
Павел Георгиев

ВЪЗДИГАНЕ НА КРЪСТА (INSTITUTIO CRUCIS) В КОНСТАНТИНОПОЛ СПОРЕД БРОНЗОВИ ПЛОЧКИ ОТ БЪЛГАРИЯ

Във фондовете на Археологическите музеи в София, Пловдив и Варна се съхраняват бронзови плочки с близки размери и еднообразни релефни сцени с фигурите на св. Елена и св. Константин, разположени от двете страни на монументален кръст. Плочките от София и Пловдив са публикувани, докато тази от Варненския археологически музей все още не е обявена в научната литература. Предоставена ми преди няколко години за публикация (тук под № 3), тя е непосредствен повод да разгледам интересната изобразителна композиция върху познатите ми паметници в България.¹

За съществуването на такива плочки изобщо, а и от България, съобщава най-напред Ернст Калинка, който се спира на аналогичен паметник, за чийто произход не пише нищо.² Неговите размери са 14x9,5см, но на рисунката той е без контура на самата плочка. По този повод на тази находка Калинка пише за подадена от Петър Мутафчиев информация до А. Хайзенберг, придружена със снимка, на аналогичен екземпляр от Археологическия музей в София (размери 14,5x11см) (обр. 1). Богдан Филов осведомил Е. Калинка, че подобна плочка той видял в Истанбул, а Кръстю Миятев “намерил” такава и в Казанлък. Според Б. Филов плочката от Археологическия музей в София е “съвременен фалшификат” (в инвентарната книга е записана като “модерна имитация”), но Е. Калинка отхвърля това.³

¹ Изказвам благодарност на колегата Валентин Плетнъов, директор на музея във Варна за предоставената възможност да работя с паметника.

² Е. Kalinka, *Altes und Neues aus Thrakien*, Sonderdruck aus den Jahreshften des Österreichischen Archäologischen Institutes, XXIII, 1926, Nr. 40, col. 142-144, Abb. 15. Находката от НАМ-София е заведена в средновековния фонд под № 452. В инвентарната книга е записано, че е откупена от Д. Провадалиев, но с неизвестно местонахождение (протокол от 19.03. 1899 г.). Размери: вис. 14, 5, шир. 11 см.

³ Опитите ми да се добера до сведения за този паметник със съдействието на Красимира Стефанова и Богдана Лилова от Музея в Казанлък не се увенчаха с успех.



Обр. 1. Бронзова плочка от Археологическия музей в София: а. Лице; б. Опако.
Снимка: К. Георгиев.

Сл. 1. Бронзана плочица из Софијиског Археолошког музеја: а. Лице (Предња стран);
Наличје (Задања страна). Фотографија: К. Георгиев

За осветляване на въпросите *Bronzeplattes* известният епиграф се осланя на мнението на друг именит учен – А. Хайзенберг, който разпознава в тях сцена с образите на Св. Св. Константин и Елена и Кръста и като се позовава на съчинението на Е. Нестле за легендите за откриването на Кръста в *Byzantinische Zeitschrift* от 1895 г. счита, че става въпрос за легендарен разказ за откриването на Кръста и дори предполага, че “загадъчните редове” от плочките съдържат т. нар. молитви на Юда. Е. Калинка цитира становището и на Дж. Мордтман, който разпознава върху плочките изображенията на египетския Обелиск и Змийната колона от Хиподрома в Константинопол. В тази връзка Е. Калинка привежда свидетелството на Сократ (*Hist. Eccl.*, I, 17) за изображението на Кръста от т. нар. порфирна колона на Константин Велики и заключава, че изобразените върху плочките два монумента от Хиподрома “са били много подходящи за отбелязването на мястото на съхранение на безценната реликва” (т. е. Кръста-П.Г.).

Няколко десетилетия по-късно Хр. Джамбов съобщи за две аналогични по размери и характер плочки от Пловдив.⁴ Първият се съхранява и днес във фонда на местния Археологически музей (инв. № 4231). Намерен е при селскостопанска работа през 1959 г. близо до м. Касъ Геран, източно от с. Бяга, Пещерско (Пазарджишка област). Недалече от това място, година по-рано, е била открита колективна находка от медни византийски

Благодаря им за съдействието.

⁴ Хр. Джамбов, *Новооткрити бронзови плочи с релефи на Константин и Елена*, Годишник на Народния археологически музей в Пловдив, IV, 1960, 185-188.



Обр. 2. Бронзова плочка от с. Бяга, Пазарджишка област. Археологически музей в Пловдив: а. Лице; б. Опако.

Сл. 2. Бронзана плочица из села Бяга, област Пазарджика. Археолошки музеј у Пловдиву: а. Лице (Предња страна); Наличје (Задања страна).

монети от XI-XII в.⁵ Бронзовата плочка е с размери: вис. 16, шир. 11,5см (обр. 2). Вторият екземпляр, за който съобщава Джамбов, се съхранявал “у свещеника” на църквата “Св. Константин и Елена” в Пловдив Младен Каравелов. За него днес можем да съдим само от публикуваната снимка и описание.⁶ Размери: вис. 15,5, шир. 12см. Авторът отбелязва, че разликата в размерите на двата екземпляр от Пловдив се дължи на по-широката външна рамка при втория от тях.

Хр. Джамбов е запознат с публикацията на Е. Калинка, но не коментира неговото описание и изводи, задоволявайки се да отбележи някои сходства и различия между паметниците. Според него, релефите от Пловдив са отливани “от една и съща матрица”, а наличието на изрези при втората от тях е резултат от “повреди”. Заключениеето, че “твърде широкото

⁵ Ив. Йорданов, *Монети и монетно обръщение в средновековна България (1081-1261)*, София 1984, 142-143. Находката съдържа 463 билонови скифати, сечени при Мануил I Комнин (1 екз.), Исак II Ангел (1 екз.), Алекси III Ангел (24 екз.), български имитации (общо 81 екз.), като последната по време монета е на Теодор I Ласкарис (общо 20 екз.). Най-голям е броят на латинските имитации.

⁶ Опитът ми да открия този екземпляр в споменатия храм беше безуспешен. Благодаря за съдействието на Росица Миткова, уредник в музея в Пловдив.



Обр. 3. Бронзова плочка от Археологическия музей във Варна: а. Лице; б. Опако.
Снимка Р. Костадинова.

Сл. 3. Бронзана плочица из Археолошког музеја у Варни: а. Лице (Предња стран);
Наличје (Задања страна). Фотографија: Р. Костадинова

разпространение на тези бронзови плочи по нашите земи” се дължи на “имитация направена през средновековието с религиозна или търговска цел от някой неграмотен занаятчия” днес е неприемливо.

Непубликуваният досега екземпляр от разглежданите бронзови плочки се съхранява в Археологическия музей във Варна (Инв. № III 402) и няма данни за своето местонамираване. Размерите му са: вис. 15,1, шир. 11,5см, а дебелината 0,03-0,05см (обр. 3). Плочката е отлята в калъп, така че откъм гърба личи тесен околоръстен кант. Такъв кант имат и екземплярите в София и Пловдив, но той е следа от калъпа, а не е бил предназначен за монтаж, тъй като при релефната рамка откъм лицевата им страна е почти по техния контур. Следователно, те не са били монтирани в рамка или апликирани към някаква плоскост. Отсъствието на дупки или други средства за окачване подкрепя това наблюдение и изключва използването им като окачени икони, както са записани в инвентарните книги на музеите.⁷ “Варненската” плочка (обр. 3,а), подобно на тази от пловдивския храм (обр. 2,а), има изрези в страни от поставката на кръста. При плочката от с. Бяга, Пловдивско те липсват. Екземплярът от Археологическия музей в София обаче показва интересни особености (обр. 1,а,б). Металът между фигурите на Елена и Константин и кръста е много тънък или напълно липсва. Откъм обратната страна там личат контурите за четири правоъ-

⁷ Като икона е включена плочката от Археологически музей в София в неопечатания все още Каталог на иконите с автори проф. Ив. Гергова и колектив.

гълни изреза,⁸ които е трябвало (след почистване на излишния метал) да представят монументалния Кръст изцяло ажурно (обр. 1,б). Това обяснява и двойката изрези встрани от поставката за кръста при находките във Варна и Пловдив. От тези наблюдения можем да заключим, че познатите екземпляри от България са отливани в различни калъпи. Този, в който е излязла плочката от с. Бяга е произвеждал плочки без ажурни прорези, докато тези от Варненския музей и от Пловдивския храм са имали ажурни прорези между фигурите и поставката на кръста. Калъпът, в който е отлята Софийската плочка е трябвало да произвежда плочки с четири прореза. Като “ажурна” (*durchbrochene*) посочва Е. Калинка и публикуваната от него плочка. Това дава основание да се заключи, че плочките са били произвеждани серийно и вероятно в немалко количество. Продукцията е била често с близки, но различни размери и степен на ажурност, но с напълно идентична иконография и надписи. Разликите между тях в това отношение се дължат на качеството или състоянието на калъпите. Най-добре детайлирани са изображенията и буквите от надписите при находката от с. Бяга, а най-лоша е отливката от София.

Допълнителни данни за иконографската композиция. Към направените досега описания могат да се направят още някои наблюдения. За първата вече стана дума: наличието на рамка по или близо до контура на плочката. Така, композицията заема почти изцяло плочката. Елементите в нея са показани на една равнина, но очевидно представят реалност с голяма дълбочина (вж. по-долу). На преден план е показана архитектурна фасада, която Е. Калинка нарича “фронтон”, а Джамбов оприличава с “вход за олтар”. Всъщност това е едикула от две високи колони с бази и спираловидно оформени стволоче, които поддържат двускатно покритие. На мястото на капителите и акротерията са показани човешки образи (маски) (обр. 2,а, 3,а). Две птици с разперени крила запълват триъгълните полета над покривните скатове и подчертават сакралността на сцената под тях.

Полето в едикулата е оформено в два регистъра. Горният е зает от композиция, в която централно място има Кръст, фланкиран от фигурите на Елена и Константин. Да се приема обаче, че кръстът е имал тяхната височина е неправилно. Той е бил много по-висок и стъпва над масивен постамент, спрямо който е показан отместен малко встрани. Постаментът е с база и спираловидна повърхност. Над него, между дланите на двата фигури, е показан малък предмет, който очевидно е трябвало да бъде вграден, така че кръстът да стои върху него.

Без съмнение пред нас е сцена на полагане на реликва при т. нар. Въздвижение на Кръста.⁹ Формата на Кръста е особена. Долното му рамо е третирано, както постамент, и е достатъчно дълго, за да го оприличим като “латински” тип. Останалите три рамена са с плоски и с окръглени разширения, като вертикалното е подчертано скъсено. С или без ажур-

⁸ Те се дължат на “поставки” в калъпа за отливане, които поради по-малката си височина са допуснали неравномерно разливане на метал и над тях.

⁹ Св. В.М. Лурье, *Святой Кирилл перед мощами Святого Климента*, В: Общото и специфичното в Балканските народи до края на XIX в. Сборник в чест на проф. Василка Тълкова-Заимова, София 1999, 67 и сл.



Обр. 4. Керамична плочка от Сиракуза с надпис от т.нар. Ефески букви (по Ch. Daremberg et E. Saglio).

Сл. 4. Керамичка плочица из Сиракузе, са надписом такозованим Ефеским словима (према Ch. Daremberg et E. Saglio).

ни изрези той е геометричен и идеен център на композицията. Фигурите на Елена и Константин го фланкират и по тази причина вероятно са представени максимално обобщено, с еднакви пропорции и без детайли, които да подчертават различия между тях. Високите шапки-тиари, които А. Хайзенберг приема за епископски, са еднакви и без навершия. Дългополите дрехи са третираны общо взето по един и същи начин. Единствено кичурите коси от едната или двете страни на лявата фигура загатват за женско изображение. Забележително е, както посочва това още А. Хайзенберг, че св. Елената е отдясно, а не отляво на кръста, както е прието във византийската и поствизантийска иконография. В композицията водеща е не само позицията, но и значението на Кръста. Без съмнение става въпрос за сцена на неговото тържествено въздигане (*institutio*) и почитание (*veneratio*) от Св. Елена и нейния царствен син, но не и на неговото чудодейно откриване в Иерусалим.

За точното значение на сцената говорят разположените встрани изображения на двата забележителни монумента от Хиподрома. Те са от фона на композицията и със своето присъствие не оставят съмнение, че събитието по въздигането се развива в центъра на Константинопол.

Долният регистър е зает от надпис от три реда, които съдържа съответно 12, 13 и 14 букви. По същество той се намира под фриз, украсен отгоре с ред дентикули, а отдолу с разминаващи се “вълчи зъби” (обр. 2,а) или шнуров орнамент (обр. 3,а). Фризът изглежда като челна страна на подиум, върху който стоят Елена и Константин. В такъв случай, надписът под него можем да схващаме като *tabella*. Той се състои предимно от латински и отделни гръцки букви, някои от които като Г, К, Т са обърнати надолу или наляво. Опитът на Мордтман да долови в началото на първия ред съчетание от обърнати КТР трябва да се отхвърли, тъй като последната буква е всъщност R. В средата на първия, а и на втория, ред обаче се чете ясно трибуквено съчетание: REA. По своето оформление и особености нечетимият като цяло надпис може да се сравни с т. нар. ’Εφέστια γράμματα, които предават по този начин формули от гръцки и други букви, разполо-

жени в правилни редове. Подобно оформление има една керамична плочка от Сиракуза. Лицевата ѝ страна е заета изцяло от едикула с две колони и фронтон, под който стои фигура в цял ръст от покровителката на Ефес - Артемида и редове от гръцки и други букви, сред които се откроява името на богинята (обр. 4).¹⁰ Плочката е била използвана като апотропей, предпазващ дома от зли сили.

Изхождайки от този пример, съм склонен да приема нечетимият надпис от бронзовите плочки със сцената на Кръста с Елена и Константин за апотропейна формула от "ефески букви". За нейното съдържание можем да се ориентираме от неслучайно оставеното в четима форма буквосъчетание REA, в което виждам името на езическата богиня Рея (Ῥεῖα).¹¹ В гръцката митология тя е дъщеря на Уран (=Небето) и Гея (Земята), съпруга на Кронос, която спасява от него своя син Зевс. През късната античност тя се отъждествява с Великата богиня-майка и се почита оргиастично под името Рея – Кибела. В древността тя е била считана като покровителка на градовете. В града на цар Визас, бъдещият Константинопол, е имало храм на Рея, разположен на мястото на по-сетнешната Базилика.¹² Гражданите на Византион са почитали нейната статуя като тяхна Тюхе, т.е. богиня на съдбата. През IV в. тя се налага като символично изображение на Константинопол.¹³ Според свидетелствата на Зосим, Константин изградил на един от портиците на Тетрастоона "два храма" с две статуи, едната от които е била на Рея, майката на боговете, докарана от планината Диндимон при Кизик, за да покровителства града.¹⁴ Според Хезихий, още древните жители на Византион са наричали нейното светилище *τοῦ Ἰαῖου*.

Паметниците от Константинопол.

Според патриографската традиция от VIII в., Константин видял Кръста "за пръв път" в съня си по време на обсадата си на Византион и по-сетне го възпроизвел със същите размери и вид в т.нар. Филадельфийон. Според Анонима на Бандури той е стоял на четириъгълен постамент, а в основата на самия кръст имало някаква "гъба" (фр. *éponge*).¹⁵ В подножието на колоната е имало статуи на самия Константин, на неговата майка Елена и на тримата му синове, които още съществували в средата на VIII в.¹⁶ Този монументален позлатен кръст е бил считан от Константин Родоски през X в. за едно от седемте чудеса на света. Образът на Константин от неговото подножие е бил скулптиран не само в сцени от управлението му,

¹⁰ Ch. Daremberg et E. Saglio, *Dictionnaire d'antiquités grecques et romaines*, I, 1, Paris 1873, 255, fig. 303 (s.v. Amuletum).

¹¹ *Мифы народов мира*, 2. Москва, 1987, 379.

¹² G. Dagron, *Constantinople imaginaire. Etudes sur recueil des Patria*, Paris 1984, 68-69; Idem, *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Paris 1974, 43-45.

¹³ *Ibidem*, 43, n. 3 sqq.

¹⁴ *Ibidem*, 368, 373-374.

¹⁵ R. Janin, *Constantinople byzantine. Développement urbain et Répertoire topographique*, Paris 1964, 80.

¹⁶ A. Frolov, *ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ*, *Byzantinoslavica*, XVII, 1956, 104, n. 40; G. Dagron, *Constantinople imaginaire...*, 88, n. 94; R. Janin, *Op. cit.*, 410.

но и с латински букви, които отбелязвали предсказания за последните времена на града (τὰ ἔσχατα σημαινόντα).¹⁷ Така, патриографите означават знаци и образи, считани за съдържащи предсказания за съдбата на града. Подобни текстове, според тях, е имало и върху колоната с кръста и фигурите на Константин и Елена на Форум на Константин, а също и на т. нар. Змийната колона, конните статуи от Хиподрома и др.¹⁸

Според патриографски текстове, императорът възпроизвел този кръст на неговия Форум и той бил иработен от сребро със сплескани рамена и с арисес като “ябълки”, т.е. от типа на т. нар. “теодосиев”, свързан с Кръста от Голгота. На източната арка на Константиновия Форум, при т. нар. Милион, е имало скулптурна група, представляваща Константин и Елена с кръст между тях, а също така и на Тюхе на града.¹⁹ Изобщо, трите видения на кръста от Константин Велики са били възпроизведени в неговата нова столица и вписани в топографията на нейния център, за да напомнят за превръщането на Византион в независим и защитен град, какъвто бил и Рим. Трите кръста от центъра на Константинопол били почитани като специално свързани с личността на Константин и меркирали оста на неговото проникване в града. Забележително е, че получили от неговите жители показателни названия: “Исус” за този от Форум, “Христос” за този от Филадельфията и “непобедимият” (ἀνίκητος) – за разположения недалече от квартала Τα Viglentiou.²⁰ Този последният е бил наричан “Ставрион” и бил почитан като символ на победата специално от състезателите от Хиподрома.

Централна сред тези кръстове - “светини” е била скулптурната композиция с носения от статуите на Константин и Елена Кръст и намираща се в неговата “среда” Тюхе.²¹ Всички те са били оградени, според Псевдо-Кодин със заключена верига, която е символизираща целостта на града и победата на Империята над останалите народи. Най-сетне, в тази връзка, трябва да се спомене и за прочутата порфирна колона със статуята на Константин (с реплика от дърво в Хиподрома), която след нейното падане при земетръс, е била заменена след 1105 г. от кръст. Тя от своя страна е символ на основаването и на предпазването на града през целия период на Византия. Статуята на Константин от позлатено дърво в Хиподрома е описана в Пасхалната хроника, като държаща в дясната ръка фигура на богинята на съдбата на града – Тюхе. При ежегодните чествания на годишнината от основаването на града (11 май) тя е била внасяна тържествено в Хиподрома и поставена в т. нар. stama срещу императорската ложа при двореца Катизма, откъдето императорите се прекланят пред символа на процъфтяващия град. Съгласно текст от Patria статуята на Константин с

¹⁷ G. Dagron, *Naissance*..., 146 sqq.

¹⁸ *Ibidem*, 152, п. 98. За предсказания по времето на Валент, “разчитани” в старинни писменни текстове говори и Сократ в своята “Църковна история”. Срв. *Гръцки извори за българската история*, I. София 1954, 41-42.

¹⁹ *Ibidem*, 88, п. 96; R. Janin, *Op. cit.*, 63

²⁰ По-късно Никифор Калист свързва тези три кръста с виденията на Константин в Рим, Византион и на Дунав. Срв. G. Dagron, *Op. cit.*, 88, п. 97.

²¹ G. Dagron, *Naissance*, 37, п. 5.

богинята на града Тюхе в ръка на Форумата е била възпявана в химни при нейното посвещение като всеобщ обект на преклонение “като пред самата Тюхе на града”.²² Такава почит е имало и към нейното дървено копие от Хиподрома.

Обелискът на фараона Тутмос III, е бил пренесен от Теодосий II от Египет в Хиподрома на Константинопол се намира и досега на своето място върху т. нар. *spina*. Това е монолит с вис. 18,54 м (със своя постамент – 24,87 м), който до времето на Михаил III е имал на върха си позлатена сфера от бронз.²³ Неговото изображение върху бронзовите плочки отразява сравнително точно главните му особености. Личи ясно неговия постамент, а също и някои от йероглифите във вид на животни или птици. Това издава стремежа на автора на прототипа за плочките да наподобят обелиска от Хиподрома. Прави впечатление, че липсва сферата, но това едва ли може да се приеме за категорично основание да насочим датировката на бронзовите плочки след средата на IX в., тъй като и върху други по-ранни свои изображения обелискът е представян без сфера на върха.²⁴

Змийната колона е била пренесена в Константинопол от светилището на Аполон в Делфи и е била посветена на гръцката победа над персите при Платея и о-в Саламин.²⁵ В Хиподрома тя е стояла срещу императорската трибуна, подчертавайки нейната сакралност и връзка с древния култ към Аполон и почитания по времето на Константин Велики *Sol invictus*.²⁶ Нейната автентична височина е достигала около 8 м и в Константинопол тя е била повече от 3 пъти по-ниска от египетския монолит на Теодосий II. Върху бронзовите плочки колоната е равна по височина на обелиска, за симетрия в композицията. От друга страна, осакатеният през XVII в. с изрязването на главите на змиите, паметник е представен, макар и схематизирано и декоративно, заедно с тях. Златният съд заедно с триножника над тях липсват и това е обяснимо, тъй като се знае, че са изчезнали още преди пренасянето на монумента в Константинопол. Така че и тази реалия на изображението свидетелства за автентика в предаването на константинополския пейзаж върху разглежданите плочки.²⁷

Тук е важно да подчертая, че позицията на Обелиска и на Змийната колона в Хиподрома е приблизително срещу императорската трибуна. В този смисъл би могло да се предположи, че едикулата от плочките съответства на нейната фасада. В Книгата за церемониите Константин

²² *Ibidem*, 44, п. 9.

²³ R. Janin, *Op. cit.*, 189-191.

²⁴ *Byzanz. Pracht und Alltag*. Bonn, 2010, S. 203-205, Abb. 130.

²⁵ R. Janin, *Op. cit.*, 191-192.

²⁶ T. F. Madden, *The Serpent Column of Delphi in Constantinople: placement, purposes and mutilations*, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 16, 1992, 116. Срв. още: А. Грабар, *Златният медальон от Мерсина в Киликия*, В: Избрани съчинения, 2. София 1983, 30-31, бел. 43.

²⁷ За изображение на Змийната колона в паметник от края на IX или началото на X в. вж. H. Maguire, *Images of the Court, The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, ed. by H. C. Evans and W. D. Wixom. New York 1997, 189.

Багренородни споменава за τάβλας откъм пистата, т.е. пред въпросната трибуна. Значението на тази дума остава ненапълно ясно, но се превежда като “образи” и се тълкува като императорски статуарни изображения.²⁸

Сцената с фигурите на Константин и Елена и Кръста се свързва от патриографи и някои късни източници и с редица други строежи в Константинопол, без да има основания зад това да стои някаква реалност.²⁹ Тези писмени свидетелства говорят само за нейната голяма и легендарна популярност.

Надписът с “ефески букви” върху “табелата” на разглежданите бронзови плочки не оставя особени съмнения за техния “гадателен” смисъл на магически γράφή и γράμματα.³⁰

Прегледът на паметниците от Константинопол, които могат да се свържат със сюжета и реалиите от бронзовите плочки показва, че тяхната иконография ги редуцира и контаминира по своеобразен начин. Основната задача на нейния създател е била да се акцентира върху онези от тях, които отразяват преклонението на Св. Св. Елена и Константин към Кръста от Голгота като основен християнски символ на победата на живота над смъртта. Заедно с това, изображенията от Хиподрома и особено надписът от “ефески букви”, извежда на преден план предсказателния и апотропеичен характер на сцената. Чрез тях тя е утвърждавала легендарните сказания за Константинопол и неговите паметници, разпространени сред неговите жители и записани в процъфтяващата във византийската столица и през X-XI в. патриографска литература. Може да се каже дори, че ортодоксално-християнският характер на композицията е подчинен и отстъпва пред водещия характер на тази идея.³¹ Според нея, паметниците на византийската столица са символ и гарант за защита и благополучие на града и на неговите жители и са били почитани като “талисмани”, сиреч средство за прослава на миналото, тълкуване на настоящето и предсказване на бъдещето.

Особено добре личи това при образите на Елена и Константин, показани обобщено и в своеобразен “дейсис” пред Кръста от Голгота, но без характерните за техните канонични изображения парадно облекло и аксесоари.³² Стилът на тези изображения е нехарактерен за византийското

²⁸ C. Mango, *L'Euripe de l'Hippodrome de Constantinople*, Revue des Etudes byzantines, VII,2 (1950), p. 189-190, n. 2. Срв. Io. Iac. Reiskii. *Commentarii ad Constantinum Porphyrogenetum De ceremoniis aulae byzantinae*. Bonnae, 1830, p. 44, 10 et 107, 32. В светлината на посоченото би могло да се мисли, че става въпрос и за императорски изображения, върху килими например.

²⁹ G. Dagron, *Naissance...*, p. 390, n. 2.

³⁰ G. Dagron, *Ibidem*, 113, n. 51, 153-154.

³¹ Л. Симеонова, *Ta Patria: градските талисмани на Константинопол през X век*, Средновековни Балкани. Политика, религия, култура. София 1999, 49-66.

³² Възможно е облеклото и особено шапките на Св. Св. Константин и Елена да съответстват на тези от описанието на император Юстиниан при неговото посещение на строежа на Св. София в Константинопол: “проста бяла туника, шапка от плат на главата (тюбан) ...”. Срв. G. Dagron, *Constantinople imaginaire...*, p. 200, n. 78 (p. 229). В такъв случай, чрез неофициалното облекло на Константин и Елена, както и отсъст-

изкуство в целия период на неговото съществуване. Източният (малоазийски?) стил в представянето на техните образи, дрехи и корони е очевиден и се дължи може би на копиране на подобни вотиви-апотропои от Ефес или други източни средища (например от Едеса), в които се е запазила римската практика на производство на вотивна пластика от метал или керамика. Силно впечатлява, че независимо от християнския сюжет на представената сцена на адорация на Кръста, образите на Елена и Константин са без нимбове, както и без кръстове върху короните, които изглеждат наистина като много особени тиари. Най-същественото отличие от византийския канон е разполагането на фигурата на Елена на почетното място вдясно от Кръста. Това изглежда е продиктувано от желанието да се изтъкне нейната основополагаща роля в откриването на Кръста в Йерусалим и желание той да бъде издигнат в новата столица на нейния царствен син. Тази "йерархия" издава най-малко архаика на действителността, която сцената предава.

Малко вероятно е тя да е следвала особеностите на техните статуи от Константинопол. По-правдоподобно изглежда източната стилистика на образите да е внушена от традиция, произлизаща от съчиненията на Аполоний Тиански.³³

В същото време, Кръстът е показан с особености, които позволяват неговото отъждествяване преди всичко с този от Филадельфия в Константинопол: с постамент, над който, между дланите на Константин Елена, е показан неясен предмет. Може с увереност да се предположи, че така е маркирана донесената от Голгота частица от животворящия кръст, за която патриографски и други текстове свидетелстват, че е била вградена и в монументалния кръст върху Порфирната колона на Форума на Константин. Що се отнася до образа на монументалния кръст върху разглежданите бронзови плочки, той трябва да е на главния "талисман на империята" (φυλακτήριον τῆς βασιλείας), за който пише Евсевий Кесарийски.³⁴ Споменатата в "надписа" от плочките богиня Рея е всъщност Тюхе, закрилницата на града още от езически времена, чието изображение император Константин уж поставил пред своя дворец, както и в Хиподрома пред своята ложа в т. нар. Катизма.

"Обвързването" на името на Рея (Тюхе) със сцената на Въздвижение на Кръста в столицата, което показват, в образ и текст, бронзовите плочки проявява един неясен досега пасаж, според когото Тюхе на града се намирала "в средата на Кръста".³⁵ Върху разглежданите плочки Елена и

вието на нимбове, изглежда се внушава идеята, че сцената от бронзовите плочки е посветена на тяхното непосредствено участие в издигането на монумента с Голготския кръст във Византион. В ръцете на двамата липсва описаната за Юстиниан I "крехка пръчка" вместо скиптер, но те са показани заети да поставят реликвата от Йерусалим в основата на монументалния кръст, който е показан непосредствено преди неговия монтаж върху постаментата.

³³ *The Oxford Dictionary of Byzantium*, par Al. Kazhdan, I, New York, Oxford 1991, 137-138; G. Dagron, *Constantinople imaginaire...*, 104-116.

³⁴ G. Dagron, *Constantinople imaginaire...*, 87, n. 90; Л. Симеонова, *Цум. съч.*, с. 52, бел. 25.

³⁵ G. Dagron, *Naissance...*, 45, n. 1; Al. Kazhdan, "Constantin imaginaire". *Leg-*

Константин поставят върху постаментата на Кръста, реликва, която можем да приемем за частица от истинския Голготски кръст. Изглежда, че тази именно реликва от “средната” част на монументалния константинополски Кръст е била възприемана след церемонията за неговото освещаване като “новата” Тюхе, пред която се прекланят всички. С други думи от времето на издигането на Кръста от Константин и Елена през 326 г. той се превръща в Тюхе на града, която се намира в неговата “среда” и става обект на *προσεκυνήθη παρὰ πάντων*. Така че споменаването на името на старата езическа богиня Рея в надписа на плочките изглежда да е резултат от съхранена от самия Константин традиция. По същество това име е било изпълнено с ново съдържание. За нова “съдба” на града е бил обявен Голготският кръст, който заедно с неговите “ктитори” става главна светиня на столицата на християнската Империя.

Най-труден изглежда засега въпросът за датировката на разглежданите бронзови плочки. Напълно възможно е, в крайна сметка, сюжетът да е бил заимстван директно от паметници на византийската столица, например от релефи, облицоващи постаментите на различни монументи в Константинопол, които са били украсени с т. нар. *ἱστορία*, т.е. разкази в образи и *ὑποθή*, т.е. гравирани знаци.³⁶ В полза на копирането говорят редица детайли. Така например, прави впечатление, че дланите на Елена и Константин оформят между постаментата и Кръста една окръглен и достатъчно голям “предмет”, в който е показана реликвата от Голгота. Той донякъде прилича на голямата “гъба”, за която съобщава Анонимът на Бандури. Това поставя въпроса дали реликвата между дланите не е това, което очевидците на паметника-прототип от Константинопол описват като “гъба”? Ако това е така, бронзовите плочки са най-вероятно копия на статуарната група или релеф с фигурите на Елена и Константин от подножието на колоната с Кръста на Филадельфията. Последният е неразделна част от Меса на византийската столица и, според Темистий, бил превърнат от Константин Велики от крайнина в “ὀμφαλός” на неговата столица.³⁷

Теоретично допустимо е копирането на сцената върху разглежданите бронзови плочки от автентичен паметник на византийската столица да е станало през всички векове на средновековието. Стилът, композицията и реалиите, а и технологията и сериацията в производството на бронзовите плочки, сочат за най-ранна дата на тяхната поява епохата на Теодосий II, пренесъл Обелиска и Змийната колона в Константинополския Хиподром. Доколкото обаче съдържанието на сцената разкрива, както е посочил още А. Хайзенберг, легендарните сказания за **Кръста в Константинопол възпроизвеждането на сцената** е могло да стане и в периода между началото на IX и края на X в., когато патриографските текстове и фолклорни легенди за чудодейната и магическа сила на Константинополските паметници на изкуството са добили особено разпространение и сила.³⁸ В този случай

ends of the Ninth Century about Constantine the Great, Byzantion, 57, 1987, 250.

³⁶ G. Dagron, *Constantinople imaginaire...*, 113, n. 51, p. 127, 154.

³⁷ R. Janin, *Op. cit.*, 20, 410.

³⁸ Срв. G. Dagron, *Constantinople imaginaire...*, passim; Al. Kazhdan, *Op. cit.*,

разглежданите бронзови релефи могат да се причислят към т. нар. “византийски антики” (термин на Л.А. Мацулевич).³⁹ Иначе, в самите плочки няма сигурни податки, които да позволят тяхното датиране след V-VI в. Като тип те са продължение на практиката на изготвяне на т. нар. вотивни плочки-релефи, посвещавани на различни божества от римско време. У нас най-забележителна е находката от Абритус. Повечето от тях са бронзови⁴⁰, но са известни и керамични, като посочената по-горе от Сиракуза (обр. 4). В християнско време производството на керамични релефи с посветителни сцени продължава. На Балканите от този тип е знаменитата колекция от Виничко кале (VI в.), при която библейските и християнски по характер сюжети са съпроводени с латински надписи. Между тях и на победния християнски символ – Кръста.⁴¹ Подобни по характер са керамичните релефни плочки от северна Африка и вестготска Испания.⁴² Под една от последните е представен християнски монограм под арка и съпроводен с латинския надпис: SALVOEPIS-MARCIANO, който показва, че плочките са запазвали и в християнско време своя вотивен характер и са били поръчвани от видни личности. Водещото в раннохристиянските керамични плочки е спасителното (сотириологично) значение на техните изображения. Същото можем да открием и в бронзовите плочки, без да е нужно да обвързваме тяхното предназначение с гробнични функции. Тяхната “есхатология” е била подчинена обаче на нерелигиозна тема: идеята за Константинопол като “богохраним град”, чиято най-ценна реликва е Кръстът.

Наличните данни позволяват да се приеме със сигурност, че попадането на плочките с архаична композиция и константинополски сюжет в българските земи е станало едва през зрелото средновековие. Всъщност, единствената опорна точка за това заключение дължим на монетното съкровище намерено в съседство с местонамирането на плочката от с. Бяга. Датата на неговото събиране може да се посочи към края на XII или първите години на XIII в., а на укриване ориентировъчно след 1208 г. (вж. по-горе бел. 5).

Колкото и несигурни да са нумизматичните данни, те, заедно с предполагаемия Константинополски произход на разглежданите плочки, позволяват да се формулира хипотезата, че те са били изнесени от византийската столица вероятно след нейното овладяване от кръстоносците от IV поход през 1204 г. Регистрацията на почти всички познати находки в българските земи недалече от техните най-големи и старинни византийски центрове като Филипопол-Пловдив, Сердика-Средец и Одесос-Варна

196-250, spec. p. 218 sqq.

³⁹ Срв. А. В. Банк, *Прикладное искусство Византии IX-XII вв.* Москва 1978, 17, бел. 13.

⁴⁰ *Konstantin der Grosse. Ausstellungskatalog.* Hrsg. Al. Demandt und J. Engemann, S. 216-217, Nr. 11, 12.

⁴¹ El. Dimitrova, *The Terracota Relief Plaques from Vinica*, Страница XLIII-XLIV, 1992-1993, p. 53-70.

⁴² *Die Welt von Byzanz. Europas Östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*, Hrsg. Von Ludwig Wamser, München 2004, S. 90-97.

подсказва, че са попаднали в техните региони в резултат на преселване на граждани на византийската столица. Това вероятно са били членове на старинни византийски фамилии, за които въпросните плочки са имали не само християнско значение. Като изобразителни паметници, свързани тясно с градския фолклор и патриографската литература, те са били почитани преди всичко като апотропеи, които носят пророческа сила, предсказваща политическата реконкиста на Византион-Константинопол и възстановяването на свободата и благоденствието на техния древен град.

Наред с тези икони - апотропеи, съхранявани изглежда в домашни олтари, изселниците от началото на XIII в. са носели и същински икони от бронз, каквито са моделите за икони, регистрирани при с. Михайлово, Старозагорско⁴³ или в самия Берое-Боруй с дата на производство към края на XII в.⁴⁴

Въпросът за датата на тези паметници обаче остава открит за дискусия. По време на поднасянето на настоящия доклад гръцкият колега Йоанис Варалис ми обърна внимание, че аналогични или подобни паметници (бронзови плочки, както и мраморна такава) са публикувани в гръцката литература.⁴⁵ Според М. Папайоану те следват "древен прототип", но датират от XIX или XX век. Според мене, някои от представените от посочената авторка плочки-икони са наистина късни реплики на византийски по произход тип, представен с паметници не само от България и Гърция, но и от Константинопол, Александрия и др.⁴⁶

⁴³ Кр. Миятев, *Бронзовый рельеф с изображением Богоматери из Пловдивского музея*, *Seminarium Kondakovianum*, V, 1932, 39 и сл.; В. Василев, *Матрици и модели в средновековната българска торевтика*, Сборник в памет на проф. Ст. Ваклинов, София 1984, 194-195, обр. 3.

⁴⁴ Д. Янков, *Средновековни модели-матрици от Стара Загора*, Приноси към българската археология, 1, София 1992, 227-230, обр. 1.

⁴⁵ Срв. А. Hadginikolau, *Metallina magika Eikonidia Konstantinou kai Elenis, Epeteis Hetaireias Byzantinon Spoudon*, 23, 1953, 508-513; М. Papaioannou, *Eikonidia-fulakta me parastasi Konstantinou kai Elenis*, In: Baskanos Oftalmos. Sumbola Mageias apó Idiôtikes Arhaiologíes Sullogos. Atina 2010, 101-113. Използвам случая да изкажа своята благодарност към проф. Й. Варалис за любезното съдействие да ми посочи и изпрати цитиранияте тук изследвания.

⁴⁶ За продължителността на идеята за магическата сила на паметниците на византийския Константинопол в съзнанието на неговите граждани, вж. Л. Симеонова, *Класическото изкуство на Константинопол и неговия живот в съзнанието на градското население (IV-XVII в.)*, Няколко примера, В: Култура и население в съвременния град. Юбилеен сборник, посветен на 85-годишнината на ст. н. с. Магдалина Станчева, София, 2009, 187-212.

Павел Георгиев
УЗДИЗАЊЕ КРСТА (INSTITUTIO CRUCIS) У КОНСТАТИНОПОЉУ ПРЕМА
БРОНЗАНИМ ПЛОЧИЦАМА ИЗ БУГАРСКЕ

Рад је посвећен, у византологији мало познатим споменицима: рељефне плочице из Софије, Пловдива, Варне, са једнообразном сценом Вазнесења крста у центру византијске престонице приказану кроз Обелиск и Змијски стуб Хиподрома. Композиција има јарко наглашен секуларни карактер и у стилском смислу се радикално разликује од традиционалних споменика византијске уметности, посвећених Светом цару Константину и царици Јелени.

Аутор анализира слике на материјалу, као и троредни загонетни натпис писан латинским и другим словима, на основу упоређивања текстова и студија реалних и имагинарних (патриографски) описе на монументалним крстовима које је подигао император Константин.

Као резултат, долази се до закључка да су, бронзане плочице познате углавном из Бугарске, оригинални апотропеи посвећени филактерији (главном јеврејском обредном појасу) Константинопоља (Цариграда): Крст са реликвијом Голготе, који је подигнут на неколико места у његовом центру.

