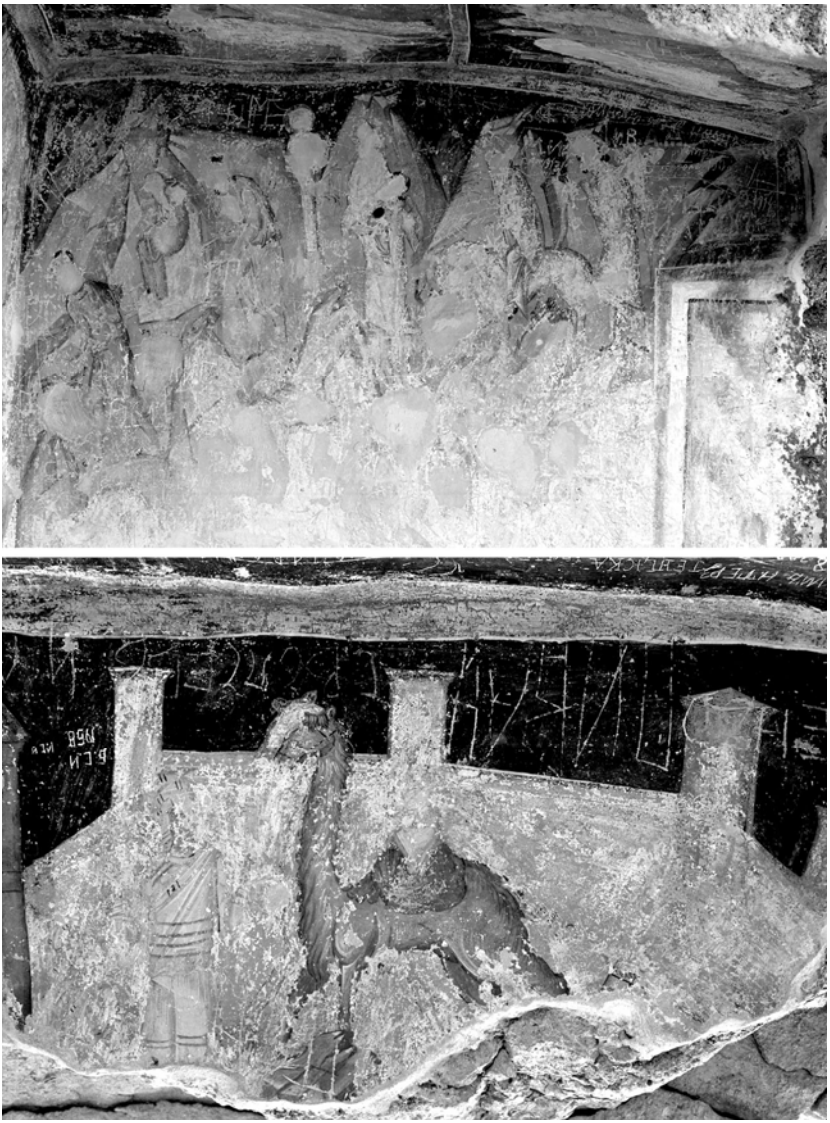


Иваново, „Св. Иван Кръстител“, Южен параклис



Стенописни фрагменти
Фотоснимки А. Чилингиров, 1966 г.

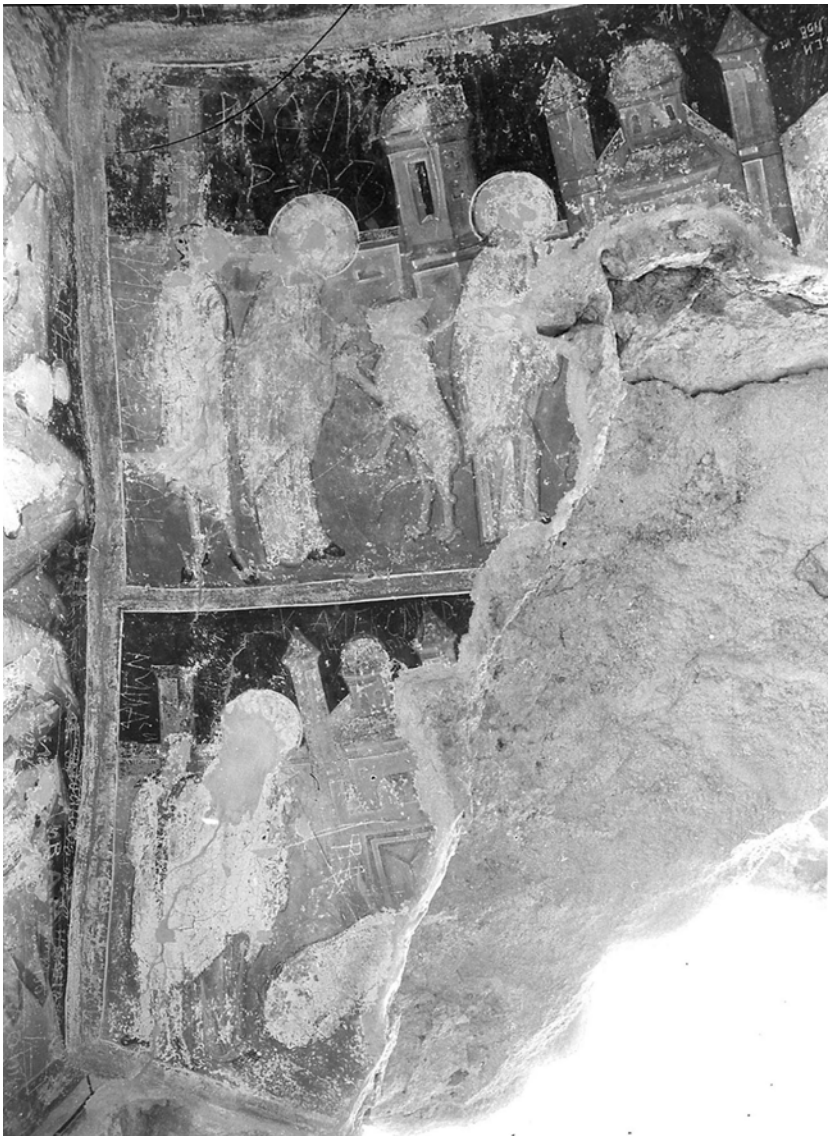
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, южен параклис



Стенописни фрагменти
Фотоснимки А. Чилингиров, 1985 г.

Иваново, „Св. Иван Кръстител“, южен параклис

CXXIV



Сцени от житието на св. Герасим
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, южен параклис



Сцена от житието на св. Герасим
Фотоснимка А. Чилингиров, 1966 г.
Иваново, „Св. Иван Кръстител“, Южен параклис

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРЕДГОВОР

Документацията за скалните църкви от Националния резерват „Иваново – Красен“ би била непълна, ако не бъдат включени в нея поне най-важните публикации за културните и художествени паметници в него, някои от които са издадени още през първите десетилетия на двадесетия век и по едни или други причини са много малко известни – за да не кажем неизвестни – на българския читател. А това се отнася не само за интервюто на известния френски византолог Габриел Мийе, което беше публикувано в пълен текст и в двете мои монографии за Ивановските стенописи, а тук се публикува във факсимиле. На първо място то се отнася за изследването на чехския археолог Карел Шкорпил *Опис на старините по течението на река Русенски Лом*, издадено от Народния археологически музей в София в поредицата *Материали за археологическата карта на България* в 1914 г. – и това е **първата публикация за Ивановските стенописи,** а както ще може да се убеди всеки от заинтересуваните по темата, по своята точност, но и по изводите на автора за времето на тяхното възникване, тя превъзхожда всички останали публикации за стенописите през следващите седем десетилетия. Превъзхожда също – и то не само по точност на заснетия от автора план на църквата – и изготвения от Асен Василиев план в неговата публикация от 1951 г., но и двете първи публикации за тези паметници в чужбина, които ще дадат тон за всички последвали публикации у нас и в чуждата литература в последвалите десетилетия, чак до наши дни – с много малки изключения, за които се споменава изчерпателно в посочените по-горе мои монографии. Първата от тези публикации съставя отделна глава от голямата монография на видния френско-руски учен проф. Андрей Грабар (André Grabar), посветена на българската средновековна монументална живопис, *Peinture religieuse en Bulgarie au Moyen Âge*, Paris: «Geuthner», 1928, част от която се дава тук – също както и останалите публикации – във факсимиле. Третата публикация е статия от същия автор, от-

печатана 30 години по-късно, също на френски език. Макар че от тази статия съществува и български превод, издаден от изд. «Наука и изкуство» в София през 1983 г., поради съществени различия в текста тук се дават във факсимиле и двете нейни версии – оригинала и превода – за да може читателят сам да извлече своите заключения относно тези различия.

Освен монографията на Асен Василиев, *Ивановските стенописи*, издадена през 1953 г. от Русенския археологически музей и архив при Градския народен съвет, от която са репродуцирани някои фотоснимки, чертежи и цитати от текста и в двете мои монографии за Ивановските стенописи, цялата останала литература се състои почти изключително от деривати на двете посочени по-горе и публикувани тук във факсимиле изследвания на проф. А. Грабар. Затова от тази научна и популярна литература за паметника тук се включва само официалният документ на ЮНЕСКО с който скалните църкви при Иваново се обявяват за част от световното културно наследство.

Макар че въз основа на тук поместената документация за скалната църква при с. Иваново читателят ще може сам да си извади и свои заключения, ще си позволя да му обърна внимание на някои особености при възпроизведените тук публикации, които читателят не може да не забележи дори без да познава достатъчно добре френски език. При съпоставяне на текста от изследването на Карел Шкорпил с двата текста, съдържащи изследвания на проф. А. Грабар, сигурно първото нещо, което ще му привлече вниманието е, че той няма да намери у Грабар никакво споменаване за съществуването на тази публикация в статията му от 1957 г. и изтъква своя приоритет като автор на първото изследване на този паметник, подкрепено с твърдението, че е посетил скалните църкви при Иваново по време на своя официална командировка от Българския археологически институт за изследване и описание на нашите старини. Че това твърдение на проф. Грабар не отговаря на истината беше споменато във всички мои публикации за този паметник, а се доказва и от изданията на неговите публикации в България, в които не става и дума за Ивановските скални църкви. Командировка от БАИ и НМ за изследване и описание на старините в горното те-

чение на река Русенски Лом получава Карел Шкорпил и БАН издава цяла, съвсем не малка книга с резултатите от изследванията му, включително на скалните църкви при Иваново. При положение че в цялата българска научна литература от края на XIX и началото на XX век изследванията върху паметници на българското средновековно изкуство се броят на пръсти, и то само на едната ръка, да не се споменава това изследване почти от всички бъдещи изследователи е сериозен пропуск – и то не само от проф. А. Грабар. В своята защитена като докторска дисертация книга той премълчава не само този свой извор, но и други публикации, които също не цитира в литературата към своя труд. Ще добавя тук, че през последните години за значително по-малки плагиатски простъпки бяха отнети докторските титли дори на много известни политици, заемащи високи длъжности в някои западни страни.

При съпоставяне на тази публикация с обширния текст от голямата книга на Грабар не може да не направят впечатление на читателя двете илюстрации на Шкорпил, представящи плана на църквата и копия от няколко надписа, обозначени като фиг. 115 и фиг. 118. В текста обаче липсват фиг. 116 и 117, както и каквито и да било указания за тези нумерирани илюстрации. Но ако прочете внимателно текста и разгледа двете илюстрации, той ще установи, че липсват още много други неща. Когато започнах изготвянето на моята документация за църквата през 1965-1966 г. в моя план беше включено също архитектурно заснимане на църквата, за което бях взел със себе си и съответните съоръжения, като носих със себе си и копие от плана в книгата на Шкорпил. Изненадата ми беше обаче много голяма, когато установих, че този план е изготвен с изключителна точност и това ме освободи от задължението да направя всички измервания и чертежи още веднаж. В туй нямаше нищо чудно и необикновено, защото преди да дойде в Иваново Карел Шкорпил работи много години като научен сътрудник в Императорския руски археологически институт в Константинопол – както гласи фирменото название на този институт, разполагащ по това време със своя сграда в Истанбул/Цариград. Той, Шкорпил, изготвя и чертежите при изследванията на старата българска столица Плиска, извършени с неговото лично участие в

същия институт и публикувани в годишниците на института. Но изготвя също така точни и прецизни чертежи на редица публикувани от него, заедно с брат му Херман, мегалитни тракийски паметници и раннохристиянски църкви. В публикацията му за скалните църкви при Иваново той дава също тъй точен и подробен план на църквата в местността „Писмата“ – а за този план с латински букви и римски цифри дава в текста подробни обяснения, отнасящи се за съответни изображения и надписи, които той описва подробно. В плана на „Църквата“ виждаме както точно разграфения на отделни четириъгълници таван на помещението, при които всеки четириъгълник отговаря на една от изобразените там сцени, номерирани с арабски цифри от 1 до 12; с латински главни букви от A до E са обозначени отделните части на църквата – параклиса, наоса, олтара, вътрешния и външния нартекс – а римски цифри от I до X се отнасят към отвори или прозорци и входове между отделните части на помещението, обозначени подробно в текста на стр. 141. Текстът на изследването се прекъсва точно на това място, където след края на страницата би трябвало да последват поне названията на „изображения от Библията“ – както Шкорпил назовава стенописните композиции в църквата. Липсват каквито и да е пояснения за тях, освен че са придружени със славянски надписи „от вида на които може да се заключи, че живописта произлиза от XIII столетие“. Текстът продължава на следващата страница с описанието на 13 надписа, изчертани на фиг. 118. Къде е изчезнал текстът, описващ изображенията, номерирани от 1 до 12, заедно с чертежите от фиг. 116 и 117, както и съответно отбелязаната в текста „табл. VIII на фиг. 117“, остава загадка...

Но наистина ли остава загадка? Защото, както е известно, нищо не изчезва, а само се мени...

И тук, за решаването на тази загадка ще ни помогне първият – но и вторият – текст на Грабар.

Всеки читател, проследил внимателно съдържанието на моите изследвания, в които се **доказва по неопровержим начин,** че Грабар никога не е ходил в Иваново, не може да не си зададе въпроса: откъде тогава той знае названията на изобразените в Иванов-

ската църква сцени, които изброява в своята първа публикация? Но ако този читател проследи внимателно и текста на Грабар, ще види, че освен **названията на тези сцени,** и то по реда както те са номерирани в чертежа на Шкорпил, **той не споменава нищо повече за тях.** Нито една тяхна особеност, дори задължителните за привържениците на иконографския метод за изследване съответни варианти на дадения иконографски тип – а да не говорим за тъй важните и изключителни по своята рядкост особености, които открива проф. Габриел Мийе при своето посещение в Иваново и които не познава при никое произведение на византийското изкуство. В статията си от 1957 г. Грабар между другото пише, че при посещението си не бил забелязал изображението на дарителя с надписа към него. А това изображение е първото, което посетителят на църквата вижда при влизането си в църквата от по това време единствения западен вход. Вижда също най-добре запазените досега композиции на тавана на църквата, съдържащи тъй странните изображения на атланти и акробати, неизвестни от никое произведение на византийската – и не само византийската – живопис. Или голите фигури на обесения Юда и на палача на св. Йоан Кръстител, също неизвестни в довъзрожденската живопис. И вместо да спомене поне една от тези особености на стенописите в Иваново, в своето „изследване" от 1928 г. Грабар **разказва** съдържанието на цяла поредица византийски (и не само византийски) стенописи, които нито по време, нито по място имат нещо общо с Ивановските стенописи. А във втората си публикация, статията от 1957 г., въз основа на дарителския надпис, „разчетен“ от Мийе и Мавродинов и „доразчетен“ от А. Василиев и останалите грамотни и полуграмотни български и чужди изследователи, Грабар залепва вече и етикета „паметник на палеологовското изкуство“, който етикет ще трябва да им остане за вечни времена, подкрепен от документа на ЮНЕСКО, обявяващ паметника за част от световното културно наследство, „възникнал под влияние на стенописите и мозайките в цариградския манастир Хора“ – **създадени повече от осем десетилетия след Ивановските стенописи.**

Българската научна литература изобилства с хвалебствени статии за Грабар, публикувани по случай разни негови юбилеи –

но и без повод, само за възхвала на „безценните негови приноси за българската наука“. За прослава на „изключителния му принос в историята на българската средновековна архитектура с откриването на нов архитектурен тип – двуетажни църкви-гробници“, само една от които в действителност е била с гробница, и то при един късен етап от строителната си история. Или за „изключителната по своята задълбоченост“ монография за Боянската църква, причисляваща нейната живопис към паметниците на византийското изкуство – също както стенописите на Охридската „Света София“, без той, Грабар, да е в състояние да забележи, че те отразяват различни специфични качества, несъответстващи и дори противоположни на особеностите при богослужението във византийските православни храмове.

Берлин, 24 юли 2015

МАТЕРИАЛИ

ЗА

АРХЕОЛОГИЧЕСКА КАРТА НА БЪЛГАРИЯ

КНИГА ПЪРВА

ОПИСЪ НА СТАРИНИТѢ ПО ТЕЧЕНИЕТО НА РѢКА РУСЕНСКИ ЛОМЪ

ОТЪ

КАРЛЪ ШКОРПИЛЪ

ИЗДАВА КОМИСИЯТА ЗА СТАРИНИТѢ ПРИ НАРОДНИЯ АРХЕОЛОГИЧЕСКИ МУЗЕЙ

СОФИЯ, 1914.

ЦАРСКА ПРИДВОРНА ПЕЧАТНИЦА

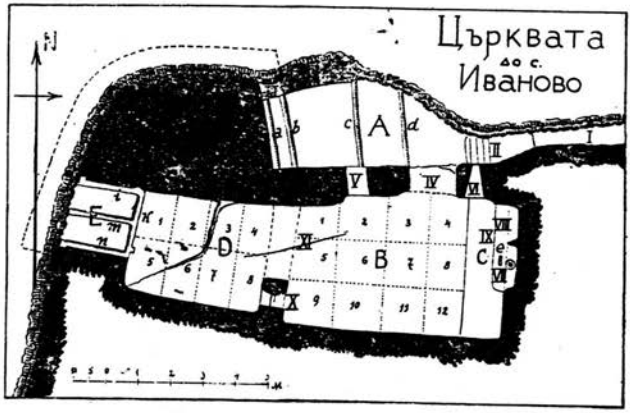
77.

„Църквата“ до с. Иваново

(фиг. 115 планътъ; табл. XVIII. фиг. 116 олтарътъ и фиг. 117 нартикътъ съ живопись; карта IV)

На края на носа „Пролѣза“, въ срѣдния етажъ на отвѣсната му стѣна, е изсѣчена, сега мѫчно достѫпна, изкуствена пещера — църква.

Пещерата е изсѣчена на ѫгъла на носа, отворена е отъ двѣтѣ му скални стѣни (сѣверна и западна) и се състои отъ слѣднитѣ части:



Фиг. 115.

1. Входната часть (A), отъ части отворена и съборена, е въ сѣверната скална стѣна на носа; въ нея се влиза по една сега почти напълно съборена и опасна пѫтека (I), сѣчена въ скалната стѣна, източно отъ пещерата; на края на пѫтеката, до пещерния входъ, има нѣколко изтрити стѫпала (II) (около 4); входната часть е 6 м. дълга, 2·5 м. широка, заднята ѝ половина 2·27 м. висока и прѣдната ѝ половина съ 1·02 м. лежи по-низко. Сѣверната стѣна на тази часть е била първоначално съ нѣколко пробити прозорци, отъ които е запазенъ само единъ (III), до западната стѣна (0·7 м. шир. и 2 0 м. високъ); отъ сѣверната стѣна се е запазила само една часть — западната (2·25 м.); другата часть е съборена и частитѣ отъ нея се търкалятъ по подножието на скалната стѣна. Въ входната часть сѫ изсѣчени 4 дълбоки и широки (до 0·38 м.) улуци (a, b, c, d).

2. Църквата е съединена съ входната часть чрѣзъ входъ (IV) 1· 5 м. широкъ и два прозорци (V, VI) въ скалната стѣна около 1 м. дебела, отъ

всѣка страна на входа по единъ: западниятъ — 0·63 м. шир. и 0·92 м. дълбокъ; източниятъ — 0·7 м. широкъ и 1·25 м. дълбокъ и се стѣснява на вънъ (като мазгалъ).

Църквата има почти правоѫгълна форма, — 6·75 м. дълга, въ източното направление, при олтара 4·67 м., а при западната стѣна — 4 м. широка и 2·72 м. висока; сѣверната ѝ стѣна е неправилна. Олтарната ѝ часть (С) е съ 0·1 м. по-високо и е 1·26 м. широка (безъ абсида). Почти въ срѣдата на източната стѣна е изсѣченъ единъ плитъкъ пизюлъ (VII) — 1·4 м широкъ, 0,32 м. дълбокъ, а на сѣверъ отъ него другъ подобенъ (VIII) — 1·23 м широкъ (табл. XVIII. фиг. 116).

Прѣдъ двата пизюла има скална маса (IX) 0·86 м. висока и съ дълбочина на пизюлитѣ; тя е около 0·65 м. широка; на нея, въ срѣдата на срѣдния пизюлъ, има една кржгла (f), а прѣдъ нея друга четиреѫгълна издалбатина (е), за да закрѣпи олтарната плоча.

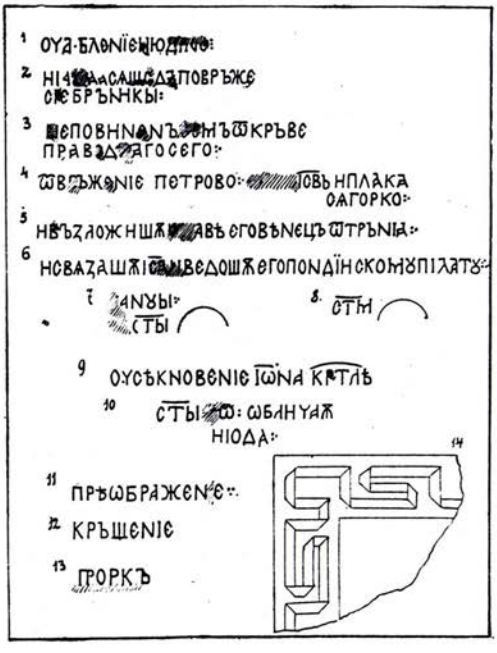
3. Нартикътъ е отдѣленъ отъ църквата отъ части(1·4 м) (южен край) съ скална стѣна до 0·95 м. дебела, съ единъ прозорецъ (Х) (отъ вънъ 0·56 м. широкъ, къмъ срѣдата стѣсненъ и 1·05 м. високъ); по-голѣмата, сѣверна часть (2·45 м.), е отворена (XI). Нартикътъ има правоѫгълна форма (4·61 м. дължина, 3·6 м. широчина и 2·22 м. височина); къмъ него, въ заднатa му стѣна, се присъединява единъ широкъ отворъ (Е) къмъ повърхностьта на скалната стѣна (2·2 м. широкъ и 2·7 м. дълбокъ). На пода, на отвора, има изсѣчени дълбоки (до 0·16 м.) и широки (до 0 18 м.) улуци край подлъжнитѣ му стѣни (i, n), по срѣдата му (m) и на вѫтрѣшния му край (к), които, вѣроятно, сѫ били легла на хоризонтални диреци, които излизали и вънъ отъ скалата и крѣпѣли единъ дървенъ балконъ; понеже и на върха на скалния жгълъ личатъ дупки отъ подпорни диреци, възможно е, отъ входната пѫтека въ входната часть на църквата да е имало дървена галерия край скалната стѣна и край скалния жгълъ къмъ балкона — по която се е влизало направо въ нартика.

Въ църквата и нартика има запазена живопись върху мазилката, която много страда отъ грамотни посѣтители, които се мѫчатъ да увѣковѣчатъ имената си върху скѫпоцѣната за изкуството живопись.

Таванътъ на църквата (безъ олтарната часть) е раздѣленъ съ праволинейни прости рамки на 12 полета (4 реда, успоредни съ тѣснитѣ стѣни на църквата, съ по 3 полета), а въ нартика по сжщия начинъ на 8 полета (4 реда съ по 2 полета); въ всѣко поле има по единъ образъ отъ библията и съ славянски надписи, отъ вида на които може да се заключи, че живописьта произлиза отъ XIII столѣтие.

Забѣлѣзваме слѣднитѣ (фиг. 115 и 118; табл. XVIII фиг. 117) въ нартика: въ задното южно поле (5) — обѣсенъ Юда съ надписъ въ фиг. 118, 1; въ съсѣдното сѣверно поле (1) изображение съ надписъ фиг. 118, 2; въ съсѣдния редъ южното поле (6) съ надписъ фиг. 118, 3; въ сжщия редъ сѣверното поле (2) съ надписъ фиг. 118, 4; въ третия редъ южното поле (7) съ надписъ фиг. 118, 5; въ сжщия редъ сѣверното поле (3) съ надписъ фиг. 118, 6:

По стѣнитѣ има образи на светци съ изтрити надписи, напр: на лѣво отъ главитѣ въ фиг. 118, 7, 8.



Фиг. 118.

Въ западното отдѣление, до балкона на южната половина на тавана, личи надписъ въ фиг. 118, 9, а въ сѣверната половина на тавана личи надписъ въ фиг. 118, 10 и въ сѣверната стѣна личатъ два образа.

Въ църквата, на тавана, личатъ въ срѣдата — надписъ въ фиг. 118, 11, а на лѣво отъ него надписъ въ фиг. 118, 12; въ прозореца до олтарната часть има развалень образъ на светецъ и до него личи надписъ въ фиг. 118, 13.

Интересенъ е меандрообразния орнаментъ на тавана въ нартика, като рамка около образа, въ червена, жълта и сива бои (фиг. 118, 14).

LA
PEINTURE RELIGIEUSE
EN BULGARIE

PAR

ANDRÉ GRABAR
DOCTEUR ÈS LETTRES
CHARGÉ DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE STRASBOURG

PRÉFACE DE GABRIEL MILLET

TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER
13, RUE JACOB, VI^e^
—
1928

II. — Non loin de la caverne Gospodev Dol, sur l'autre rive du Lom, se trouve une église rupestre de dimensions beaucoup plus considérables. Connue sous le nom « Crkvata », cette église est creusée à une hauteur d'une vingtaine de mètres dans un rocher aux pentes presque verticales. A peine accessible, elle a conservé la majeure partie de sa décoration picturale.

On voit des personnages isolés sur les murs du sanctuaire, dans la partie inférieure des parois latérales et dans les arcs de l'église. La voûte, basse et plate, et certaines parties des murs sud et nord de la nef, sont réservées aux scènes. Les peintures des murs, comme toujours, ont plus souffert que celles des parties plus élevées : les scènes sont dans un état très satisfaisant, quelques-unes conservent même une fraîcheur de couleurs remarquable.

Les scènes constituent un cycle qui commence dans l'angle nord-est de la voûte de la nef, et couvre toute la voûte en quatre rangées de scènes, dont l'ordre suit toujours la direction nord-sud. Quatre autres rangées occupent la voûte du narthex, en continuant le cycle de la nef : le cycle reprend dans l'angle ouest du mur nord et avance vers l'est (trois scènes), puis il passe sur le mur sud, où trois autres scènes se suivent dans la direction opposée ; enfin trois scènes encore se trouvent sur le mur ouest. En outre, tout à fait dans le fond du narthex, sur la partie occidentale de la voûte, on voit deux scènes de la vie de saint Jean-Baptiste.

Le cycle principal suit le récit de l'Évangile en s'arrêtant surtout aux épisodes de la Passion. Voici, d'ailleurs, la liste des sujets : Annonciation, Nativité, une scène mal conservée qui est probablement la Purification, Baptême, Transfiguration, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Cène, Lavement des pieds, Gethsémané, Trahison de Judas, Reniement de Pierre, Flagellation, Jugement de Pilate, Pilate se lave les mains, Repentir de Pierre, Judas rend l'argent aux pharisiens, Mort de Judas, Chemin de croix, le Christ devant la croix, le Christ refuse de boire, Mise en croix, Crucifiement, Descente de croix, Descente aux Limbes, Saintes Femmes au tombeau, Incrédulité de Thomas, Ascension, une scène indéchiffrable, Dormition.

Les scènes de la vie de saint Jean sont : saint Jean les mains liées devant Hérode, Décollation de saint Jean.

Arrêtons-nous devant quelques-unes de ces scènes. Notons, dans la Transfiguration, une auréole autour du Christ qui est typique pour les monuments du XIVe siècle et des siècles postérieurs : un disque ovale enveloppe un polygone [1]. Les trois montagnes sont hautes et escarpées; au bas, Pierre, Jean et Jacques se prosternent, tombés à genoux et s'appuyant sur les deux bras; les trois apôtres sont représentés d'une manière identique; tous se voient de profil, deux tournés à droite, et le troisième (celui de droite) tourné à gauche. Il est fort curieux de retrouver ici cette disposition et ces attitudes des apôtres, qui viennent de l'Évangile de Matthieu (XVII, 6), et que l'on connaît dans les monuments orientaux et latins, à partir du VIe siècle [2]. Notre peinture conserve tous les traits essentiels de ce type iconographique : les trois personnages prosternés, attitudes symétriques des apôtres qui occupent les deux coins inférieurs du tableau.

1. M. Millet (*Évangile*, p. 230) a rapproché cette représentation du texte de Palamas (Migne, *P. G.*, CLI, col. 425 C). Le polygone de l'auréole composée devait signifier, suivant la théorie hésychaste, la présence des trois personnages de la Trinité dans la lumière du Thabor. La séparation des deux polygones entrecroisés dans l'auréole n'est pas nette dans notre représentation.

2. Millet, *Évangile*, p. 220-1 sq.

L'Entrée à Jérusalem, par contre, n'a rien d'archaïque, ni d'oriental. Un beau groupe de vieillards aux portes de Jérusalem peut se placer parmi les plus heureuses représentations de la foule, traitée suivant la manière byzantine [1] : les personnages aux belles têtes expressives forment un ensemble harmonieux, tout en gardant l'individualité de chaque attitude. On comparera ce groupe à ceux de la mosaïque de Kachrié-Djami.

La Cène présente les deux particularités suivantes. On y voit le Christ à sa place ordinaire, à l'angle gauche de la table demi-circulaire, et des apôtres alignés à sa droite ; mais leur rangée, au lieu de s'arrêter à l'angle droit, continue sur le devant de la table : cinq apôtres occupent un banc qui, au premier plan, suit le bord inférieur de la scène. Vus de dos, ils présentent néanmoins des attitudes différentes : on les voit tourner la tête, le buste, agiter les bras.

Ce groupement, comme on sait, remonte à un prototype très ancien que l'Orient comme l'Occident reproduisent de temps en temps, à partir du X^e^ siècle [2]. La schématisation orientale est étrangère à la scène plutôt naturaliste que nous observons dans notre peinture. Par contre, cette scène ressemble de très près à la fresque de la Théosképastos, à Trébizonde [3], à des icones russes [4], et aussi à leur devancière byzantine du XI^e^ siècle, la miniature de l'Évangile de Parme (Palat. 5) [5], qui conserve encore dans cette scène, comme dans les autres, un reflet de la vie et du naturel d'une scène hellénistique.

C'est encore à des prototypes hellénistiques qu'on pense en observant la deuxième particularité de notre tableau — son fond architectural. Ordinairement, les architectures derrière la table de la Cène sont plus ou moins insignifiantes : quelques maisonnettes, un mur, quelquefois un *velum*. Dans notre scène, au contraire, ce sont de belles constructions fantaisistes, d'une richesse peu commune : deux murs latéraux et un « rideau de fond » entourent la table ; une architrave surmonte les murailles, et deux colonnes, aux deux extrémités des murs, reposent sur des statues de lions couchés. Seules, les miniatures du Ménologe de la Vaticane offrent de nombreux exemples d'une conception générale analogue à la nôtre, et en particulier de cette disposition des architectures en trois surfaces autour de la scène [6], des murs surmontés d'architraves, de colonnes [7] et même de statues [8], analogues à ces lions [9] ; mais le Ménologe de la Vaticane est plus ancien de trois siècles.

1. Voy. la mosaïque de Daphni (Millet. *Daphni*, pl. XV), la min. de l'Iviron 5 (Millet, *Évangile*, fig. 264). Voy. encore une fresque de Rudenica (*ibidem*, fig. 255).
2. Voy. l'étude du type et la liste des monuments dans Millet, *Évangile*, p. 288, 298. Cf. Dobbert, dans le *Repertorium f. K.*, XVIII, fig. 361, 367, 370. ainsi que : Graeven, *Elfenbeinwerke*, pl. 20 ; Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XXII ; Haseloff, *Thüringisch-Sächsische Malerschule*, pl. XXXVII, XLVIII.
3. Millet, *Évangile*, fig. 284 ; Dalton, *Byz. Art*, fig. 187.
4. Lichačev, *Matériaux*, pl. CCXXIX, 417 ; Igor Grabar, *Hist. de l'art russe*, VI, p. 241 ; Millet, *Évangile*, p. 300, 1.
5. Dobbert, dans le *Repertorium f. K.*, XV, fig. 36 ; Millet, *Évangile*, fig. 608.
6. Ménol. Vat., fol. 94, 116, 119, 123-125, 186, 192, 197, 263.
7. *Ibidem*, fol. 1, 14, 23, 36-8, 46, 56, 62, 73, 74, 82, 88, 98, 104, 116, 119, 123, 124, 186, 192, 202, etc.
8. *Ibidem*, fol. 100, 105, 146, 154, 283.
9. Le lion n'apparaît qu'une seule fois dans le décor architectural du Ménologe de la Vaticane (fol. 185). Il serait très tentant de rapprocher les deux lions symétriques de notre peinture des lions qui occupaient une place analogue sur la façade d'un palais de Constantinople, le Boucoléon. On sait, en effet, que ce palais fut remanié par Constantin Porphyrogénète, puis par Nicéphore Phocas, et qu'il devait son nom à un groupe animalier, taureau terrassé par un lion. Nicéphore joignit à ce palais « une sorte de loggia à deux arcades, avec deux lions sur la terrasse » (Beylié, *L'habitation byzantine*, fig. sur p. 134 et 135). La disposition de ces lions est sensiblement la même que dans la peinture bulgare. Ce rapprochement nous semble permis, car le motif est loin d'être fréquent dans la peinture orthodoxe.

Somme toute, la Cène de notre chapelle rupestre, au point de vue de l'iconographie comme de la conception du fond pittoresque, reprend la tradition hellénistique, par l'intermédiaire de l'art byzantin du XIe siècle.

Le Lavement des pieds suit un type byzantin tardif : c'est après le XIVe siècle qu'on retrouve deux bancs superposés et démesurément larges. Les apôtres assis sur ces bancs ou accroupis sur le sol, dans les attitudes les plus diverses et très mouvementées, dénouent ou laissent tomber à terre leurs sandales. Pierre est au bout du banc supérieur, le Christ se tient, comme toujours, à sa gauche, mais beaucoup plus bas. Il est en train d'essuyer le pied de Pierre. L'ensemble est vivant et pittoresque. Sauf le dernier détail, propre à la tradition byzantine à différentes époques, cette formule iconographique est exactement celle des peintures tardives, qui varient seulement en remplaçant quelquefois les deux bancs par un seul, large comme une table. Comme pour l'iconographie de la Cène, la fresque de la Théosképastos de Trébizonde se rapproche surtout de notre peinture [1]. Or, on l'a déjà montré, 1° le groupement des apôtres du Lavement des pieds, dans ces fresques à Trébizonde, à Dionysiou [2], dans les peintures du coffre de Bologne [3], 2° la représentation de Pierre juché sur un siège élevé, 3° les apôtres figurés debout derrière les bancs (Dionysiou), et 4° la forme du banc trop large, — tous ces traits remontent à des monuments de l'art byzantin des XIe-XIIe siècles [4]. Parmi ces monuments, se trouve la miniature de l'Évangile de Parme, qui se rapprochait aussi de notre peinture par l'iconographie de la Cène [5].

Une tradition byzantine inspire le peintre également dans la Prière de Gethsémané, quand il dispose les apôtres couchés et endormis en un groupe harmonieux et pittoresque. Il suit l'exemple du Ménologe de la Vaticane [6], du Vat. gr. 1156 [7], et de Saint-Marc de Venise.

La Trahison de Judas constitue une des parties les plus curieuses de la décoration. On connaît la conception courante de cette scène : autour de Jésus et de Judas se pressent une foule de Juifs, de serviteurs et de soldats qui forment comme un demi-cercle plus ou moins régulier. Il n'en est rien dans notre peinture. Le Christ occupe le centre du tableau ; Judas s'approche venant de la droite, suivi d'un serviteur qui brandit un bâton ; encore plus à droite se tient un groupe de Juifs en *pallium* ; quelques-uns élèvent des torches. De l'autre côté du Christ, mais nettement séparés de lui, se pressent des serviteurs qui le menacent de leurs épées et de bâtons. Le Christ apparaît donc non pas au milieu d'un groupe compact, mais entre deux groupes distincts.

Quoique rare, cette disposition se rencontre chez les peintres byzantins ; on la connaît, par exemple, à Saint-Marc et dans le Berol. qu. 66 [8]. La mosaïque de Saint-Marc montre cette même séparation en

1. Millet, *Évangile*, fig. 308.
2. *Ibidem*, fig. 319.
3. *Ibidem*, fig. 323.
4. *Ibidem*, p. 323.
5. *Ibidem*, fig. 608.
6. Ménol. Vat., fol. 151, 196, 345, 376. Cette manière de grouper les personnages endormis ou trépassés remonte certainement à l'art hellénistique. On trouve les prototypes des apôtres couchés sur le dos et représentés de profil, étendus le long de la scène ou inclinés en avant, de manière à ne laisser voir que le sommet de la tête (Géthsémané), sur les reliefs de la colonne de Trajan (cf. C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule*, I, Berlin, 1896, pl. XXXII, L).
7. Millet, *Évangile*, fig. 659. Voy. aussi la mosaïque de Monreale (Gravina, *Monreale*, pl. 18 B) et la miniature du Berol. qu. 66, fol. 87v. Cf. Millet, *Évangile*, p. 654-5.
8. Millet, *Évangile*, fig. 347.

deux groupes des Juifs, à droite du Christ, et des serviteurs, à gauche ; elle diffère pourtant par la place qu'elle donne à Judas, qui vient de gauche. La miniature du Laur. VI 23 [1] sépare non moins nettement les serviteurs en tuniques courtes des personnages en habits longs, qui changent d'ailleurs de place. Le mosaïste de Daphni, sans distinguer entre serviteurs et pharisiens, les dispose des deux côtés du Christ et de Judas, et ne les représente pas surmontés d'une foule de personnages [2].

On voit qu'il existe des analogies parmi les œuvres byzantines ; la miniature du Laur. VI 23 fait supposer que le groupement qui nous intéresse doit remonter à une tradition hellénistique concernant les illustrations en cycles continus. L'origine ancienne de cette disposition de la foule en deux groupes autour du Christ est, d'ailleurs, corroborée par la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf, où les soldats et les Juifs d'une part, les apôtres, d'autre part, se tiennent en deux groupes symétriques, des deux côtés du Christ et de Judas. La ressemblance entre la mosaïque ravennate, la miniature du Laur. VI 23, la mosaïque de Saint-Marc et notre peinture est si grande, qu'on croirait volontiers que ces quatre monuments usent du même type iconographique : il n'y aurait de changé dans notre peinture que la place respective des Juifs (en habits longs) et des serviteurs (en tuniques courtes). Cette disposition en deux groupes opposés est compréhensible s'il s'agit de séparer les apôtres de la foule amenée par Judas : ainsi procède le mosaïste de Ravenne. De la même façon devaient procéder les illustrateurs des cycles anciens qui substituaient à l'attitude immobile l'attitude de la marche : nécessairement la foule y devait être représentée tout entière d'un côté du Christ, du côté opposé à celui où se trouvaient les apôtres. C'est, d'ailleurs, le procédé qu'on voit encore dans le tétraévangile de Djroutchi [3], dans celui de l'Inst. cath. de Paris (copte-arabe 1 [4]), sur un ivoire du Louvre [5], dans le Par. copte 13 [6].

Ainsi, le groupe de monuments byzantins auquel appartient notre peinture conserve la disposition générale des anciens cycles hellénistiques ; il conserve même la distinction entre personnages court-vêtus et personnages en habits longs. Il substituera seulement aux apôtres en chitons les Juifs encapuchonnés dans leurs manteaux. Cette substitution a eu lieu probablement sous l'influence de l'autre conception de la même scène, celle où le Christ est entouré de tous côtés par la foule ennemie, conception la plus fréquente à partir du VI[e] siècle [7].

Notre peinture se rattache d'ailleurs à l'ancienne tradition hellénistique, plus étroitement même que le Laur. VI 23 et Saint-Marc. En effet, au lieu de représenter les serviteurs vêtus de tuniques ordinaires, comme le fait l'iconographie byzantine, elle leur donne des *exomides* hellénistiques, qui découvrent tout un bras et la moitié de la poitrine, ou bien elle les présente en περιζώματα, le torse complètement nu. Ces personnages, très agités, vus de face et de profil, dans les attitudes les plus diverses, avec leurs cheveux bouclés et leurs corps nus, d'un dessin habile et d'un beau teint bronzé, sont

1. Millet, *Évangile*, fig. 304.
2. Millet, *Daphni*, pl. XV, 1.
3. Millet, *Évangile*, fig. 329.
4. *Ibidem*, fig. 336.
5. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. XXIX, 73 ; pl. XXXI, 80 ; pl. LVII, 133 ; vol. II, pl. III, 3 ; Millet, *Évangile*, fig. 333.
6. Millet, *Évangile*, fig. 340.
7. Les exemples sont innombrables. Voy. Millet, *Évangile*, fig. 324-6, 338-9, 341 sq.

autant d'athlètes ou de bergers antiques qui ne seraient pas déplacés dans une scène mythologique. Ce n'est qu'aux personnages copiés de modèles antiques que — dans le domaine byzantin — on peut comparer cette scène, vraiment inattendue dans une chapelle d'anachorètes bulgares [1].

La scène qui suit nous réserve des traits qui ne sont pas moins curieux. Le peintre a réuni dans un seul cadre le Reniement de Pierre et le Jugement de Caïphe. A gauche, sur un fond architectural, Pierre se tient devant un brasier, de l'autre côté duquel se trouve un serviteur. Les deux personnages sont debout : on reconnaît le deuxième reniement, d'après Jean (XVIII, 18). Plus à droite, on voit le Christ devant Caïphe et un autre vieillard, placés sous un kiborion ; Caïphe déchire ses vêtements : c'est le Jugement selon Matthieu (XXVI, 57-66).

En voyant ces deux épisodes réunis dans un même cadre, on se croirait en face d'une reproduction d'une des scènes du rétable de Duccio. Or, une influence italienne serait étrange dans cette décoration inspirée de vieux motifs hellénistiques. Et en fait, il serait tout à fait inutile de chercher un modèle occidental pour cette réunion des deux scènes en un tableau. L'illustrateur, comme ces miniaturistes hellénistiques qui inspirèrent — dans les autres scènes — le peintre bulgare, suivait seulement de très près le texte de l'Évangile, en représentant, l'une à côté de l'autre, les deux actions qui se passaient l'une dans la cour et l'autre à l'intérieur de la maison de Caïphe.

D'ailleurs, nous aurons l'occasion, au cours de cette étude, d'observer sur une peinture du XV^e siècle (Bobošević), qui suit l'exemple de notre peinture, un détail qui rattache cette représentation récente aux très anciens monuments de l'art chrétien. Ces recherches d'un prototype dans les cycles d'illustrations des premiers siècles laisseraient certainement place au doute, si l'on ne possédait des peintures beaucoup plus anciennes qui représentent le Reniement et le Jugement réunis dans une seule scène. Une miniature allemande [2] et la décoration de Sainte-Marie-in-Pallara à Rome (d'après les dessins qu'on en possède [3]), nous font apercevoir le prototype commun à Duccio et aux peintres bulgares.

On a pu rattacher cette peinture romaine à des sources hellénistiques de la région d'Antioche. Cela vaudrait peut-être aussi pour le modèle de la peinture bulgare. Deux détails la rapprochent en tout cas de l'art hellénistique. C'est d'une part, l'image du brasier : il a la forme d'un feu, brûlant sur un bloc rectangulaire semblable à un petit autel ; des représentations de brasiers analogues (feu sur un autel, feu dans un vase) se trouvent dans les scènes des sacrifices, sur les monuments de tradition hellénistique [4].

1. Voy. les miniatures du Par. gr. 139 (Omont, *Facsimilés*, pl. I-III, IX, X), du Vat. Reg. I et du Psautier Vat. 381 (*Le miniature della Bibbia* etc., dans *Collezione paleogr. Vat.*, fasc. 1, Milan, 1906, pl. 7, 10, 19, 21), du traité d'Apollonius de Citium, à la Laurentienne (éd. H. Schöne, Leipzig, 1896, pl. II, IV, sq.), du ms. des Theriaca de Nicandre, à la Bibl. Nat (Par. gr. suppl. 247), du ms. des Idylles de Théocrite, à la Bibl. Nat. (Par. gr. 2832. Omont, dans les *Mon. Piot*, XII, 1905, pl. XII), des ms. des Cynégétiques d'Oppien, à la Marcienne et à la Bibl. Nat. (Par. gr. 2736), du ms. de l'Histoire de Job à la Bibl. Nat. (Par. gr. 134). Voy. aussi les ms. de l'Octateuque du Vatican (Vat. gr. 746 et 747), de la Laurentienne, de Vatopédi, du Sérail (*Izvěstija R. A. I. v K.*, XII, 1907), dans le Physiologus et dans l'Octateuque de Smyrne (Strzygowski, *Physiologus*, pl. I, XXI, XXIV, XXXII, XXXIV, XXXVI).

2. Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 49.

3. Vat. lat. 9071, fol. 238 ; Millet, *Évangile*, fig. 371 ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, II, fig. 402.

4. Voy. les brasiers allumés sur un autel, dans la scène du Sacrifice d'Abraham, sur les sarcophages (Garrucci, *Storia*, pl. 312, 3 ; 322, 2 ; 334, 3 ; 352, 2 ; 365, 2 ; 365, 1 ; 366, 3 ; 367, 1-3 ; 376, 3) ; le même motif, dans une scène avec Daniel (*ibidem*, pl. 370, 1). L'iconographie traditionaliste de l'Octateuque connaît le même type de brasier sur autel (cf. Strzygowski, *Physiologus*, pl. XXXV). Un feu allumé dans un vase se voit dans une miniature du Vat. Cosmas Ind. (Garrucci,

D'autre part, le fond est architectural. Il n'est pas rare de rencontrer, dans les peintures balkaniques de la belle époque, des représentations d'architectures décoratives plus ou moins riches et même somptueuses. Mais ordinairement ce ne sont que des entassements fantaisistes qui évitent les détails concrets. On est donc tout à fait surpris d'apercevoir, au fond du Reniement de Pierre, une grande caryatide qui, de son bras replié sur la tête, retient l'architrave de l'édifice. Ce motif, comme les lions qui servent de base aux colonnes, dans la Cène, est peut-être le témoignage le plus éclatant de l'origine hellénistique de nos peintures. Si l'on se souvient des caryatides du Ménologe de la Vaticane [1], on ne peut douter que cet élément antique ne se soit introduit dans l'art bulgare par l'intermédiaire de l'art de la cour byzantine. On retiendra aussi la présence de ces deux motifs dans le décor architectural d'une peinture balkanique du XIV^e^ siècle, comme prouvant avec une parfaite évidence que les « fonds architecturaux » des peintures de cette époque s'inspiraient de modèles hellénistiques.

L'ordre des scènes dans la voûte du narthex ne correspond pas aux textes des Évangiles, ni à un texte apocryphe. Nous continuerons donc en étudiant chaque scène en elle-même, sans nous préoccuper de sa place dans le cycle.

Le Chemin de croix est une des plus saisissantes du cycle, quoique l'iconographie en soit très simple et même sobre. Simon en tête du cortège porte la croix ; puis vient un soldat tenant le bout de la corde attachée au cou de Jésus ; puis le Christ, poussé par derrière par un autre soldat ; enfin, plusieurs femmes en pleurs et tendant les bras. Un grand mur monochrome, derrière ces figures, souligne la marche fatale de la procession, qui ne manque pas de grandeur. Le groupe agité des femmes, au premier plan du tableau, lui donne cet accent tragique qui manque à tant d'autres représentations byzantines et slaves du même sujet.

Au point de vue iconographique, cette fois encore notre artiste reprend la tradition des cycles d'illustration byzantins du Laur. VI 23, fol. 161, du Par. gr. 74, fol. 139, du tétraévangile de Gelat, fol. 21 [2], qui remontent à des sources lointaines. Comme toujours, il suit le courant qui conserve le souvenir le plus net des prototypes hellénistiques : il reproduit presque trait pour trait la miniature du Laur. VI 23, qui diffère sensiblement du type iconographique du Par. gr. 74 et du tétraévangile de Gelat. La présence de cette iconographie, en rapport direct avec la tradition byzantino-hellénistique, dans un monument bulgare, est un fait important : elle montre que, dans ce détail, l'art balkanique ne dépend pas de la peinture italienne, quoique les primitifs italiens se soient servis d'une iconographie semblable, sur le rétable de Duccio, sur le polyptyque 21 de l'Académie de Venise [3].

Dans la scène qui montre Jésus refusant de boire, l'iconographe s'inspire de Mt. XXVII, 33-34 ou de

Storia, pl. 142, 143), sur un sarcophage (*ibidem*, pl. 357). Comparez le brasier dans la fresque bulgare avec une miniature de l'*Hortus Deliciarum* (édit. Straub-Keller, pl. XXXVI-XXXVI^bis^), où l'on voit une flamme au milieu d'une espèce de *mangal* turc.

1. Ménol. Vat., fol. 46 et surtout fol. 74, dont les caryatides sont analogues à celle de la décoration bulgare ; l'origine hellénistique de ce motif est plus que probable. On ne pourrait lui opposer que l'hypothèse d'une représentation d'un édifice constantinopolitain. Voy. les lions dans la Cène, p. 234.

2. Millet, *Évangile*, fig. 403, 407 ; Pokrovskij, *Opisanie Gelat. Ev.*, p. 27.

3. Millet, *Évangile*, p. 376-8. La peinture bulgare qui place les myrrhophores au premier plan et les représente à la même échelle que les autres personnages du cortège, devant le mur du fond, se trouve par là-même nettement séparée des peintures balkaniques (Nagoričino, Mateič, Zemen, Berende, Dionysiou, Lavra, etc.), où les saintes femmes apparaissent en buste, derrière la crête de la montagne. Voy. notre pl. LIV, 2 et fig. 30 ; Millet, *Évangile*, fig. 386, 387, 391.

Mc. XV, 22, 3. L'épisode est rare, quoique attesté, à partir du XIe ou XIIe siècle, dans le tétraévangile d'Athènes : cod. 93, fol. 98 [1]. Mais il a dû exister bien avant, depuis les premiers cycles d'illustration de l'Évangile. Il nous semble même que la miniature du Laur. VI 23 qui accompagne le texte de Mt. XXVII, 33, en garde un vestige : la main d'un Juif, tendue vers le Christ [2]. A partir du XIVe siècle, cette scène est représentée plusieurs fois ; nous l'avons vue même en Bulgarie (Zemen [3]). La peinture que nous étudions est conforme dans ses traits généraux à l'iconographie courante ; mais elle renverse la disposition ordinaire : le Christ est à droite et le soldat qui lui tend le verre vient de gauche ; la croix se trouve plus à gauche encore. Mais ce qui paraît tout à fait particulier à notre monument, c'est la représentation de la Vierge, accompagnée de plusieurs femmes, qui toutes s'approchent du côté gauche en tendant leurs bras vers les bourreaux. Comme dans le Chemin de croix, ces femmes sont au premier plan. Plus loin, on les verra à cette même place dans la Mise en croix : plus logique que n'importe quel artiste balkanique, le peintre de notre décoration montre les myrrhophores dans tous les épisodes compris entre la sortie de Jérusalem et le Crucifiement, — les deux moments où elles sont mentionnées par les textes. On peut, d'ailleurs, être certain qu'il avait sous les yeux une série d'illustrations détaillées qui, étant dans le genre de celles du Laur. VI 23 [4], le surpassaient par le nombre et la précision des images.

De ce modèle hellénistique disparu, nous retrouvons des traces plus importantes encore dans le Couronnement d'épines. Comme dans la Trahison de Judas, la scène se trouve divisée en deux parties qui ne sont pas liées. A droite, c'est la composition ordinaire : le Christ de face, avec les Juifs, les uns debout, les autres prosternés, raillant le Sauveur et élevant leurs roseaux au-dessus de sa tête. Mais cette iconographie, d'un emploi trop commun, est accompagnée d'un supplément qui — dans le domaine byzantin — est vraiment unique en son genre. C'est un groupe de personnages qui occupe la partie gauche de la scène : représentés au premier plan et à la même échelle que le Christ et ses bourreaux, quatre ou cinq acrobates y montrent leur art. Évidemment, l'intention de l'artiste était de représenter des bouffons qui se raillent du Christ, mais en réalité il figure telle quelle toute une scène de genre, des jeux d'acrobates professionnels, réunis en une bande d'acteurs où chacun a son rôle. L'un d'eux, celui qui se trouve en face du Christ, porte une tunique aux manches deux fois plus longues que les bras ; il danse en se tortillant et agitant les bras ; ses mouvements doivent être vifs, puisque ses manches flottent dans l'air au-dessus de sa tête. A côté de ce premier danseur, sont des acrobates : l'un d'eux paraît être absolument nu, les autres sont dévêtus jusqu'à la ceinture. On les voit exécuter chacun leur numéro : celui-ci marche sur les mains, les pieds en l'air en fléchissant les genoux, celui-là fait une pirouette, un autre encore prend son élan pour faire la cabriole. Tels sont la vivacité, le naturel de ce groupe, qu'on se croirait devant une reproduction de modèles vivants, devant une image de baladins du moyen âge. Mais pareille interprétation serait certainement fausse. Sans doute, ce groupe contient un élément réaliste, seulement cet élément doit dater de plusieurs siècles. Nous connaissons le danseur aux longues manches dans plusieurs monuments balkaniques des XIVe et XVIe siècles (Nagori-

1. Millet, *Évangile*, fig. 408.
2. *Ibidem*, fig. 453.
3. Voy. plus haut, p. 191-2.
4. Laur. VI 23, fol. 161 (avant Lc, XXIII) et fol. 59 (avant Mt. XXVII, 54); Millet, *Évangile*, fig. 407, 454.

čino, Zemen, Studenica [1]), mais il apparaît bien avant, puisqu'on le retrouve dans le Laur. VI 23 (fol. 56 [2]); or, on a justement supposé que ce personnage, dans ce monument du XI[e] siècle, doit remonter à l'époque hellénistique [3]. Notre monument est plus près du Laur. VI 23 que des œuvres du XIV[e] siècle, parce qu'il représente le danseur à la même échelle que Jésus, les Juifs et les soldats, tandis que plus tard il devient une toute petite figure aux pieds du Sauveur. Toutefois, en se rapprochant (comme en tant d'autres cas) du Laur. VI 23, notre peinture s'inspire de modèles plus anciens et conserve plus de vestiges de la tradition hellénistique que toutes les représentations byzantines du même sujet [4].

Ajoutons, enfin, que l'inscription qui accompagne cette scène : Н ѣѫѧѧѡѫѫѧ (НА ГАА)ѣѫ ѥгѳ ѣѵѵѥѫѧ ѡт тѵѣѥа, suit de près le texte de l'Évangile (Mt., XXVII, 29), raison de plus de croire à une survivance des anciens cycles d'illustrations.

La scène voisine est, elle aussi, étroitement liée au texte. L'inscription, qui reproduit Matthieu, XXVII, 2 (Н ѳѧѧѧѡѫѧ КѦ І ѣѧѧѡѫѧ ѥгѳ (КѢ) Пѡѧѧѧѡѡѵ ПѧѧѦѵ), souligne le caractère d'illustration de la peinture. Pilate occupe son trône, à droite; devant lui, de gauche à droite, l'accusateur, le Christ, et une longue série de vieillards groupés le long d'un grand mur devant lequel se déroule toute la scène. Notons la place qu'occupe ici le jeune Juif accusateur du Christ. C'est, comme on le sait [5], un détail qui remonte bien loin et apparaît plutôt rarement dans la peinture balkanique (voy. plus loin, Boboševo). Remarquons aussi le groupe des vieillards qui forment, devant le mur monochrome,

1. Millet, *Évangile*, fig. 637 (Nagoričino). La peinture de Nagoričino, dont on connaît la fidélité à la tradition hellénistique, se rapproche de notre représentation, en figurant deux danseurs et deux personnages à genoux, sans ajouter toutefois les acrobates et les jongleurs de la peinture bulgare.

2. Laur. VI 23, fol. 58, 160. Millet; *Évangile*, fig. 636.

3. Millet, *Évangile*, p. 640.

4. Toutefois, une peinture du XVII[e] siècle, en Macédoine occidentale, à Slimnicki mon., reprend, semble-t-il, un motif proche de celui de la décoration bulgare : Miljukov (*Macédoine occidentale*, p. 103) mentionne dans la scène de la Dérision un personnage qui marche sur ses mains. Ces figures sont d'origine hellénistique. En effet, le seul monument byzantin où l'on retrouve toute la série des acrobates et des danseurs de la peinture bulgare, ce sont les miniatures de l'Évangile Marc. 540. Les baladins y apparaissent dans la série des figurines tirées de l'art antique (personnifications des mois et des vertus, animaux décoratifs) qui servent de bases ou de chapiteaux aux colonnes des canons. On y voit, comme dans notre monument, deux danseurs avec de longues manches, deux acrobates qui marchent sur les mains et plusieurs musiciens (Millet, Hautes-Études, C 549-553; Marc. 540, fol. 3[v] sq.). L'analogie est d'autant plus précieuse que le manuscrit de la Marcienne appartient au XI[e] siècle et qu'il provient de Constantinople. Il nous fournit une nouvelle preuve de la provenance constantinopolitaine de l'art de cette chapelle bulgare et de l'ancienneté de ses modèles. — La scène de la Dérision donne des détails si précis, qu'elle semble répondre à une réalité. Si, comme on a voulu le voir (S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1902 ; *Cultes, mythes et religions*, I, Paris, 1905, p. 332 sq.; M. P. Wendland, dans *Hermes*, 1898), la dérision du Christ n'était pas un acte spontané et répondait à un usage populaire en Orient, la scène de notre peinture représente peut-être le rite de la « dérision royale », dont on a trouvé des traces chez les Babyloniens, les Hébreux et les Romains. Ce rite exige qu'on rende à un esclave ou à un prisonnier condamné à mort des hommages dus aux princes. Deux images byzantines à sujets profanes permettent, je crois, de considérer les images de la Dérision du Christ, et particulièrement celle de notre décoration, comme des représentations plus ou moins fidèles du rite de la dérision, tel qu'on le pratiquait au commencement du moyen âge et à l'époque byzantine. Ce sont deux miniatures du Skylitzès de Madrid. L'une d'elles (Diehl, *Manuel*, fig. 430) montre, dans une scène du couronnement d'un empereur byzantin, ces mêmes musiciens, jouant de la trompette, qui reviennent aux mêmes places dans les Couronnements d'épines (voy. un couronnement de Saül, dans une miniature carolingienne : Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. CXXV). Une autre (Beylié, *L'habitation byzantine*, p. 91) représente une scène de dérision du patriarche de Byzance. Pour tourner en dérision le patriarche, l'empereur Michel l'Ivrogne fait exactement ce que — d'après les iconographes byzantins — fit Pilate pour le Christ : il envoie ses histrions qui, munis de leurs instruments entonnent un air de musique.

5. Millet, *Évangile*, p. 607-8. Voy. l'Év. de Rossano, le Ps.-Chludov, le Ps. Pantocr. 61.

un beau cortège pittoresque et vivant. On ne saurait le comparer qu'aux personnages élégants des processions des mosaïques de Kachrié-Djami. Les proportions allongées, le dessin des têtes, les habits, les architectures, rendent plus profonde encore cette ressemblance.

Cette première scène chez Pilate est suivie d'une autre qui termine le Jugement. Une fois encore, l'inscription est tirée de l'Évangile selon Matthieu (XXVII, 24) : непщинень есмь отъ крове праведнаго сего. Pilate siège à droite, il se lave les mains. Plus à gauche le Christ et un bourreau se font face ; le bourreau pose ses deux mains sur les épaules du Seigneur. Enfin, plus à gauche encore, se tiennent les Juifs, en un groupe agité et gesticulant.

C'est le geste du bourreau qui est le détail curieux de ce tableau. Il trouve son explication dans le passage de l'Évangile qui suit presque immédiatement les paroles de Pilate, inscrites en haut de la peinture (Mt., XXVII, 27) : « Alors les soldats du gouverneur prirent Jésus... » On représente le moment où l'un de ces soldats saisit le Christ pour l'emmener. En effet il vient de droite, c'est-à-dire du côté de Pilate, et surtout il est représenté autrement que les serviteurs juifs : il porte sur la tête un capuchon rouge qui ressemble aux couvre-joues des soldats romains. Le peintre a donc certainement voulu figurer un soldat. Comme en tant d'autres cas, l'auteur de cette décoration, dans l'illustration du texte des Évangiles, dépasse en précision même les cycles qui lui sont les plus apparentés, comme par exemple le Laur. VI 23. Pourtant, le grand béret oblique de Pilate semble rapprocher notre peinture des monuments du XIV^e siècle comme Kachrié-Djami et tant d'autres [1].

La scène voisine — qui devrait certainement venir bien avant celle de Pilate — représente le Repentir de Pierre. Une fois de plus, l'inscription reproduit le texte de Matthieu (XXVI, 75) : и изыдъ вонъ плакасѧ горько. Le schéma iconographique est fidèle à des conceptions anciennes. Pierre se tient debout au premier plan, comme sur la colonne de Saint-Marc [2], à Hemsbey-Klissé [3], dans les Psautiers du type Chludov [4], le Par. copte 13, fol. 81 [5], le tétraévangile de Djroutchi, fol. 245 [6]. La Péribleptos de Mistra reprend ce motif [7]. Pierre est toujours au premier plan dans le tétraévangile de Parme (Palat. 5, fol. 90 [8]) et le Berol. qu. 66, fol. 91 [9]. Le coq est perché sur une corniche antique posée sur une pierre à part, devant le mur qui court au fond de la scène, comme dans les monuments de l'art chrétien primitif [10], sur les miniatures du Laur. VI 23, fol. 94 et 205 [11], du Par. copte 13, fol. 81 [12], de l'Évangile de l'Institut Catholique à Paris, copte-arabe 1 [13]. Ce détail d'origine hellénistique sépare

1. Curtea-din-Argeș (*Bul. com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, fig. 221, 282a, pl. V) ; Kachrié-Djami (Schmit, *Kachrié-Djami*, pl. XXXII, 89 ; pl. XXXVI, 96).
2. Garrucci, *Storia*, pl. 497, 3 ; Venturi, *Storia*, I, fig. 256.
3. Millet, *Évangile*, fig. 365.
4. Ps. Chludov (Kondakov, *Ps. Chludov*, pl. VII) ; Ps. Pantocr. 61, fol. 48 ; Ps. Barberini, fol. 64^v (Millet, *Évangile*, fig. 331-2).
5. Millet, *Évangile*, fig. 369a.
6. *Ibidem*, p. 346. Phot. Ermakov 16.738. Nous choisissons cet exemple en laissant de côté quelques autres, parce que l'illustration de ce manuscrit nous a déjà fourni plusieurs points de rapprochement avec notre décoration bulgare.
7. Millet, *Mistra*, pl. 90, 3.
8. Millet, *Évangile*, fig. 374.
9. *Ibidem*, fig. 375.
10. Garrucci, *Storia*, pl. 319, 4 ; 323, 4 ; 334, 3 ; 370, 1 ; 497, 499.
11. Millet, *Évangile*, fig. 368, 373.
12. *Ibidem*, fig. 369 a.
13. *Ibidem*, fig. 372.

notre peinture des monuments de la même époque, où le coq est toujours représenté perché sur le mur du fond [1].

Or notre peintre ne se contente pas de représenter Pierre et le coq. Il ajoute deux femmes, qui s'éloignent d'un pas rapide vers la gauche. Ces femmes, inclinées dans leur marche et enveloppées de leur *maphorion*, forment peut-être le plus beau groupe de la décoration. En les voyant quitter Pierre en proie au désespoir, on sent profondément l'isolement terrible de l'apôtre, resté seul avec ses remords. L'effet de cette conception est bien plus profond que celui de l'iconographie ordinaire, où l'on se borne à la représentation de Pierre et du coq. Pour traiter ainsi son sujet, le peintre de ce tableau a dû être un véritable artiste, même s'il a utilisé un modèle.

Il est très possible, d'ailleurs, qu'un modèle de ce genre ait existé. Ces femmes, en effet, ne peuvent représenter que les deux servantes que Pierre rencontra, l'une après l'autre, aux portes de la maison du Grand-Prêtre. Dans les illustrations anciennes, disposées en cycles continus, Pierre avançait toujours de gauche à droite : il est donc naturel qu'au moment du repentir les deux servantes, qu'il avait rencontrées précédemment, se trouvent à sa gauche et, dans leur marche vers la gauche, lui tournent le dos. Ce qui paraît un peu surprenant, c'est l'absence des personnages (de « ceux qui étaient là » : Mt., XXVI, 72 ; Mc, XIV, 70), auxquels Pierre parla après ses rencontres avec les servantes. Mais ici, comme dans tant d'autres représentations du Reniement, il faut probablement tenir compte des réductions et des transpositions que les iconographes se permettaient si facilement. Cela paraît d'autant plus probable dans notre peinture, que le Reniement devant le brasier avait trouvé place dans une scène à part (voy. plus haut). Il semble, pourtant, qu'on puisse indiquer quelques monuments où le rapprochement de la rencontre avec les servantes et du Repentir a laissé des traces indiscutables. En effet, le copte-arabe 1 de l'Institut Catholique de Paris [2] et deux manuscrits qui, par plus d'un point, touchent à l'iconographie de notre monument — à savoir le Berol. qu. 66 [3] et le Palat. 5 de Parme [4] — réunissent en un seul cadre la conversation avec une des servantes et Pierre pleurant. Seulement, cet arrangement, qui est très maladroit dans ces miniatures, reçoit chez nous une explication satisfaisante, et conduit à un résultat esthétique remarquable. Nous sommes donc enclins à voir en notre peinture un type iconographique plus fidèle aux créations réalistes primitives. Ce point de vue est confirmé par la constatation que nous faisions tout à l'heure : comme dans les anciens cycles hellénistiques, la scène devient compréhensible si l'on suppose que le personnage principal (ici, Pierre) marche de gauche à droite ; les autres figurants sont représentés avant ou après la rencontre qu'ils ont eue avec le héros du récit.

Les deux dernières scènes du cycle sur le plafond, Judas rendant l'argent aux Grands-Prêtres et la Mort de Judas, ne présentent pas de particularités.

Le cycle évangélique continue sur les murs latéraux ; naturellement, ces scènes sont mal conservées. Les scènes du mur sud représentent les trois épisodes du Crucifiement. Dans la Mise en croix, le Christ est de face, les bras étendus devant la croix ; un bourreau a grimpé sur la traverse, un autre, proba-

1. Millet, *Évangile*, fig. 374-5, 378-81.
2. *Ibidem*, fig. 372.
3. *Ibidem*, fig. 375.
4. *Ibidem*, fig. 374.

blement juché sur l'échelle adossée à la croix, se tient près du croisement des deux branches. Des deux côtés, deux Juifs tendent leurs mains aux bourreaux, peut-être pour leur passer les clous. Un troisième, à droite, élève une tablette qui doit être la même qu'on placera sur la croix. Enfin, plus à droite encore, la Vierge et les Maries forment un groupe à part.

Cette iconographie contient, comme on voit, quelques détails curieux. Le fonds de la composition se rattache à une tradition, répandue dans le monde orthodoxe à partir du XIVe siècle (Théosképastos à Trébizonde [1], église des Taxiarques à Castoria [2], Saint-Théodore à Novgorod [3], Čučer en Serbie [4], etc.). Le dédoublement du Juif qui tend la main vers la croix est à retenir; ordinairement, en Serbie, en Macédoine, en Bulgarie, il n'apparaît qu'à droite de la croix [5]; étant donné les liens très nets qui unissent notre peinture aux cycles anciens d'illustrations, on pourrait supposer qu'en ce détail, comme en d'autres, notre peinture conserve le reflet de l'iconographie primitive de la scène [6]. C'est à une conclusion analogue que peut nous amener l'examen du groupe de la Vierge et des femmes dans cette scène. On croirait d'abord à une influence des œuvres italiennes, semblables au tableau de la Pinacothèque de Bologne, N° 316 [7], au tableau de l'ancienne collection Artaud de Montor [8], à un autre, de l'école d'Ambrogio Lorenzetti à l'Académie de Sienne (n° 57 [9]); mais heureusement une peinture de 1290 à Chrysapha, en Laconie [10], où la Vierge apparaît à la même place, nous préserve d'une pareille erreur. Il est fort probable que la Vierge et les femmes ont fait partie de cette scène déjà dans les vieux cycles hellénistiques. Si, dans le Chemin de croix, la présence de ces figures est attestée par des monuments qui précèdent notre peinture de plusieurs siècles, la représentation de la Vierge et des Saintes Femmes dans les deux scènes suivantes (le Christ refuse de boire et la Mise en croix, comme c'est le cas dans notre peinture) n'est que logique. En effet, si les femmes et la Vierge étaient représentées dans le cortège du Chemin de croix et dans le Crucifiement, elles devaient nécessairement faire partie du cortège entre ces deux moments.

On voit que, dans le détail qui nous occupe, notre peintre ne dépassait pas le rôle d'illustrateur très précis du texte évangélique. Or — nous l'avons constaté souvent — dans ce rôle il ne faisait que suivre des modèles très anciens. On est donc bien en droit de croire que l'iconographie tout entière de la Mise en croix étudiée ici dérive de la même source que les autres types du même cycle. Une dernière particularité — le vieillard qui tend à l'ouvrier une tablette — ne s'oppose pas à cette conclusion. Il s'agit certainement du personnage que Pilate chargea de porter jusqu'au lieu du supplice l'in-

1. Millet, Hautes-Études, B 230. Cf. Millet, *Évangile*, p. 392.
2. *Ibidem*, p. 392.
3. Okunev, *Rospis cerkvi Fedora Stratilata*, p. 7; Millet, *Évangile*, p. 390, 392.
4. Millet, *Évangile*, fig. 420. D'autres monuments, grecs et slaves, des XVe et XVIe siècles, du même type, sont cités *ibidem*, p. 392-3. On y joindra les œuvres bulgares : à part la décoration que nous étudions ici, les peintures de Bobošević et de Poganovo (voy. chap. VII et VIII).
5. Voy. les peintures de Markov mon., de Nagoričino (*ibidem*, fig. 416, 417), de Zemen et de Poganovo (voy. chap. V, VIII; pl. XXX et LXI, 2, de la présente étude)
6. Voy., toutefois, les deux Juifs symétriques, avec un geste analogue, sur un tableau siennois du XIVe siècle, à Anvers (Musée Archiépiscopal) : *Rev. de l'art chrétien*, n. s., VI, 1888, p. 284; Millet, *Évangile*, fig. 418.
7. Millet, *Évangile*, fig. 422.
8. Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, Paris, 1843, pl. 15; Millet, *Évangile*, fig. 415.
9. Rothes, *Die Blütezeit der sienesischen Malerei*, Strasbourg, 1904, p. 77-8; Millet, *Évangile*, fig. 419.
10. Millet, *Évangile*, p. 382, 385.

scription qu'il avait tracée lui-même et qui devait être placée sur la croix [1]. Or, ce détail aussi se trouve dans l'Évangile (Io., XIX, 19-22), où il suit immédiatement la mention de la Mise en croix (Io., XIX, 18). Notre peintre, par conséquent, reste fidèle au récit de l'Évangile jusque dans l'ordre des épisodes.

Le Crucifiement, représenté à côté, et la Descente de croix, qui vient ensuite, sont très mal conservés. On sent pourtant que l'artiste, toujours d'accord avec la tendance générale à illustrer la Passion avec la plus grande précision, a peint le Crucifiement avec les trois croix, exemple unique dans l'art monumental bulgare.

Sur le mur sud, en face des trois scènes précédentes, on en reconnaît trois autres. L'Incrédulité de Thomas, avec le Christ entre deux groupes d'apôtres, ne présente rien de curieux. La scène des Saintes Femmes au tombeau est traitée suivant un plan un peu spécial. La composition est étirée en longueur : les trois femmes arrivent de gauche, l'ange est assis sur une très haute pierre rectangulaire ; plus à droite encore, la tombe a la forme d'une fosse oblique ; enfin, à côté, deux petits gardiens dorment assis, tournés l'un vers l'autre.

Le point intéressant de cette iconographie est certainement la représentation du tombeau oblique. On connaît ce motif surtout d'après les peintures balkaniques du XIV^e^ siècle et des siècles suivants [2], mais ces monuments tardifs ne faisaient que reprendre un très vieux motif, dont les plus anciens exemples remontent au moins aux œuvres géorgiennes des IX^e^-X^e^ siècles [3], russes [4] et coptes du XII^e^. En mentionnant les œuvres coptes, nous avons en vue deux miniatures du Par. copte 13 [5] ; l'une figure le tombeau du Christ dans la scène de l'arrivée de Pierre et Jean au tombeau, l'autre le tombeau de Lazare : chaque fois les tombeaux ont la forme de fosses obliques, comme dans notre peinture. Or, le témoignage des miniatures du Par. copte 13 est surtout intéressant, parce que, comme on le sait, ses illustrations conservent d'anciens motifs hellénistiques [6]. On a donc le droit de croire que l'iconographie de cette scène, dans notre cycle, se rattache aussi à des modèles qui remontent à la même tradition. Un détail — les deux soldats, assis de profil, l'un vis-à-vis de l'autre — pourrait, lui aussi, dériver de la même source. En effet, on les voit représentés de la même façon dans le Palat. 5, à Parme [7], dont les miniatures, déjà plusieurs fois rapprochées de nos peintures, conservent bien des traits des illustrations anciennes.

La Descente aux Limbes, qui occupe une place voisine, est fidèle à une conception toute byzantine. Le Christ ramène Adam suivi d'Ève ; au-dessus de ces figures, apparaît saint Jean, vêtu d'une *exomis*, qui laisse à nu une épaule et un bras. De l'autre côté du Christ, se tiennent les deux prophètes-rois ;

1. Voy., au chap. VII, les images du Chemin de croix, avec les représentations des envoyés de Pilate transformés en cavaliers.

2. Mali Grad, dans le lac de Prespa, Saint-Nicolas à Castoria, Dionysiou, Rostov (porte d'église), etc. Voy. Millet, *Évangile*, fig. 576-8, 580 ; p. 532 sq. On y trouvera une liste des monuments de ce type.

3. Plaque d'ivoire de la collection Voronov (*Archeologičeskija Izvěstija i Zamětki*, III, 1895, pl. III, p. 236), icone de Chémokmédi (Kondakov, *Pamjatniki Gruzii*, fig. 55, p. 114).

4. Tolstoj et Kondakov, *Antiquités Russes*, VI, fig. 101 (porte de Suzdal, datée de 1231). Cf. Millet, *Évangile*, p. 530. Voy. la stéatite byzantine du Vatican (Ajnalov, dans le *Žurnal Min. N. Pr.*, 1906, fig. 1 ; Millet, *Évangile*, fig. 574).

5. Millet, *Évangile*, fig. 227 et fol. 276^v^ du même manuscrit.

6. *Ibidem*, p. 71, 172, 283, 519 et autres.

7. *Ibidem*, fig. 568.

enfin une simple gloire, d'un beau rouge uni, fortement inclinée à gauche, entoure le Christ qui marche d'un pas rapide. Deux anges, derrière cette gloire, la soutiennent des deux côtés ; deux autres anges volent au-dessus. Cette iconographie sévère est bien dans le goût byzantin. On notera, à part la gloire rouge, la disposition des deux anges qui la tiennent : ces derniers reprennent le motif des anges portant l'auréole du Christ dans l'Ascension et dans la Dormition [1].

Notre conclusion ressort de l'étude que nous venons de faire. L'iconographie de ce cycle évangélique choisit presque toujours les types de tradition hellénistique-byzantine. Cette tradition se manifeste, dans la plupart des cas, par une parenté plus ou moins étroite avec des monuments tels que les miniatures des tétraévangiles Laur. VI 23, Palat. 5 de Parme, Berol. qu. 66, Gelat. Mais quelquefois l'iconographie de notre décoration les dépasse beaucoup en précision, en détails, dans l'illustration attentive du texte évangélique. Cette précision et ces détails ne sont d'ailleurs que de nouvelles preuves de la fidélité de notre peinture aux anciens modèles. Cela ressort surtout dans deux ou trois scènes, où la nature même des détails particuliers indique leur origine ancienne (Reniement de Pierre, Cène, Baiser de Judas, etc.). Somme toute, on s'aperçoit que cette décoration présente un ensemble qui dérive des anciens cycles d'illustrations hellénistiques de l'Évangile, de façon plus nette et plus directe que dans n'importe quel autre monument byzantin.

Or, ce monument se trouve dans les Balkans ; il est étroitement rattaché à l'iconographie balkanique des XIV^e, XV^e, XVI^e siècles (voyez la Mise en croix, les Femmes au tombeau, le Reniement, le Jugement de Pilate) et il se rapproche surtout d'œuvres telles que les décorations de l'église des Taxiarques à Castoria, de Čučer, de Boboševo (voy. plus loin) et des églises du Mont-Athos. L'intérêt de notre monument serait donc inestimable pour l'étude de la formation si discutée de cet art balkanique, s'il avait été daté d'une manière précise.

Malheureusement cette date manque, et l'on est réduit à des conjectures. L'iconographie, dans ces circonstances, ne donne que peu de renseignements. Sans doute, à première vue, le monument ne devrait pas être antérieur au XIV^e siècle. En tout cas, il appartient au mouvement artistique qui fleurit dans les Balkans au XIV^e et au XV^e siècle. Mais on se demande si la précision extraordinaire des scènes et leur fidélité particulière à la tradition hellénistique ne le placent pas à la tête de ce mouvement. Il est certainement plus près des sources que tout autre décoration balkanique du XIV^e siècle, il se rapproche plus nettement des modèles byzantins des XI^e-XII^e siècles qui conservent la tradition des cycles hellénistiques. Or, quand on sait que la peinture bulgare, au XIII^e siècle déjà, était si étroitement liée à la production constantinopolitaine, on considère facilement cette peinture rupestre comme une continuation naturelle de la même tendance de l'art bulgare ; et l'on est amené à penser que notre monument pourrait être antérieur aux décorations du même genre qu'on trouve dans les parties occidentales de la péninsule. Il est très probable, en effet, que les courants artistiques qui venaient de Byzance, au XIII^e et au commencement du XIV^e siècle, pénétrèrent d'abord dans l'art bulgare, qui, depuis plusieurs siècles, suivait avec persévérance et avec une rare compréhension les mouvements artistiques nés à Byzance. La ressemblance du style de notre décoration avec celui de Kachrié-Djami [2] fait

1. Voy. les figures d'anges analogues dans la Descente aux Limbes byzantine, par exemple sur une plaque d'ivoire du British Museum : Graeven, *Elfenbeinwerke*, I, 45 ; Dalton, *Catalogue*, pl. XI.

2. Nous ne connaissons, en effet, aucune décoration qui soit dirigée tout entière par un goût aussi sûr. Ce goût se fait sentir

penser au commencement du XIV^e^ siècle, comme date possible. Toutefois, n'oublions pas qu'il s'agit d'une petite décoration rupestre où nous n'avons sans doute que le reflet de cette peinture bulgare, dont les créations les plus considérables se sont perdues avec la destruction de Tirnovo et des grands monastères du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle [1].

2. Габриелъ Мийе

Прочутиятъ френски византологъ Габриелъ Мийе, членъ на института и професоръ въ „Collège de France", ме прие съ една топлота и сърдечность, които не само ме трогна, но и ме насърдчи да му задамъ нѣколко въпроси, на които той съ голѣма охота ми отговори.

— Господинъ Мийе, вие имахте щастливия случай да обиколите нашата страна и да престоите въ нея, бихме желали да чуемъ вашитѣ впечатления отъ това пътуване.

— За единъ французинъ това престояване въ София и цѣла България е извънредно приятно, защото намира хора, които говорятъ нашиятъ езикъ и познаватъ нашата литература.

Ние знаемъ много добре, че българскиятъ народъ има стара култура. Той е отличенъ, финъ и твърде възприемчивъ къмъ науката. Той е билъ презъ цѣлото срѣдновѣковие въ тѣсенъ контактъ съ византийската цивилизация.

Българскиятъ народъ има многовѣковна култура и това се чувствува още съ влизането въ страната ви.

Старияътъ и милъ професоръ, прегърбенъ отъ тежестьта на своитѣ 80 години се замисли. Азъ използувахъ тази малка пауза и попитахъ:

— Какво ще ни кажете за нашата черковна живопись и за нейнитѣ художници?

— Паметницитѣ, които сѫществуватъ, частно за живописьта не сѫ може би толкова много, колкото бихме се надѣвали, защото турцитѣ сѫ разрушили голѣма часть отъ тѣхъ. Обаче, паметници, като Бояна, сѫ достатъчни да докажатъ, че въ тая страна презъ 13 вѣкъ е имало художници отъ първа величина. Тѣ сѫ работили въ епохата, въ която византийскитѣ художници сѫ се откѫснали отъ строгата традиция, но уважавайки изцѣло сѫщественията религиозенъ характеръ на черковната живопись, тѣ сѫ търсили да вкаратъ и животъ въ традиционнитѣ модели.

— Какъ намирате фрескитѣ въ Боянската черква?

— Композициитѣ въ Бояна сѫ твърде опростени, можемъ да кажемъ архаични, но фигуритѣ сѫ извънредно изразителни, особено милосърдниятъ Христосъ е преизпълненъ съ нѣжность и човѣчность, всички фигури иматъ свой характеръ, защото сѫ наблюдавани отъ натура, рисувани сѫ много нѣжно и финно, което дава на голѣма часть отъ тѣхъ видъ на модерна живопись.

— Какво ще ни кажете за иконитѣ въ пещерата до село Иваново?

— Ние заедно съ г. Н. Мавродиновъ, проучихме иконитѣ въ пещерата по брѣга на рѣката Ломъ, близо до селото Иваново — Русенско. Иконитѣ представляватъ история отъ евангелието, но художницитѣ, които сѫ третирали тоя набоженъ сюжетъ сѫ били овладяни отъ чувството на античното изкуство.

Азъ не познавамъ нито една черква отъ византийски стилъ, кѫдето това чувство да е изразено съ такава голѣма свобода. Тукъ се виждатъ подпорни статуи, голи или по-

луголи фигури, които сѫ твърде елегантни и твърде одушевени. Тия художници по нѣкога сѫ извънредно смѣли. Въ сцената кѫдето Исусъ е коронясанъ съ трънения вѣнецъ, се вижда единъ голъ акробатъ, който се изправя върху дветѣ си ржце и съ крака въ въздуха. На тия живописни работи датата е неизвестна, но ние съ г. Н. Мавродиновъ, имахме щастието да проучимъ портрета на основателя. Този портретъ се намира върху една стена, кѫдето живописьта е изличена. Нашето вним ние бѣ привлѣчено отъ една малка скала, пробита съ две отверстия и това е картината на тѣзи грамадни скали, които доминиратъ рѣката съ единъ доста мекъ варовитъ камъкъ, въ който е издълбана черквата. Тая скала е между ржцетѣ на основателя, който я предлага на Св. Богородица. Като се вгледахме добре въ заличената фигура, ние познахме императорскиятъ костюмъ и намѣрихме въ страни отъ нимбата, надписътъ Иоанъ, а отъ долу ХѦ. Така ние познахме известнитѣ знаци на българскитѣ суверени.

— Бѣше ли това Иванъ Асенъ или Иванъ Александръ?

— Иванъ Асенъ е по-раншенъ отъ фрескитѣ въ Бояна. И така иконитѣ отъ Иваново на Ломъ, сѫ много по-свободни и принадлежатъ на една по-напреднала епоха. Затова ние трѣбва да ги препишемъ на Иванъ Александъръ. Тоя владетель е покровителствувалъ науката и изкуствата и е накаралъ да се копира, споредъ единъ византийски ржкописъ, една извънредно хубава евангелска илюстрация, която вашиятъ професоръ г. Филовъ публикува. Съвсемъ естествено е да мислимъ, че тоя владетель въ своя дворецъ е ималъ ателие за художници, които сѫ познавали античното изкуство и старото християнско.

За да подмладятъ византийското изкуство, което сѫ намирали много строго, тѣ сѫ постѫпвали, като артиститѣ отъ ренесанса, тѣ сѫ се възвърнали къмъ античностьта.

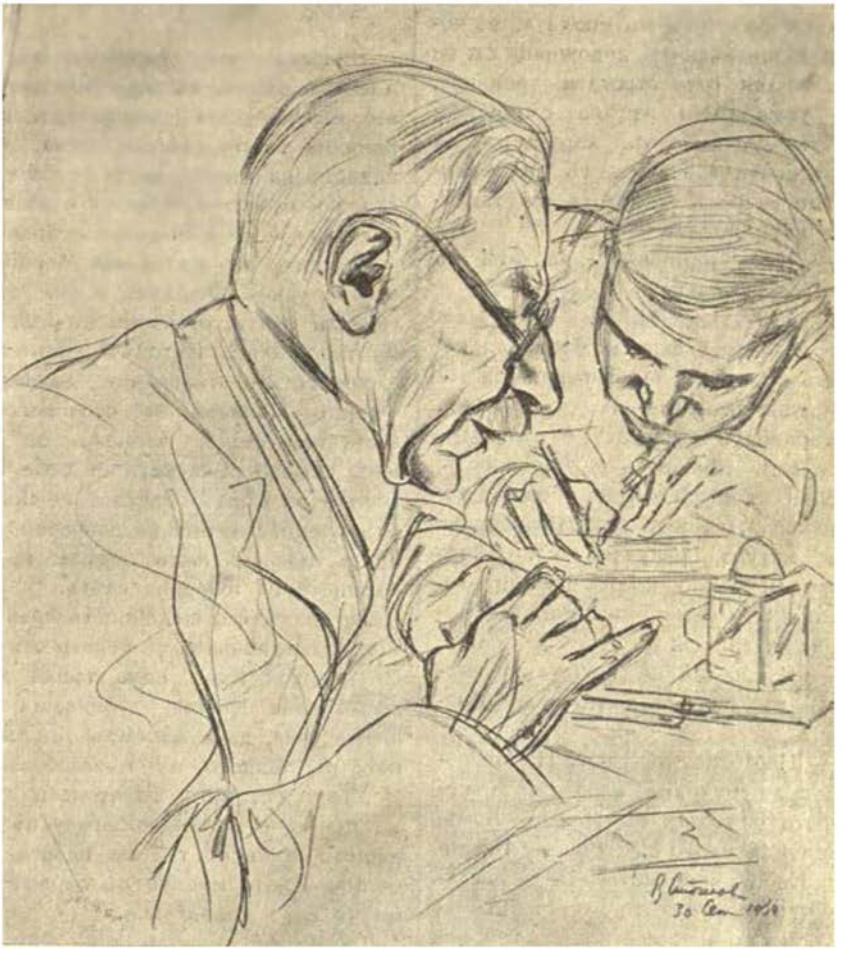
— Имали ли сте случай да посетитѣ и другитѣ балкански народи и да проучите между тѣхъ изкуството отъ старитѣ времена?

— Преди години, азъ бѣхъ членъ на френското археологическо училище въ Атина. И още тогава азъ проучихъ два паметника отъ грамадно значение. Първо, мозайкитѣ на Дафнисъ, които представляватъ подъ извънредно елегантна форма, традиционното изкуство, което е ясно и упростено и ние бихме могли да го сравнимъ въ известна степень съ гръцкото изкуство отъ 5 или 4 вѣкъ. Следъ това живописьта отъ Мистра (въ Лакония), която принадлежи къмъ 14 вѣкъ и ни открива едно съвсемъ ново изкуство, посложно и по-изразително, обърнато къмъ живота.

Така освѣтенъ отъ това значително откритие, азъ търсихъ новото изкуство въ другитѣ владения на християнското изкуство: въ Цариградъ, въ Света Гора, въ Македония, частно въ областьта на Скопие. А сега въ България азъ продължавамъ моята анкета и намѣрихъ тия две великокепни ценности: Бояна и Иваново.

Преди да си взема сбогомъ съ симпатичниятъ старецъ, азъ го изненадахъ приятно. Поднесохъ му единъ малъкъ споменъ — изящното издание на книгата „Знамена“ отъ нашия редакторъ Д. Б. Митовъ. Мийе се зарадва извънредно много, разгърна книгата и бавно взе да чете изъ нея на български и да превежда на френски. Това ме удиви и азъ радостенъ се раздѣлихъ съ тоя голѣмъ французинъ, който знае и нашия езикъ.

Коста Георгиевъ



BYZANTION

REVUE INTERNATIONALE DES ÉTUDES BYZANTINES

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

H. GRÉGOIRE

AVEC LA COLLABORATION DE

N. BĂNESCU, A. E. R. BOAK, † MRS. G. BUCKLER, P. CHARANIS, CH. DELVOYE, † R. GOOSSENS, A. GRABAR, R. GUILLAND, O. HALECKI, † E. HONIGMANN, M. LASCARIS, P. LEMERLE, R. LOPEZ, M. MATHIEU, G. MORAVCSIK, P. ORGELS, G. OSTROGORSKY, A. SOLOVIEV, P. VAN DEN VEN, † A. A. VASILIEV, G. VERNADSKY.

TOME XXV-XXVI-XXVII (1955-56-57)



BRUXELLES

FONDATION BYZANTINE ET NÉO-GRECQUE

PETITE RUE DU MUSÉE, 10

1957

LES FRESQUES D'IVANOVO ET L'ART DES PALÉOLOGUES

En 1928, dans mon ouvrage sur la peinture du moyen âge en Bulgarie, j'avais consacré un chapitre aux fresques des XIII^e^ et XIV^e^ siècles de deux chapelles rupestres de la région de Lom, au Nord-Ouest de la Bulgarie (1). Mais je n'ai pu en donner alors qu'une description, suivie d'une étude iconographique de certaines compositions particulièrement intéressantes. Toute analyse de l'art proprement dit de ces fresques devait être exclue de mon ouvrage, faute de reproductions photographiques. Il était entendu, à cette époque, que celles-ci allaient être publiées incessamment par les soins de notre confrère bulgare, M. Kristo Miatev, alors conservateur du Musée Archéologique de Sofia.

Mais ce projet n'a pas eu de suite, et les choses en restèrent là pendant un quart de siècle. En 1953, le Musée Archéologique de Roussé confia la publication des peintures murales de la chapelle rupestre d'Ivanovo — celle qui en offre la série la plus importante — à M. Asen Vasiliev. La monographie qu'on lui doit, peu répandue en Europe Occidentale, offre un choix important de photographies des fresques précédées d'une description du site et de la chapelle avec son décor. Aucune étude nouvelle n'y est consacrée aux peintures (2).

La publication *princeps* de ces documents étant acquise du côté bulgare, je me sens autorisé à revenir sur les fresques de la région de Lom, pour compléter mon étude de 1928 par certaines démonstrations *sur des photographies*. J'emprunte celles-ci à un jeu d'épreuves que Gabriel Millet a dû recevoir

(1) *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pp. 229-246.
(2) Asen VASILIEV, *Ivanovskite stenopisi*, Sofia, 1953.

de Sofia, en 1935 ou 1936, et qui, depuis lors, sont déposées à la Collection photographique de l'École des Hautes Études à Paris.

Dans les pages qui suivront, je ne m'occuperai que des fresques de la chapelle principale, connue sous le nom de « Crkvata » (« Église »). La grotte qu'elle occupe (fig. 1) se situe dans les environs du village d'Ivanovo. D'où le nom que les archéologues donnent aux fresques que nous envisageons.

1. Je ne reviens pas à la description du site et des fresques d'Ivanovo, ni aux analyses iconographiques que j'avais tentées, en 1928. Mais je suis heureux de pouvoir montrer des photographies satisfaisantes de certains détails qui me paraissent essentiels pour la caractéristique de l'art d'Ivanovo et que je n'ai pu que signaler alors.

Je pense tout d'abord à certains motifs du décor architectural des scènes : cariatides nues qui, dressées ou accroupies, soutiennent un entablement ou une colonne (fig. 2, 3, et 4) ; lions couchés qui portent une colonne (fig 4, c). Ces motifs sont rares, dans la peinture byzantine, où pourtant on représentait souvent, sur un meuble ou sur un mur, un bas-relief antique : masque (cf. fig. 3), tête, personnage entier. Ce genre de décor caractérise surtout les œuvres constantinopolitaines ; quant aux cariatides du type d'Ivanovo, on ne les retrouve que dans une seule œuvre, le Ménologe de Basile II (1), dont les miniatures sont signées par des peintres de la Cour impériale.

Les miniatures du Ménologe rejoignent également les fresques d'Ivanovo dans la façon d'interpréter certaines architectures qui servent à créer un espace pour les figures représentées. Il s'agit d'une formule antique qui fait penser au théâtre : comme sur une scène théâtrale, on y trouve un mur de fond et deux éléments latéraux posés de biais, symétriquement (2). C'est à ces murs latéraux que, dans le Ménologe et à Ivanovo, se rattachent les cariatides (Ivanovo : Lavement des pieds, Cène), et cela suggère une origine commune des deux motifs. L'un et l'autre dérivent de la peinture an-

(1) *Il Menologio*, fol. 74 ; cf. fol. 378.
(2) *Ibid*, fol. 94, 116, 119, 123, 124, etc...

tique, comme tant d'autres motifs dans les peintures byzantines. Mais il est frappant de voir que cet accent classique est aussi vivant dans les fresques d'Ivanovo que dans les œuvres constantinopolitaines des ateliers impériaux, où la tradition antique a été cultivée avec un soin particulier (1).

Complétées par un desssin (je l'emprunte à l'ouvrage de M. Vasiliev, en le modifiant légèrement), mes photographies me permettent aussi de montrer des exemples d'une autre particularité de l'art d'Ivanovo : la présence, dans les scènes évangéliques et hagiographiques, d'un certain nombre de personnages nus ou partiellement dévêtus. Ce sont les bourreaux du Christ et de saint Jean-Baptiste qu'on montre ainsi en athlètes musclés, au corps bronzé, leurs longs cheveux retenus par une *taenia*. On leur prête des attitudes libres et des gestes énergiques ; ils se tiennent quelquefois de profil. Dans la scène de l'Arrestation du Christ (fig. 5 et 6), où l'un des bourreaux porte la *taenia*, un autre est revêtu d'une tunique *exomis*, et ces deux détails soulignent l'origine antique de ces personnages nus que les peintres d'Ivanovo ont dû emprunter aux mêmes modèles constantinopolitains qui leur avaient fourni les cariatides et les architectures en scène de théâtre. Leur source a été sûrement une série de peintures de l'école constantinopolitaine qui — comme les peintures des Psautiers du x^e^ siècle du type Paris grec 139 — suivaient de très près des modèles composés à la fin de l'Antiquité.

Un exemple permet de préciser : ces modèles étaient non pas des motifs isolés réunis dans un carnet de dessins, mais des peintures qui figuraient les mêmes sujets évangéliques. La preuve nous en est donnée par les trois histrions de la scène du Couronnement d'épines (fig. 7) : un danseur aux manches trop longues, un personnage qui danse tout en battant le tambour, et un acrobate qui marche sur ses mains. Ces trois figures rentrent dans la catégorie des nus d'inspiration antique, et la liberté de leurs mouvements le confirme. Or, ce groupe appartient traditionnellement à l'iconographie du Couronnement d'épines, selon la version constantinopolitaine, et

(1) V. *infra* ; à certains égards, Ivanovo est plus « antiquisant » que le Ménologe.

il n'apparaît que là. Ivanovo nous conserve donc une réplique de cette iconographie, dans une version antérieure à toutes les autres que nous connaissons, mais qui annonce ces autres répliques (archaïsmes : nudité de deux de ces figures ; présence de l'acrobate qui marche sur ses mains ; les trois baladins sont des adultes et non pas des enfants).

Les observations qui précèdent établissent un lien direct et étroit entre l'art d'Ivanovo et la peinture constantinopolitaine. Ces peintures du XIVe siècle (v. *infra*) rejoignent à cet égard les fresques bulgares du XIIIe siècle : à l'église des 40 Martyrs, à Tirnovo, et surtout à Boïana, nous avons pu observer, dès 1928, des preuves certaines d'une influence constantinopolitaine aussi directe et aussi ferme (1). C'est bien Constantinople — et rien n'est plus naturel — qui faisait rayonner vers la Bulgarie son art le plus parfait, pendant le XIIIe et le XIVe siècles (et déjà avant, cf. la céramique de Preslav au Xe s.). Je tiens à le souligner, pour opposer ces faits indiscutables à une thèse récente de mon ami A. Xyngopoulos, selon laquelle la peinture des Slaves dans les Balkans dériverait intégralement de modèles thessaloniciens (2).

2. Nous avons relevé plus haut les architectures qui servent à créer un espace. Ajoutons que la façon dont on en a fait usage est entièrement correcte, dans la Cène, et moins régulière dans le Lavement des pieds (fig. 3) : car si, à gauche, le mur latéral avance effectivement, à droite ce mouvement vers le spectateur n'est indiqué que dans le haut de la scène, mais ignoré en bas. La raison de cette hésitation est évidente : tandis que l'architecture-coulisse fut créée à une époque où le cadre architectural était autonome et pouvait être appliqué à n'importe quelle image, le peintre médiéval subordonne le cadre à l'action des figures. Il maintient donc intégralement l'architecture symétrique pour la Cène (groupement symétrique des figures), mais en néglige toute la partie inférieure dans le Lavement des pieds (action de gauche à droite) sans se soucier du désaccord entre le haut et le bas de la scène, à

(1) GRABAR, *loc., cit.* pp. 97 et suiv., pp. 117 et suiv.

(2) A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955. Cf. *infra*, p. 587.

droite. Car ce qui lui importe, c'est de situer toutes les figures du Lavement des pieds dans l'espace. C'est avec la même intention qu'il a créé, pour ses personages, des points d'appui plus efficaces que le cadre architectural, à savoir des gradins-banquettes superposés, très soigneusement définis par rapport à l'espace. Je crois, en outre, que c'est le soin particulier qu'il mettait à la représentation de l'espace qui lui fit réserver les deux banquettes à sept figures d'apôtres seulement, tandis qu'il groupait les cinq autres, débout, à l'arrière-plan. En « sacrifiant » un peu ces dernières figures, il assurait en revanche aux figures assises tout l'espace nécessaire pour en définir la position exacte. Chaque figure y résout ce problème d'une façon différente, et à cet égard cette peinture est une pièce maîtresse de la peinture byzantine tardive : un renouveau de la *maestria* antique y va de pair avec une observation directe de la réalité, l'un complétant l'autre. J'attire tout spécialement l'attention sur les mains des apôtres qui délient les sandales et sur les raccourcis qui définissent la position dans l'espace des deux figures assises en bas, à droite (fig. 2 et 8).

Le peintre d'Ivanovo accentue les effets de son style, très personnel, en multipliant les angles et les pointes, en incurvant les silhouettes très minces des figures drapées (Christ dans la fig. 3), en montrant les mains et *les pieds* sous un angle inhabituel (fig. 8), en esquissant des profils fuyants (fig. 10 a), en posant un meuble obliquement (fig. 3, le haut), en composant les images autour des diagonales (Décollation de saint Jean-Baptiste : v. position des pieds du bourreau et son torse nu représenté en raccourci). C'est selon la diagonale aussi que sont constituées les plateformes successives des rochers crevassés du fond des scènes (fig. 9) — autre thème qui permettait de faire sentir les valeurs tactiles, et de soumettre à une interprétation nouvelle un vieux thème de l'art antique.

Le style du peintre d'Ivanovo s'appuie sur les formes et les usages traditionnels de la peinture byzantine du moyen âge. Mais que ce soit dans la fidélité aux modèles antiques ou dans les recherches de l'espace et de la forme plastique, on le sent également ferme et généreux. Allègrement, il se sert d'un répertoire de formes très riche et s'efforce de poursuivre de front des expériences esthétiques diverses, en posant partout l'accent de ses interprétations parsonnelles. Cette atti-

tude personnelle se manifeste également dans l'importance accordée aux scènes de la Passion du Christ et du martyre de saint Jean Précurseur. On est en présence de l'un des exemples les plus anciens d'un cycle très détaillé de la Passion qui, tout comme celui de l'Enfance, à Kariye, met le peintre en présence de sujets émouvants. Les deux cycles sont typiques dès le début de l'ère des Paléologues, et ce choix va ensemble avec les velléités d'interprétations personnelles des formes, car les thèmes pathétiques en appellent nécessairement à l'expérience sentimentale de l'artiste. L'ampleur de la tradition, comme le recours aux sujets pathétiques, et la note individuelle dans la façon de s'en servir, sont les caractéristiques majeures de la peinture des Paléologues à ses débuts, c.-à-d. dans la seconde moitié du XIII^e^ et au début du XIV^e^ siècle : Sopočani, Kariye, les Sts-Apôtres de Salonique, Prizren, offrent les meilleurs exemples de cette peinture qui promettait un renouveau complet de l'esthétique médiévale byzantine ; renouveau dont ces œuvres, si différentes, semblent annoncer les directions futures.

Ces promesses, on le sait, ne furent pas tenues, et l'ère des innovations fut arrêtée vers le milieu du XIV^e^ siècle, après la victoire des Palamites au sein de l'Eglise byzantine et l'extension de leur autorité dans la société orthodoxe, lorsque les Byzantins s'interdirent pour toujours une participation active aux aventures ultérieures de l'art européen et à ses triomphes depuis le Quattrocento.

3. Cependant, si, par ses formes et son esprit, l'art d'Ivanovo procède de l'œuvre constantinopolitaine du temps des premiers Paléologues, la date effective de ces peintures bulgares est sensiblement postérieure. Les traces d'un portrait du roi bulgare Ivan Alexandre (1331-1371), que je n'avais pas identifié en 1928, mais qui a été décrit et photographié par M. Vasiliev [1], en font une œuvre du milieu du XIV^e^ siècle. Une trentaine d'années au moins séparent ces figures de celles de Kariye Camii, et c'est là une observation importante parce qu'elle nous révèle que le premier art des Paléologues s'était maintenu quelquefois jusqu'au milieu du XIV^e^ siècle.

(1) *Loc. cit.*, p. 26, fig. 18 et pl. 17.

On aurait pu penser que ce prolongement s'explique par l'emplacement des fresques d'Ivanovo, les chapelles rupestres de Lom étant destinées *a priori* à ne connaître que des reflets provinciaux et retardataires des créations originales de la capitale byzantine. Mais l'excellence de ces fresques, la maîtrise de l'artiste et la fraîcheur de son œuvre s'opposent à cette idée préconçue, et au contraire, l'explication des qualités des fresques se trouve facilitée par la présence du portrait royal et de l'attribut de ce prince, sur son effigie peinte. En effet, Ivan Alexandre y tient le « modèle » d'un rocher sur lequel se profile une église. Ce qui signifie que le tsar se présente en fondateur du sanctuaire rupestre, et en ce cas la qualité de l'œuvre et même ses liens avec les monuments de l'école constantinopolitaine s'expliquent plus aisément. Ivan Alexandre qui, on le sait, patronna plusieurs fondations monastiques, disposait de fonds suffisants pour pouvoir envoyer à Ivanovo un peintre de premier plan. Et d'autre part, on n'ignore pas que les peintres qu'il employait suivaient précisément des modèles constantinopolitains. Ceci est vrai pour les deux manuscrits illustrés par Ivan Alexandre qui nous sont conservés : un Tétrévangile au British Museum, et une Chronique de Constantin Manassès, à la Vaticane. Les additions mises à part, ces deux recueils de miniatures sont des répliques d'œuvres constantinopolitaines (1).

Les miniaturistes qui ont travaillé à décorer ces manuscrits, au milieu du XIV^e^ siècle, pour le compte d'Ivan Alexandre, avaient pris pour modèles des manuscrits constantinopolitains sensiblement plus anciens (fin XI^e^ et XII^e^ s.). On aurait pu penser qu'il en a été de même pour les fresques d'Ivanovo, qui auraient eu pour prototypes des peintures de 1300 environ. Mais cela ne paraît pas s'imposer. Au contraire, des arguments précis nous invitent plutôt à reconnaître dans le style d'Ivanovo les reflets d'un style constantinopolitain du *milieu du XIV^e^ siècle.*

Ainsi, une ressemblance frappante rapproche la scène de la Transfiguration à Ivanovo de la même scène, sur une minia-

(1) B. FILOV, *Les miniatures de la Chronique de Manassès*, Sofia, 1927. Le même, *Les miniatures de l'Évangile du roi Jean Alexandre à Londres*, Sofia, 1934.

ture célèbre du Paris grec 1242 (fol. 92), qui fait partie de l'illustration d'un traité de théologie, par Jean VI Cantacuzène. De part et d'autre, c'est la même composition en hauteur, les mêmes attitudes de toutes les figures, à l'exception de saint Pierre, la même auréole complexe autour du Christ, les mêmes rochers baroques (1).

Nous reproduisons deux détails agrandis de cette miniature de la Transfiguration. Sur l'une de nos photographies (fig. II), on pourra observer plusieurs détails qui ont leur pendant à Ivanovo : mouvement, dessin nerveux (v. les jambes de l'apôtre renversé par la lumière du Mont Thabor), pieds triangulaires, sandales (pour ce dernier motif, voir le Lavement des pieds à Ivanovo, fig. 2, 8). L'autre photographie (fig. 12) montre la tête de saint Pierre. Elle permet d'observer le modelé du visage et des cheveux à l'aide de petites touches de couleur rapprochées et de « lumières » vives. Ivanovo se sert de procédés semblables (fig. 10), mais adaptés à la fresque.

Les miniatures du cod. Paris grec 1242 ont été exécutées à Constantinople, peu après 1354, c'est-à-dire dans les mêmes années où l'on décorait de fresques la chapelle rupestre d'Ivanovo. Le style de celles-ci nous est donc certifié à Constantinople, pour l'époque même de ces fresques.

En dehors de Constantinople, deux groupes de peintures murales du milieu et de la deuxième moitié du XIVe siècle se laissent également rapprocher des fresques d'Ivanovo. Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres qui vraisemblablement et même sûrement reflètent l'art de Constantinople, tel qu'il y a été pratiqué au milieu du XIVe siècle. En ce qui concerne Mistra, il ne s'agit que d'une hypothèse très vraisemblable, l'art de la capitale des despotes de Morée ayant généralement suivi l'exemple de celui des empereurs. Or, à Mistra les peintures de l'église dite Brontochion ou Aphentiko (1366 env.) rejoignent Ivanovo par le dynamisme des figures, un dessin nerveux, un modelé contrasté des corps et des draperies (2) ;

(1) La Transfiguration, à Ivanovo, est reproduite : VASILIEV, *loc. cit.*, pl. 47 ; reproduction de la même scène, dans le Paris grec 1242 : DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, vol. 2, fig. 434.

(2) G. MILLET, *Mistra*, Paris, 1910, pl. 98, 100, 113 ss. ; Manolis HATZIDAKIS, *Mystras*, Athènes, 1948, pl. 16, 17.

tandis que les fresques de l'église de la Péribleptos (milieu du XIVe s.) (1), moins dramatiques, nous font retrouver une façon semblable de situer personnages ou groupes et de rendre le mouvement des têtes ou des plis anguleux des vêtements. Dans la même église, les visages et les bras sont modelés, comme à Ivanovo, à l'aide de petits traits juxtaposés. Il y a de fortes chances pour que la parenté de Mistra avec Ivanovo s'explique par l'intermédiaire de la peinture constantinopolitaine, leur source commune probable.

Le deuxième groupe de fresques apparentées est en Russie. Cette fois, l'origine constantinopolitaine de l'art qu'on y relève est certaine. Ces peintures ont pour auteur un artiste grec devenu célèbre à Novgorod, puis à Moscou, et qui eut pour disciple André Roublev. Ce peintre s'appelait Théophane surnommé « le Grec », et on sait (2) qu'avant de se rendre en Russie (vers 1378), il avait décoré de nombreuses églises à Constantinople (à Galata), à Chalcédoine, en face de la capitale byzantine, et à Kaffa en Crimée, qui était un relais normal pour les voyageurs qui se rendaient de Byzance en Russie, à cette époque. L'œuvre de Théophane en Russie prolongeait donc une activité du peintre commencée à Constantinople, avant 1378, et qui — malgré tout ce qu'elle devait au génie de Théophane — s'appuyait sûrement sur une tradition constantinopolitaine de son temps.

Or, les peintures d'Ivanovo s'apparentent aux fresques de Théophane à Novgorod (église de la Transfiguration, 1378) et à d'autres peintures murales novgorodiennes qu'on lui attribue ou qu'on doit à ses disciples, et qui toutes datent de la deuxième moitié du XIVe siècle (St-Théodore-Stratilate à

(1) MILLET, *loc. cit.* pl.. HATZIDAKIS, *loc. cit.* pl. 21-26.

(2) Sur sa biographie, en dernier lieu, V. LAZAREV, dans *Viz. Vrem.*, 1953, pp. 244-258. Reproductions des œuvres de Théophane et des fresques anonymes contemporaines à Novgorod : *Istoria Russkogo Iskusstva*, éd. Acad. des Sciences de l'URSS, II, 1945, p. 149 et suiv. Pour nos comparaisons avec Ivanovo, nous devons recourir au témoignage des fresques novgorodiennes du XIVe siècle autres que les œuvres de Théophane, parce que la partie conservée des peintures murales dues à cet artiste lui-même ne nous offre que des personnages isolés et aucune scène. Or, plusieurs caractéristiques essentielles du style d'Ivanovo ne se manifestent que dans les scènes.

Novgorod même, églises de Volotovo et de Kovaliovo, dans les environs immédiats de Novgorod ; les deux dernières églises ont été détruites pendant la dernière guerre), par ce qui frappe le plus dans les peintures de la chapelle bulgare : dessin nerveux, facture rapide, dynamisme dramatique des figures et des scènes. Le style des peintures novgorodiennes ne fait qu'accentuer le même dessin saccadé, le même mouvement déjà très accusé à Ivanovo. De part et d'autre, mais chez Théophane (icones) et sur les fresques novgorodiennes encore plus qu'à Ivanovo, on crée des personnages exagérément minces, aux membres trop longs, des mouvements brutaux et volontairement disgracieux ; on montre les figures de profil (profil normal et fuyant) et de dos (Volotovo), on pose des meubles sur l'angle, on esquisse des visages qui, remarquablement expressifs, s'écartent carrément des fresques antiquisantes (figures de bourreaux, à Ivanovo, fig. 5, ; s. Akakios, par Théophane à Novgorod, dans l'église de la Transfiguration).

Si le style d'Ivanovo accentue celui des miniatures constantinopolitaines du Paris grec 1242 et des fresques de Mistra, Théophane et les peintres de son entourage, à Novgorod, renforcent encore les tendances particulières d'Ivanovo.

Celles-ci nous fournissent ainsi un chaînon, qui nous manquait, entre le style si personnel de Théophane et de ses contemporains à Novgorod, et le style des œuvres constantinopolitaines du début du XIVe siècle, qui étaient seules, jusqu'ici, à nous renseigner avec sûreté sur la peinture monumentale du XIVe siècle dans la capitale de l'Empire. L'originalité de l'art de Théophane s'en trouve légèrement diminuée, mais en revanche on se rend compte, un peu mieux qu'avant, des antécédents immédiats de cet art, à Constantinople, vers 1350.

Paris. A. GRABAR.

Андрей
Грабар

Избрани съчинения

ТОМ
ВТОРИ

ПРЕВЕЛА
ОТ
ФРЕНСКИ
ЕЗИК
ИРИНА
АТАНАСОВА

НАУКА
И
ИЗКУСТВО
СОФИЯ
1983

СТЕНОПИСИТЕ В ИВАНОВО И ИЗКУСТВОТО НА ПАЛЕОЛОЗИТЕ*

В моя труд върху изкуството в средновековна България, обнародван през 1928 г., посветих една глава на стенописите от XIII и XIV в. в два скални параклиса в долината на река Русенски Лом, Русенски окръг,[1] но можах само да дам описанието им, като добавих едно иконографско проучване на някои особено забележителни композиции. Налагаше се да се откажа от всякакъв разбор в истинския смисъл на думата на художествените качества на въпросните стенописи, тъй като не бяха правени снимки. По това време се бяхме разбрали, че снимки ще бъдат обнародвани в най-скоро време, за което пое грижата моят български колега Кръстьо Миятев, уредник на Археологическия музей в София.

Намерението ни обаче остана без последствия и нещата не се измениха в продължение на повече от четвърт век. В 1953 г. Археологическият музей в Русе възложи на Асен Василев издаването на стенописите от скалния параклис в Иваново, където се намира най-значителната поредица. Неговата монография, която е малко известна в Западна Европа, предлага богат избор от снимки на въпросните стенописи заедно с едно описание на местоположението на параклиса и на неговата украса. На рисунките не е посветено никакво ново проучване.[2]

Тъй като *правата за първото издание* на документите са придобити от българска страна, смятам, че мога да се върна на ивановските стенописи, за да допълня проучването си от 1928 г. с някои забележки *въз основа на снимките*. При това използувам негативите, изпратени на Gabriel Millet от София през 1935 г., които оттогава се съхраняват във фотохранилището в Екол де от зетюд.

В следващите страници ще се занимая само с фреските в главния параклис, познат под името „черква". Пещерата, която той заема (pl. 145), се намира в околностите на Иваново. Оттук е и наименованието, което археолозите дават на въпросните фрески.

1. Няма да се връщам към описанието на черквата и на фреските в Иваново, нито към иконографските анализи, започнати от мен в 1928 г. Все пак съм щастлив, че мога да обнародвам удовлетворителни фотографии на

[1] *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 229—246.
[2] Асен Василиев, *Ивановските стенописи*, София, 1953.

някои детайли, които ми се струват съществени за характеристиката на изкуството в Иваново и за които тогава можах само да [illegible]

Имам пред вид най-вече някои мотиви от архитектурния декор на сцените: голи кариатиди, които, изправени или приведени, поддържат антаблимент или колона (pl. 146, 147); легнали на [illegible]ителски лакътни, които крепят колона (pl. 148). Тези мотиви са редки във византийската живопис, където най-често върху мебел или стена се изобразяват релефи, възпроизвеждащи античните: маска, глава, цяла фигура. Този род украса е характерна предимно за константинополските произведения. Колкото до кариатидите от типа на ивановските, такива се наблюдават само в една творба: Менология на Василий II[3], чиито миниатюри носят подписите на живописците на императорския двор.

Миниатюрите в Менология са близки до фреските в Иваново също и по начина на трактовка на определени архитектурни елементи, създаващи впечатление за пространство (pl. 149, 150). Касае се за една идваща от античността пластическа формула, внушаваща представа за сценично пространство: сякаш върху театрална сцена се разполагат симетрично от двете страни косо към стена, служеща за фон, два елемента.[4] Тъкмо върху такива странични стени в Менология и в Иваново кариатидите са свързани със страничните стени (Иваново: „Миенето на краката", „Тайната вечеря"), а това говори за общ произход на двата мотива. И единият, и другият произлизат от античната живопис, както толкова други мотиви във византийската живопис. Изненадващо е обаче да видим, че при стенописите в Иваново класическото начало е така силно изразено, както при цариградските творби, излезли от императорските ателиета, където античната традиция е била ревностно съблюдавана.[5]

Заедно с една рисунка (заемам я от труда на А. Василиев, като леко я изменям) моите снимки ми позволяват да изтъкна още една особеност на живописта в Иваново: присъствието в евангелските и житиеписните сцени на известен брой съвсем голи или частично облечени лица — на палачите на Христос и на св. Йоан Кръстител, показани като мускулести атлети с бронзови тела и дълги коси, обвити в *taenia*. Стойката им е свободна, жестовете — енергични. Понякога са изобразени и в профил. В сцената със задържането на Христос (табл. 151, 152, 155, 156) единият от палачите носи обвивка за глава (*taenia*), а другият е облечен в туника *exomis*. Тези две подробности подчертават античния произход на голите фигури, вероятно заимствувани от същите цариградски образци, от които художниците в Иваново са взели и кариатидите, и архитектурната украса, наподобяваща сценичната. Сигурно са ползували за източник живописни произведения от цариградската школа, придържаща се строго към създадените в края на древността образци, какъвто е и случаят с миниатюрите към псалтирите от X в. от рода на Парижкия псалтир (Paris grec, 139).

Един пример дава възможност да уточним: образците не са били отделни мотиви, събрани в тетрадка за рисунки, но живописни произведения, на които са били изобразени същите евангелски сюжети. За дока-

[3] Il Menologio, fol. 74; ср. fol. 378.
[4] Пак там: fol. 94, 116, 119, 123, 124 и др.
[5] Виж по-горе; в някои отношения прави впечатление, че в Иваново има повече антични елементи, отколкото в Менология.

зателство служат тримата актьори от сцената с „Поставяне на трънения венец": един танцьор с прекалено дълги ръце, втори, който танцува, като същевременно удря тъпан, и един акробат, изправен на ръце. И трите образа спадат към категорията на повлияните от древността голи човешки тела и свободата на движенията им го потвърждават. Прочее цариградските композиции възприемат по традиция тази група в иконографията на полагането на трънения венец и тя се среща само там. Следователно в Иваново е запазено повторение на тази иконография в един вариант, по-стар от всички други, които познаваме, така че се явява техен предвестник (архаизми: голотата на двата образа; акробатът, изправен на ръце; тримата актьори са възрастни, а не деца).

Споменатите наблюдения установяват пряка и тясна връзка между ивановската и цариградската живопис. Следователно в това отношение въпросните стенописи от XIV в. (виж по-горе) се доближават до българските стенописи от XIII в.: в черквата „Св. Четирийсет мъченици" в Търново и най-вече в Боянската, където още през 1928 г. имахме възможност да наблюдаваме сигурните признаци на същото непосредствено и безспорно цариградско влияние.[6] Не може да има съмнение, че в България през XIII и XVI в. (и дори и по-рано, сравни преславската керамика от X в.) повсеместно се е чувствувало влиянието именно на цариградското изкуство (нещо напълно естествено), и то в най-съвършения му вид. Държа да го подчертая, за да противопоставя тези неопровержими факти на моя приятел А. Ксингопулос, който застъпва напоследък гледището, че славянската живопис в България била черпила изключително от солунски образци.[7]

2) По-горе отбелязахме постройките, които служат да създадат представата за пространство. Нека добавим сега, че те са използувани безпогрешно при „Тайната вечеря" и по-неправилно — при „Миенето на краката" (табл. 149), защото лявата странична стена наистина създава впечатлението за движение напред към зрителя, а отдясно движението се чувствува само в горния край на сцената и е пренебрегнато долу. Причината за тази несигурност е очевидна: архитектурните кулиси са били създадени по време, когато архитектурната рамка е била самостоятелен елемент, който е могъл да бъде използуван при всякакво изображение. Средновековният художник обаче подчинява рамката на движението на фигурите. Следователно той спазва симетричното разположение на композиционната постройка при „Тайната вечеря", където фигурите са симетрични, но при „Миенето на краката" оставя без внимание цялата долна част (действието се развива отляво надясно) и не се тревожи за липсата на съгласуваност между долния и горния край на сцената в десния й край. Защото за него най-важното е всички фигури от „Миенето на краката да бъдат разположени в пространството. Със същата цел той създава за образите по-въздействуващи опорни точки от архитектурната рамка, като поставя една над друга стъпаловидни скамейки, решени много грижливо по отношение на пространството. Мисля между другото, че голямата грижа, проявена от художника да изрази пространството, е станала причина на двете скамейки да седнат само седем апостоли, а останалите пет да застанат прави на заден план. Така, „жертвувайки" по нещо от последните фигури, той в замяна осигурява на седналите

[6] *Grabar*, пос. труд, с. 97 и следващите; с. 117 и следващите.
[7] *A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955.

цялото пространство, необходимо, за да се определи точно местоположението им. За всяка фигура въпросът е решен различно и в това отношение пред нас е майсторска творба на късната византийска живопис. Възобновяването на античната *maestria* е придружено с пряко наблюдение на действителността, като двете се допълват взаимно. Насочвам вниманието ви особено върху ръцете на апостолите, които развързват сандалите, и върху ракурсите, които определят мястото в пространството на двете седнали долу вдясно лица (табл. 157).

Художникът от Иваново засилва въздействието на своя твърде личен стил, като увеличава броя на ъглите и върховете, закривява твърде тесните силуети на драпираните фигури (Христос в табл. 150), показва ръцете и *краката* от необичайна гледна точка (табл. 150 и 157), бегло нахвърля непълно очертани профили (табл. 153 и 154), поставя мебелите наклонено (табл. 150), композира диагонално („Посичането на св. Йоан Кръстител": виж положението на краката на палача и неговия гол торс, представен в ракурс). Също по диагонал са построени последователните площадки на напуканите скали в дъното на сцената (табл. 158) — ето друга тема, която прави осезаеми пластичните стойности и дава възможност да се подложи на ново тълкуване една стара тема на античното изкуство.

Стилът на художника от Иваново се гради върху обичайните форми и практика на византийското изкуство от средновековието. Чувствува се неговата разточителност и увереност, както когато следва античните образци, така и когато търси да изрази пространственост и обемност. Той използува с лекота най-разнообразни форми и се стреми да застъпи едновременно различни художествени течения, като поставя навсякъде отпечатъка на собственото си виждане. Личното му отношение се проявява и в значението, което отдава на сцените, изобразяващи „Страстите Христови" и „Мъченията" на св. Йоан Предтеча." Намираме се пред един от най-старите примери на крайно разгърнат цикъл на „Страстите", които подобно на цикъла на „Детството" в Карийе джамия поставя художника пред вълнуващи сюжети. Двата цикъла са присъщи на началния период от царуването на Палеолозите, когато са се правили слаби опити за лично тълкуване на формите и изборът е паднал върху тях, защото силно въздействуващите теми по необходимост черпят от душевните преживявания на художника. Широтата на традицията, подборът на патетични сюжети, също и личният почерк на използуването им са главните свойства, отличаващи живописта на Палеолозите в началото, т. е. през втората половина на XIII и в началото на XIV в.: Сопочани, Карийе, светите апостоли в Солун и Призрен предлагат най-добрите примери на подобна живопис, която предвещава пълното обновление на средновековното византийско отношение към красотата: обновление, чиито бъдещи насоки тези толкова различни творби сякаш на белязват.

Надеждите, както знаем, не се осъществяват и към средата на XIV в. с победата на Паламитите във византийската църква и с разширението на тяхната власт в православното общество се слага край на ерата на нововъведенията. Тогава византийците завинаги се отказват от всякакво дейно участие и в по-късните смели опити на европейското изкуство, и в неговия подем след XIV в.

3) Все пак, макар изкуството в Иваново да принадлежи по форми, и дух на цариградското творчество от времето на първите Палеолози, точната дата на българските стенописи е значително по-късна. Следите от портре-

та на българския цар Иван Александър (1331—1371), който не идентифицирах в 1928 г., но който е описан и заснет от А. Василев,[8] отнасят творбата към средата на XIV в. Най-малко тридесетина години отделят фигурите от тези в Карийе джамия и това е значителен факт, защото показва, че чертите на първото изкуство на Палеолозите са се запазили в отделни случаи до средата на XIV в. Би могло да се помисли, че това закъснение се дължи на местоположението на стенописите в Иваново, тъй като до скалните параклиси в долината на р. Русенски Лом по начало стигали само закъснели или местни отражения на самобитните произведения на византийската столица. Чудното съвършенство на стенописите обаче, високото майсторство на художника и свежестта на творбата му се противопоставят на това предварително съставено мнение и обратното: обяснението на качествата на фреските е улеснено от присъствието на изображението на царя и на неговите атрибути. Иван Александър държи „модела" на една скала, върху която се вижда контурът на черква. Това означава, че царят е представен като основател на този скален храм и в този смисъл художествените качества на творбата и даже нейните връзки с паметниците на цариградската школа са обясними. Иван Александър, който и това се знае, беше покровителствувал основаването на много манастири, разполагаше с достатъчно средства, за да изпрати в Иваново първокласен живописец. От друга страна, не е безизвестно, че неговите живописци следваха цариградски образци. Това се отнася за двата съхранили се ръкописа, илюстрирани специално за него: едно четвероевангелие в Британ музеум и хрониката на Константин Манасий във Ватикана. Като оставим добавките настрана, тези миниатюри са реплики на цариградски творби.[9]

Художниците, украсили тези ръкописи в средата на XIV век, са имали за образци значително по-стари цариградски ръкописи (от края на XI и началото на XII век). Би могло да се заключи, че така е било и при фреските в Иваново, които са могли да имат за прототип живописни произведения, датиращи 1300 год. Но такъв извод не изглежда убедителен. Напротив, има ясни доказателства, насочващи ни да разпознаем в стила на ивановските фрески отражения на цариградски стил от средата на XIV век.

Така например съществува поразително сходство между сцената на Преображение в Иваново и същата сцена в една знаменита миниатюра от гръцкия фонд на Националната библиотека в Париж (фол. 92) — илюстрация на един богословски трактат от Йоан VI Кантакузин. Наблюдаваме една и съща вертикална композиция, позите на всички фигури — с изключение на св. Петър — са същите, същият сложен ореол обкръжава Христос и се срещат същите барокови скали.[10]

Възпроизвеждаме два увеличени детайла от тази миниатюра, представляваща „Преображението". Върху едната снимка (табл. 159, 160) могат да се забележат няколко детайла, които имат съответствието си в Иваново: движението, нервният рисунък (виж краката на апостола, обърнати поради светлината от планината Табор), триъгълните стъпала, сандалите (по

[8] Пос. труд, с. 26, фиг. 18 и табл. 17.
[9] Б. Филов. Миниатюрите на Манасиевата хроника. София, 1927; същият автор. Миниатюрите от Лондонското евангелие на цар Иван Александър. София, 1934.
[10] „Преображението" от Иваново е възпроизведено от: *Василиев*, пос. труд, с. 47; репродукция на същата сцена в Paris, grec, 1242: *Diehl, Manuel d'art byzantin*, т. 2, фиг. 434.

отношение на последния мотив виж „Миенето на краката“ в Иваново (табл. 149). Другата снимка (табл. 160) показва главата на св. Петър. Тя дава възможност да се наблюдава как са били моделирани лицето и косите чрез малки цветни петна и ярки „светлини“. Художникът на Иваново си служи с подобни похвати (табл. 153 и 154), но ги приспособява към техниката на стенописа.

Миниатюрите от cod. Paris grec, 1242 са били рисувани в Цариград малко след 1354 г., т. е. тогава, когато е бил украсяван със стенописи скалният параклис в Иваново. Следователно техният стил е бил утвърден по същото време и в Цариград.

Освен Цариград близост със стенописите от Иваново показват още две групи стенописи от средата и втората половина на XIV в. И в двата случая се отнася за творби, които вероятно или дори сигурно отразяват цариградската живопис от средата на XIV в. Колкото се отнася до Мистра, хипотезата е твърде правдоподобна, защото в столицата на деспотите на Морея обикновено са следвали примера на императорското изкуство. Живописта в черквата, наречена „Вронтохион“, приблизително от 1366 г., в Мистра се доближава до тази в Иваново по раздвиженост на фигурите, нервния рисунък и контраста в моделировката на тялото и драпериите[11]; от друга страна, стенописите в черквата „Перивлепта“(средата на XIV в.)[12] са помалко драматични, но и при тях се открива сходен начин на разполагане на лицата и групите и на предаване на движението на главите и ъгловатите гънки на дрехите. В тази черква лицата и ръцете са моделирани точно както в Иваново, чрез поставяне на малки щрихи едни до други. Има голяма вероятност сродството между Мистра и Иваново да се дължи на посредничеството на византийската живопис, която навярно представлява общият им първоизточник.

Втората група сродни стенописи се намира в Русия, където цариградският произход на това изкуство е безспорен. Създател на тези изображения — прочул се в Новгород, а после и в Москва — е един гръцки художник, учител на Андрей Рубльов. Този художник се наричал Теофан, по прякор Гърка, и се знае[13], че към 1378 г., преди да отиде в Русия, бил украсил много черкви в Цариград (в Галата), в Халкидика, срещу византийската столица и в Каффа в Крим, която по това време била редовната спирка за пътуващите от Византия за Русия. Творчеството на Теофан в Русия трябва да се разглежда като продължение на неговата дейност в Цариград от преди 1378 г., която, въпреки че дължала много на гения на Теофан, все пак се опирала здраво на тогавашната цариградска традиция.

Прочее живописта в Иваново е близка до стенописите на Теофан в Новгород (Преображенския събор, 1378) и до други новгородски стенописи

[11] *G. Millet, Mistra*, Paris, 1910, табл. 98, 100, 113; *Manolis Hatzidakis. Mistras*, Athènes 1948, табл. 16, 17.
[12] *Millet*, пос. труд, табл. 109, 2; 120; 3; 123, 1. *Hatzidakis*, пос. труд, табл. 21—26.
[13] Върху биографията му виж *В. Лазарев. Виз. Врем.*, 1953, с. 244—258. Репродукции от произведенията на Теофан и на съвременните нему стенописи от безименни художници в Новгород: в: *История Русского Искусства*, изд. Акад. Наук СССР, II, 1945, с. 149 и следващите. Ако искаме да направим сравнение с Иваново, трябва да разгледаме новгородските стенописи от XIV в. изобщо, а не стенописите на Теофан, защото по запазените останки се различават само изолирани фигури, но не и цялостна сцена. А някои от най-важните черти на стила в Иваново изпъкват само в сцените.

(приписвани било на него, било на негови ученици), всички датиращи от втората половина на XIV в. (черквата „Св. Теодор Стратилат" в самия Новгород, черквите във Волотово и Ковальово, в близката околност на града; последните две черкви бяха унищожени през последната война). Близостта намира израз най-вече в онова, което поразява при стенописите в българския параклис: нервният рисунък, импровизиращата четка, драматичната раздвиженост на образите и сцените. В стила на новгородските художници още по-силно е подчертан нервният рисунък и стремителното движение, които и в Иваново са твърде ясно изразени. И едните, и другите, но най-вече Теофан (иконите) и художниците на новгородските стенописи рисуват прекалено слаби фигури с преувеличено удължени крайници и груби движения, съзнателно лишавани от изящество. Фигурите са дадени в профил (нормален и непълно очертан) и в гръб (Волотово), мебелите са поставени под ъгъл, лицата са бегло нахвърляни и много изразителни, което ги отличава от стенописите под антично влияние (фигурите на палачите в Иваново, табл. 155, 156; ср.: Акакий от Теофан в Преображенския събор в Новгород).

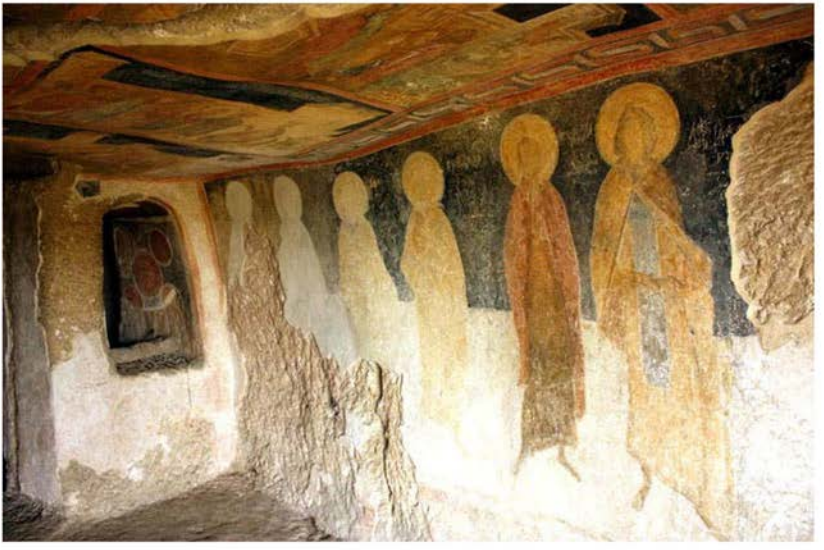
Ако приемем, че стилът на ивановските стенописи изявява твърде ярко този на цариградските миниатюри от Paris. grec. 1242 и на стенописите в Мистра, то в Новгород Теофан и художниците му още по-силно подчертават тенденциите на Иваново.

И така Иваново представлява липсващата брънка между яркия личен почерк на Теофан и на неговите съвременници в Новгород и стила на цариградските творби от началото на XIV в.; досега единствено от тях ние черпехме сигурни сведения за монументалната живопис през XIV в. в столицата на империята. Това до известна степен намалява творческата самобитност във виждането на Теофан, но в замяна си даваме по-добре от преди сметка, какво в Цариград към 1350 г. е предхождало пряко неговото изкуство.

Rock-Hewn Churches of Ivanovo

http://whc.unesco.org/en/list/45

In the valley of the Roussenski Lom River, in north east Bulgaria, a complex of rock-hewn churches, chapels, monasteries and cells developed in the vicinity of the village of Ivanovo. This is where the first hermits had dug out their cells and churches during the 12th century. The 14th-century murals testify to the exceptional skill of the artists belonging to the Tarnovo School of painting.



Outstanding Universal Value

Brief synthesis

The frescos of the Ivanovo churches reveal an exceptional artistry and a remarkable artistic sensitivity for 14th century painting and Bulgarian medieval art; they are an important achievement in the Christian art of South-Eastern Europe. Posterior to the Khora monastery mosaics (Karia Djami) of 1303 - 10, these frescoes, by their very expressiveness surpass any other historical monuments discovered, characteristic of the Palaeologues style. Neo-classical in spirit and in elements of their subjects, the frescoes represent a departure from the canons of Byzantine iconography. They show close ties with expressive Hellenistic art and a clear preference for the nude, the landscape, an architectural background in a composition, drama, an emotional atmosphere - qualities which combine to make an exceptional masterpiece of the Tarnovo school of painting and monumental art.

The five historical monuments in this group (chapels, churches, etc.), dating from the 13th and 14th centuries, serve as examples that pave the way for the distinctive character development, and mastery in the art of the Second Bulgarian State /1187-1396/. The richness, the variety of the cells, chapels, churches, monastery complexes, the original architectural solutions - all set in a magnificent natural environment - confirm the value of this extraordinary historical grouping.

Criterion (ii): Many churches, chapels, monasteries and cells were cut into the natural rock along the Rusenski Lom river, during the 13-14th centuries. The "Church" frescoes reveal an exceptional artistry and a remarkable artistic sensitivity for 14th century painting and Bulgarian medieval art; they are an important achievement in the Christian art of South-Eastern Europe. Neo-classical in spirit and in elements of their subjects, the frescoes represent a departure from the canons of Byzantine iconography. They show close ties with expressive Hellenistic art and a clear preference for the nude, the landscape, an architectural background in a composition, drama, an emotional atmosphere - qualities which combine to make an exceptional masterpiece.

Criterion (iii): The extensive complexes of monasteries were built between the time of the Second Bulgarian State /1187-1396/ and the conquest of Bulgaria by the Ottoman Empire. The five historical monuments in this group, dating from the 13th and 14th centuries, the richness, the variety of the cells, chapels, churches, monastery complexes, the original architectural solutions - all of that set in a magnificent natural environment - confirm the value of this extraordinary historical grouping.

Integrity

The property encompasses within its boundaries all the components necessary to convey its outstanding universal value but the rock massif, where the churches are situated, has serious stability problems. Over the years a continuous programme of research, and scientific, technical and design projects, have focussed on strengthening and stabilising the rock formation. A programme was carried out for the "Investigation, identification, stabilization and waterproofing of the rock massif" for The Church of the Holy Virgin. All of the statistical analyses are based on processing meteorological and instrument data, and studies.

Authenticity

Created in the natural cavities of a karst massif, the authenticity of shape, material and substance of the Rock-hewn Churches of Ivanovo has been preserved. Urgent conservation work has been completed on the valuable 13th and 14th century murals, whilst cleaning, stabilization and presentation of The Church of the Holy Virgin murals has also been carried out. This involved minimal retouching work, and the maximum retention of the original.

In consequence of a rock collapse in the early 20th century, the 13th century ceiling murals from the buried church of St. Archangels, have been rescued and moved to a new substrate. The first stage of work on the 14th century murals of the collapsed St. Todor Church has also been completed.

Protection and management requirements

Through National Legislation the property has been protected, as a 'Reserve' since 1965 (Official Gazette No. 84 of 1965). Management is implemented through the Cultural Heritage Law (Official Gazette No.19 of 2009) and subdelegated legislation. This law regulates the research, studying, protection and promotion of the immovable cultural heritage in Bulgaria, and the development of Conservation and Management plans for its inscribed World Heritage List of immovable cultural properties.

Protection is also afforded by Ordinance No. 17 of the President of the Committee for Culture on Definition of Boundaries and Regimes of Use and Protection of Immovable Cultural Monuments outside Populated Areas (Official Gazette No. 35 of 1979); and The Protected Areas Act (Official Gazette No. 133 of 11 November 1998, as amended and supplemented).

In order to strengthen and stabilize the rock formation, there is a need to pursue the implementation of the conservation measures.

Long Description

In the valley of the Roussenski Lom River, in north-east Bulgaria, a complex of rock-hewn churches, chapels, monasteries and cells developed in the vicinity of the village of Ivanovo. This is where the first hermits had dug out their cells and churches during the 12th century. The 14th-century murals testify to the exceptional skill of the artists of the Tarnovo school of painting.

The period of the history of Bulgaria from the last years of the 12th century, when for the second time the country became independent from Byzantium, until the Ottoman Empire annexation in 1396, is known as the Second Bulgarian Empire. Independence from Byzantium could not be complete until the Bulgarian clergy became dependents of the Patriarch of Costantinopoli. In 1204, the Kaloyan Tsar signed an agreement with the Papacy in order to return as part of the Roman Catholic church. It was not to be a long-lasting agreement. During the reign of Tsar Ivan Ansen II, Bulgaria once again embraced Orthodox Christianity, but with its own Patriarch, not subordinate to Costantinople.

The first Patriarch was the monk Gioacchino, who shared with Ivan Ansen the plan to expand the Bulgarian church. Before taking over the Patriarchal throne he had lived as a hermit in a cave in the river Rusenski Lom valley, not far from the village of Ivanovo. The monk achieved so high a level of sanctity that Tzar Ivan Ansen entrusted to him the construction of a monastery, something which contributed to strengthen his image as a merciful monarch. The convent was built between 1218 and 1235 and had from the outset a rocky character; all its buildings were dug into the limestone cliff gorge of the river and its contributories.

In the years between 1331 and 1371 the monastery, thanks to further new royal donations, acquired the best of its artistic patrimony: the splendid frescoes attributable to the painters of the so-called Tarnovo School.

During the conquest of the country by the Ottoman Turks in 1396, the forgotten monastery of Ivanovo fell quickly into ruins and was abandoned. The solid limestone out of which it was carved and on which frescoes were painted enabled it to resist to the inclemency of the weather. Along the two walls of the Rusenski Lom river gorge there is a labyrinth of cells, of rooms, and above all of churches and chapels dug into the cliff face which were originally completely covered by frescoes, but of which only five are still in good condition.

Bearing in mind the fact that three of these churches go back to the reign of Ivan or immediately afterwards, they constitute remarkable evidence of the revolution in painting during the two centuries of the Second Bulgarian Empire. In the churches of the first period, the human figures are painted in the same realistic style, with oval faces and fleshy lips, and the colours of the clothing are bright. The 14th-century frescoes by contrast are in the classical style of the Palaeologic period.

The five churches and their frescoes are testimony to the Byzantine art influence in Bulgaria. The creation and decoration of these rock-hewn churches is largely attributable to the donations of the Bulgarian Tzars in the 13th and 14th centuries.

Source: UNESCO/CLT/WHC