

РАЗЛИКИТЕ В ДВЕТЕ ЕВАНГЕЛИЯ

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

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

1. РАЗЛИЧНА ТЕХНИКА НА КОПИРАНЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³³ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 20.

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

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



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



Ил. 37:
Сгрешено „Преображение Христово“, по
евангелист Лука (в Париж. ръкопис)

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

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

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

Ил. 38:
Миниатюра 218, както
е трябвало да бъде от-
копирана в Paris 74



Ил. 39:
Миниатюра 218 в Лон-
донското евангелие



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

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

Какви изводи можем да направим от всичко това?

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Ил. 41:
Сгрешена миниатюра
225 в Парижкото евангелие



Ил. 42:
Миниатюра 225 в Лон-
донското евангелие



Ил. 43:
Как би трябвало да
изглежда миниатюра-
та в Парижкото еван-
гелие



Ил. 44:
Огледална миниатюра
273 в Парижкото еван-
гелие

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

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

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



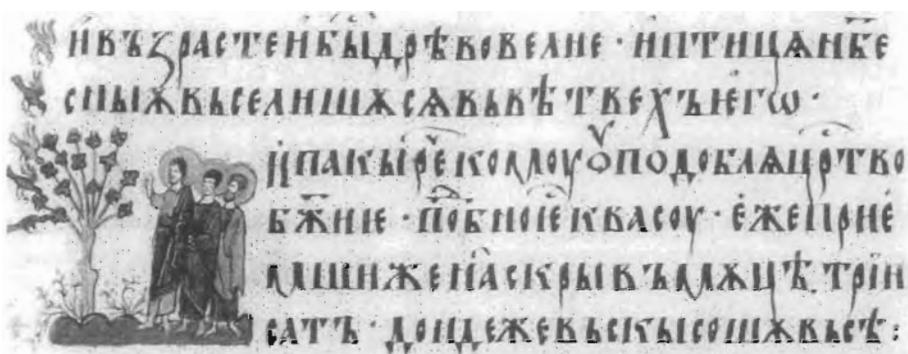
Ил. 45:
Как би трябвало да се
откопира миниатюра
273 в Парижкото евангелие



Ил. 46:
Миниатюра 273 в Лон-
донското евангелие



Ил. 47:
Миниатюра 235 в Па-
рижкото евангелие



Ил. 48:
Миниатюра 235 в Лон-
донското евангелие

Ил. 49

„Сатаната пада като светкавица от небето“



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

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

2. РАЗЛИЧНА ТЕХНИКА НА РИСУВАНЕ

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

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



Ил. 50:
Миниатюра 142, „Иисус
изцерява бесните“,
лист 111v

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴⁶ *Пак там*, стр. 11.

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



Ил. 51:
Фигури и лица в Лондонското евангелие

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

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

3. РАЗЛИКАТА В БРОЯ НА МИНИАТЮРИТЕ

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

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

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

¹⁴⁸ ФИЛОВ, Б., *цит. Съч.*, стр. 21.

¹⁴⁹ Гр. лист 58, ОМОН, ил. 49,2.

¹⁵⁰ Гр. лист 117^v, ОМОН, ил. 104,2.

¹⁵¹ Гр. лист 130, ОМОН, ил. 113,2.

¹⁵² Гр. лист 163, ОМОН, ил. 141,2.



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

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

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

В евангелието на Йоан, глава XX, пише:

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

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

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

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

¹⁵⁵ Гр. лист 208^v.

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



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



Ил. 54:
Миниатюра 359 в Парижкото евангелие

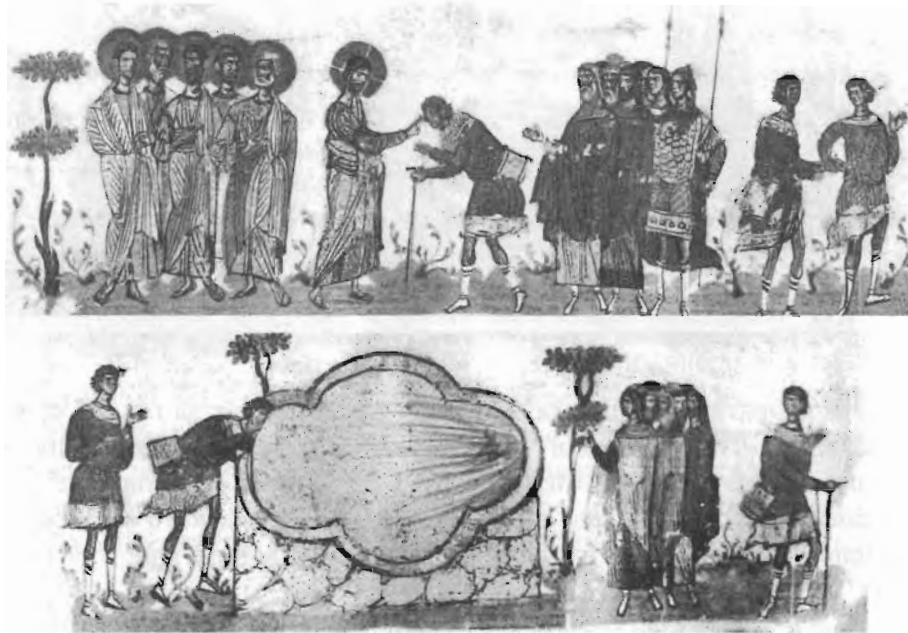
Във втората сцена е показан възкръсналият Иисус да говори пред гроба си на Петър, зад когото е Мария Магдалена, а на заден план — от другата страна на Иисус — стоят още трима от учениците му. Такава сцена не е описана в евангелието от Йоан, докато правилните сцени от евангелието на Йоан виждаме в миниатюра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

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

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



Ил. 55:
Миниатюра 359 в Лон-
донското евангелие



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

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

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

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

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



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

Ил 58:
Детайли от миниатюри 330 и 32

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

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

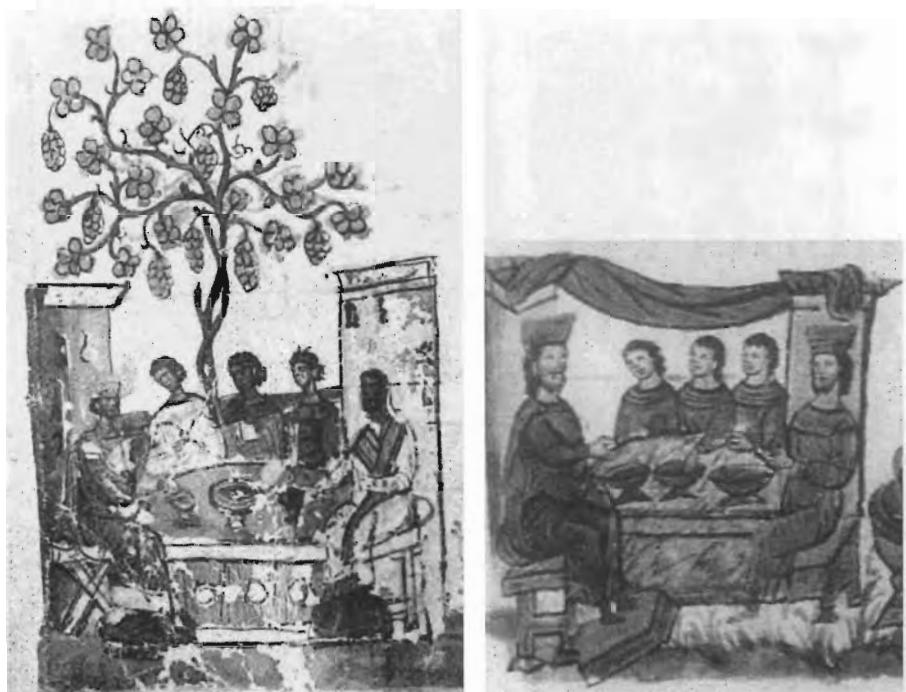
4. ОПРОСТЯВАНЕ НА РИСУНКАТА В ЛОНДОНСКОТО ЕВАНГЕЛИЕ

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

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

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

Ил. 59:
Детайл от миниатюра
51



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

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

¹⁶² DER NERSESSIAN, S., *nak tam.*

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁵ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 20.

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

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



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



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

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

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

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

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



Ил. 65:
Детайл от миниатюра
245, „Иисус изцерява
десет прокажени“



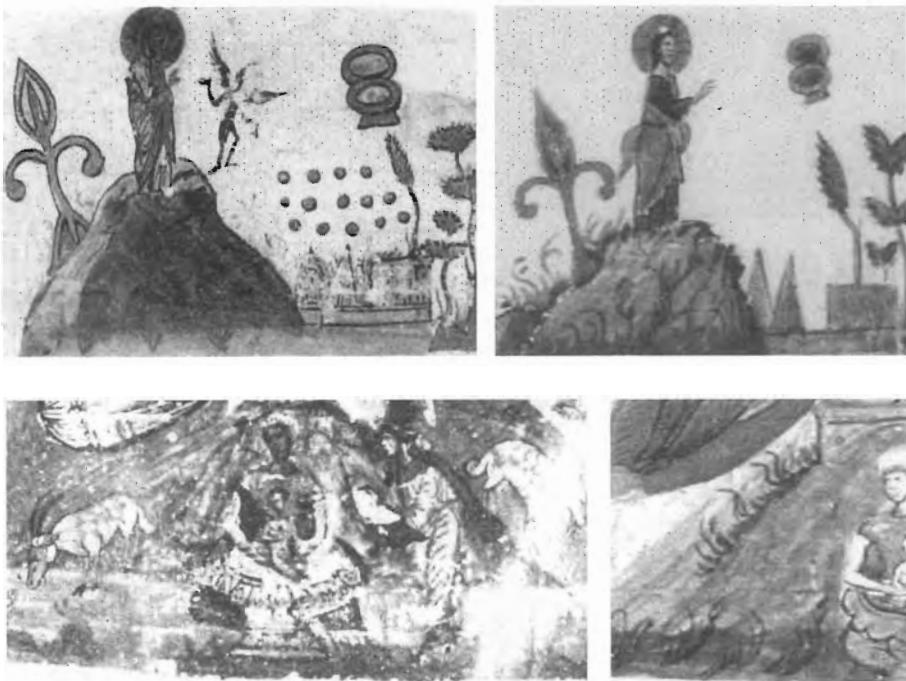
Ил. 66:
Предмети на бита в
миниатюра 257, „Тайната
вечеря“



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

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

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



Ил. 67:
Миниатюра 19, „Изкушението на Иисус в пустинята“

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

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

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

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

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

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



Ил. 69:
Миниатюра 178, „Благовещение“, Лондонското евангелие

Ил. 70:
Миниатюра 178, „Благовещение“, Парижкото евангелие

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

5. ПРОМЕНИ В БЪЛГАРСКОТО КОПИЕ ПОРАДИ ЛИПСА НА МЯСТО

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

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

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

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



Ил. 71:
Детайл от мин. 216,
„Иисус възкресява дъщерята на Иаира“

Ил. 72:
Детайл от миниатюра
140

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

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

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

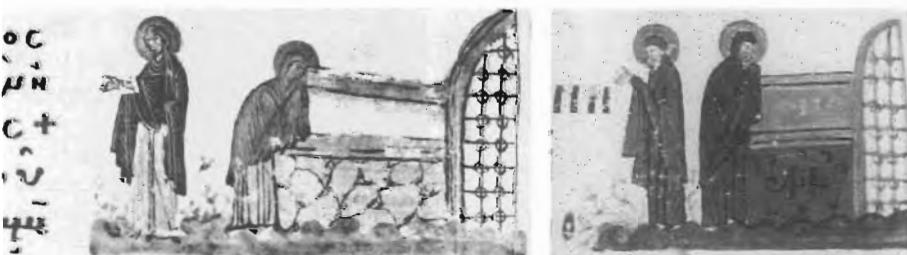
И в миниатюра 357, „Мария Магдалена идва на гроба на Иисус и на мири плочата дигната“, мястото не е достигало: художниците е трябвало да съкратят наполовина дължината на гроба и да нарисуват част от картичката около редовете на текста (ил. 74).

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

Ил. 73:
Преместване на дървото поради липса на място



Ил. 74:
Съксяване на детайла поради липса на място





Ил. 75:
Миниатюра 127, Па-
рижкото евангелие



Ил. 76:
Миниатюра 127, Лон-
донското евангелие

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

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

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

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

Ил. 77:
Миниатюра 249, Па-
рижкото евангелие



Ил. 78:
Миниатюра 249, Лон-
донското евангелие



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

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

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

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



Ил. 79:
Миниатюра 204, „Исус проповядва“, Парижкото евангелие



Ил. 80:
Миниатюра 204, „Исус проповядва“, Лондонското евангелие



Ил. 81:
Миниатюра 232, Лондонското евангелие



Ил. 82:
Миниатюра 106, Лондонското евангелие

6. ЧОВЕШКИТЕ ФИГУРИ И ЛИЦА В ДВЕТЕ ЕВАНГЕЛИЯ

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

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

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

¹⁷⁰ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 12.

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

¹⁷² Дер Нерсесян използва думата *inferior*.

¹⁷³ *Пак там*, стр. 235.



Ил. 83: Опростени детайли в Лондонското евангелие



Ил. 84:
Непривични физиономии в Парижкото евангелие

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

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

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

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

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

¹⁷⁴ Так там, стр. 243.

¹⁷⁵ Живкова, Л., цит. съч., табл. V.



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

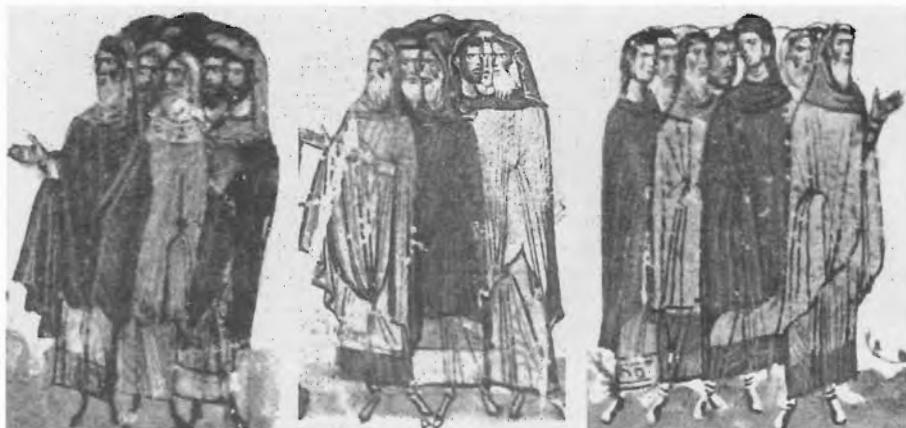
те. Но с това, както отбелязва макар и с други думи Дер Нерсесян по-горе, е загубено доста от въздействието на картината. В илюстрациите на едно евангелие средновековният човек не е искал да вижда забикалящата го действителност, а един приказен свят от време оно, когато „дядо Господ“ все още е ходел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

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

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

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





Ил. 87:
Представяне на групи
хора в Парижкото
евангелие



Ил. 88:
Представяне на групи
хора в Лондонското
евангелие

7. Многото лица на Иисус и на Неговите ученици

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

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

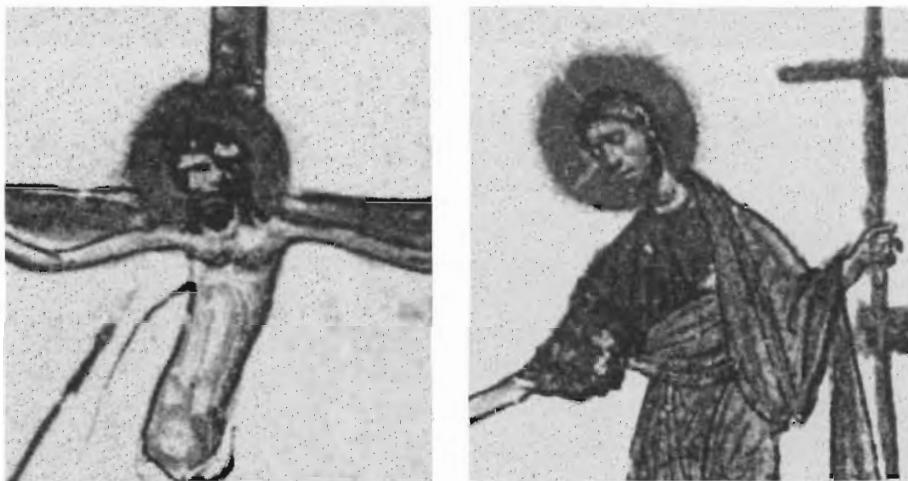
Ил. 89:

Четири образа на Иисус,
Парижкото евангелие,
лист 162^v, 186, 189^v



Ил. 90:

Парижкото евангелие,
лист 99 и 100^v



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

Евангелие от Лука, XXIV:

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

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

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

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

Евангелие от Йоан, XX:

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

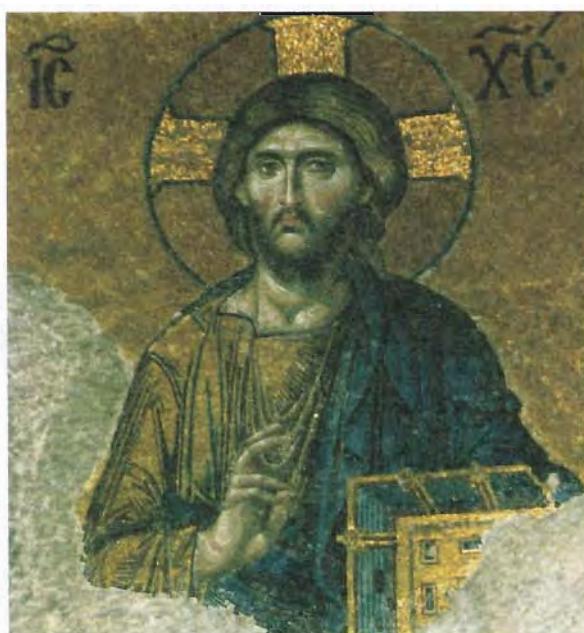
12. и вижда два Ангела в бяло облекло да седят — единият при главата, а другият при нозете, дето беше лежало тялото Иисусово.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Ил. 92:
Христос от миниатю-
ра 77, 238 и 317



Ил. 93:
Христос от миниатю-
ра 45, 206 и 317





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



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



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



Ил. 97:
Парижкото евангелие,
Симон-Петър в мини-
атюра 29, 31, 46 и 64



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

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



Ил. 100:
Лондонското еванге-
лие, св. Петър в мин.
29, 31, 46 и 64



Ил. 101:
Лондонското еванге-
лие, учениците на Исус,
мин. 55 и 123



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

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

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

8. ГРЕШКИ САМО В ПАРИЖКОТО ЕВАНГЕЛИЕ

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

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

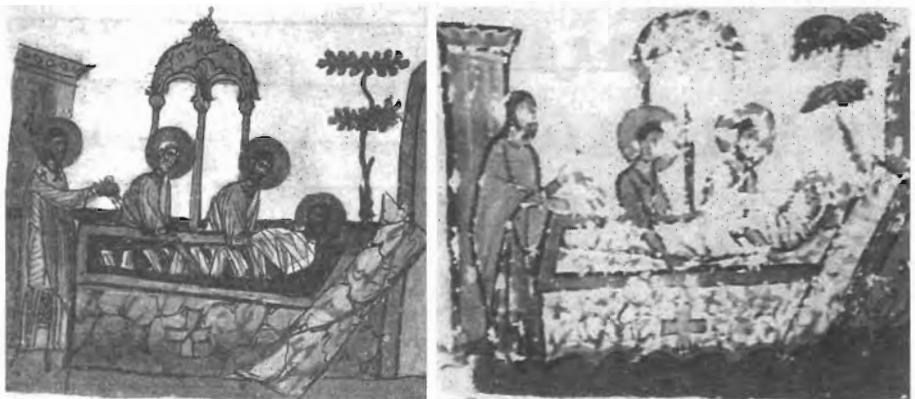
Друга грешка в Парижкото евангелие има в миниатюра 132, „Учениците на Йоан Кръстител погребват тялото му“. Макар да са знаели, че Йоан Кръстител е бил обезглавен, миниатюристите са представи-

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

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



Ил. 104:
Погребението на обезглавения Йоан Кръсти-
тел, миниатюра 132



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

9. РАЗЛИКИТЕ В ОБЛЕКЛАТА НА ВЛЪХВИТЕ

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

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



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



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

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

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

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

¹⁷⁸ Филов, Б., *цит. съч.*, стр. 23.

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

¹⁸⁰ DER NERSESSIAN, S., *нак там.*

Ил. 107:
Вълхвите в Томичев
псалтир: Таблица LVI



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

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

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

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

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

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

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

10. РАЗЛИКА В КОМПОЗИЦИЯТА

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

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

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

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

¹⁸³ Грешка на перото.

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

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



Ил. 108:
Поклонението на
вълхвите в Парижкото
евангелие

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Ил. 110:
Добавките в миниатюра 13 на Лондонското евангелие

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

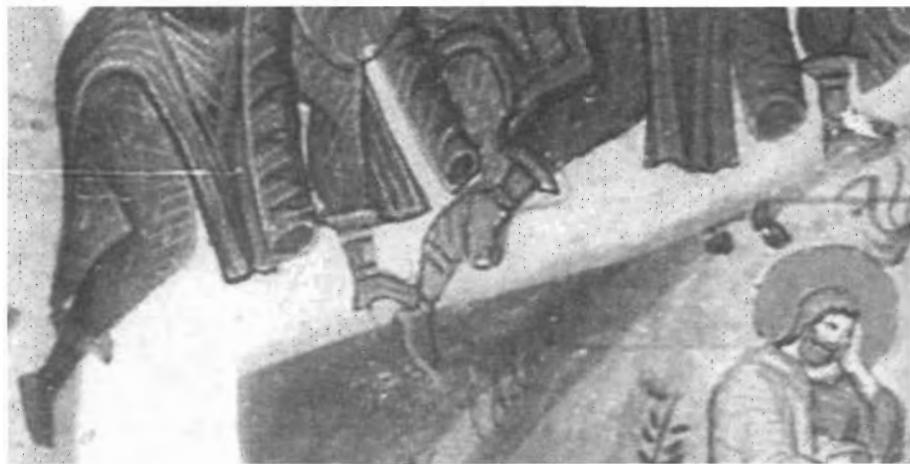
ра 13 в Лондонския ръкопис. За да разреши това противоречие, Щепкина се позовава на приписката в Suc. 23, според която евангелието е било „възобновено“ на 25 август 1605 г. от молдовския воевода Йоан Йеремия Могила, и предполага, че тогава и двете евангелия били „ремонтирани“.¹⁹⁴

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



πα Καὶ ἀμαρτάσσοντες ὁρούσθησεν.
βλέψας τὸν ἄνθρακα τὸν μαθηταῖς.
διέβραχτον τὸν κοινωνίου στόλον
τὸν πολύπλοκον. Καὶ φωτίσαν
τοῖς τίκατον δέκα τοὺς μαθητὰς
τὸν ὁρούσθησεν. ἦρανται δέ
θητεῖσται πειρωμόν τοι γένεται.



Миниатюра 261, „Исус се моли в Гетсимания и събужда учениците си“ (в Парижкото евангелие и в Лондонското евангелие)