

Етјюди за древните българи

Десет статии и студии

Тодор Чобанов

БЪЛГАРСКА  **ИСТОРИЯ**

© Тодор Чобанов, *автор*

© Мартин Чорбаджийски, Теодор Борисов, *редактори*

© Ива Колева, *коректор*

© Александра Младенова, *графично оформление и корица*

© Владимир Мачоков, *Списание 8, фотография на корицата*

„БИ 93“ ООД
София, 2024 г.

ISBN: 978-619-7688-34-4

Етјуди за древните българи

Десет статии и студии

Тодор Чобанов

София
2024

Съдържание

Уводни гуми	7
I. Архитектура и изкуство на древните българи	
Източните корени на Магарския конник	11
Метрично изследване на езически монументи от Плиска и Преслав	27
За датата и значението на „Крумовия“ дворец в Плиска	38
II. Произход на (пра)българите	
От сарматите до прабългарите – археологически и палеогеномни наблюдения върху прабългарите	57
Български владетелски имена и представителни триделни сгради от района на Кавказ	88
III. Езическата религия на древните българи	
Средновековни храмове на предхристиянска религия и техните жреци	101
Ролята на кучето в обредите на прабългарското езичество	129
За шарпашите жертвеници и ролята им в култовите практики на прабългарското езичество	142
IV. История на (пра)българите	
Датата и значението на плочката „Болгар“	163

Превземането на Сердика от кан Крум през 809 г. – повратен момент в българската история	192
Библиография	203
Списък с илюстрациите	235
Илюстрации	245

Уводни гуми

Уважаеми читателю,

Настоящата книга е посветена на историята и културата на нашите прадеди, които учените обозначават като българи преди българите – прабългари. За съжаление, неумолимото време не е пощадило техните постижения и днес ние можем да съзрем само частици от сложния пъзел, който е представлявало тяхното битие. Разбираемо, с приемането на християнството в средата на IX в. е настъпила коренна промяна поради обстоятелството, че религията е заемала централна роля в живота на обществата в Средновековието. Днес се опитваме да определим каква е била предхристиянската религия на българите, какво е било тяхното разбиране по редица въпроси на мирозданието, как са изглеждали езическите храмове и защо например кучето толкова изпъква на легендарната тогава и днес сцена, представена на скалите на Мадара. В сборника, съставен от изследвания, осъществени през различни години, ще намерите и проучвания на особено любопитни паметници – като станалата днес много известна плочка „Българ“ от Винаца, дн. Северна Македония, на дворците на българските владетели, на т.нар. „шарапташи“ – свещените камъни, върху които са извършвани различни ритуали. Някои от тези статии са допълнени или променени спрямо техни предишни публикации, други са съвсем нови.

Благодаря специално на колегите съавтори Андрей Аладжов и Светослав Стамов, които се включиха в работата по създаването на сборника.

Януари 2024 г.
От автора

I. Архитектура и изкуство на древните българи

Източните корени на Магарския конник

Избирането на Магарския конник за символ на България през 2008 г. чрез общонародно допитване е повод да се взелегаме отново в този забележителен паметник, с право присъстващ в списъка на ЮНЕСКО със световното културно наследство.

Магарският конник (фиг. 1) е предмет на изследване в огромен брой публикации (вж. у Велков, 1956; Димитрова, 1994; Рашев, 2008, 212). В резултат на проучванията са изяснени основните въпроси, свързани с неговия стил, сюжет, композиция, детайли (Кацаров, 1925; Миятев, 1929; Филов, 1934; Венедиков, 1956; Герасимов, 1956; Станчев, 1956; Мавродинов, 1958, 69 – 74; Минаева, 1990).

Целите на настоящата статия са няколко. На първо място, това е отново да се разгледат византийските и източните паралели на паметника и да се представят малко известни негови аналози от сасанидския културен кръг. Дискутиран е въпросът за майсторите, които изработват релефа, и принадлежността им към определена художествена традиция. Коментирани са и проблемът с датировката на Магарския конник. Същевременно се прави опит да се изяснят властовите и сакрални представи, мотивирали поръчването на паметника от конкретен българския владетел.

Укрепваща се в края на VII в. върху стари римски територии, Дунавска България се налага постоянно да доказва правото си да ги владее, като се има предвид, че южната ѝ граница се намира в непосредствена близост до столицата на Източната Римска империя Константинопол, известна по целия дребен свят с монументалните си градежи. *Българският политически елит бил изправен пред задачата да легитимира властта на българския владетел над новозавладените територии както в очите на поданиците, така и пред съседна Византия* (Степанов, 1999, 119).

В епохата на Ранното средновековие утвърждаването на гържавния авторитет се осъществява по два начина: чрез успешни военни завоевания и чрез способите на изкуството, сред които ключова роля играе монументалната архитектура – дворците, храмовете, представителните крепостни съоръжения. Централно място в изявите на официалното изкуство, напълно в духа на епохата, заема

владетелят монарх. Той се явява средоточие на обществения живот и е отъждествяван с държавата, на която е начело. Неговите успехи и могъщество са най-важните теми, разработвани от средновековните творци. Създава се специално владетелско изкуство, прилагащо стандартни иконографски схеми и сюжети, в рамките на обща мода, разпространена в огромен ареал – от Западна Европа до Средна Азия. Основна роля в утвърждаването на доминиращите модели се пада на Византия и Сасанидски Иран, големите империи на епохата, които се явяват и центрове на динамични културни процеси. Именно в рамките на тези културни реалии следва да бъдат търсени корените на Магарския конник.

Римо-византийските традиции, допълнени понякога от християнски символизъм и заемки от Изтока, пораждаат разнообразни паметници на официалното владетелско изкуство, които могат да се сравняват с Магарския конник. Трябва да посочим прочутото бляго от края на IV в., открито в Керч и съхранявано в Ермитажа (фиг. 2). Императорът, вероятно Констанций II (324 – 361), е представен пренукащ на кон с копие в ръката, тълчещ щита на повален противник и приветстван от Виктория с венец в ръката. Тук метафоричното изображение на враговете (щит под конника) може да се сравни с победения лъв от Магара, ако последният символизира враговете на Българската държава. Представянето на ромейския император като воин с копие, от друга страна, изразява прославата на владетеля като велик победител, изпъкване на преден план на неговата функция като върховен военачалник.

Не по-малко известен от Керченското бляго е т.нар. „диптих Барберини“ (фиг. 3). Паметникът, изработен от слонова кост и висок едва 34.2 см, е един от най-ярките примери за императорско официално изкуство и вероятно изобразява Юстиниан I Велики. Владетелят е представен на кон, замахващ с копие право надолу. Конят е с вдигнати предни крака, което подчертава по този начин внушението на жеста на езгача. Непосредствено зад коня виждаме пеша фигура в персийски грехи, в поза на подчинение. Отново голу, под конника император, поддържан символично от антропоморфна персонификация на Земята, са изобразени цяла група същества – животни (лъв, тигър, слон) и хора, поднасящи дарове (някои в персийски грехи). Християнската религия на империята и нейният владетел

присъстват в сцената с едно-единствено скромно изображение – това на благославящия Христос, представен като голобраз мъж с кръст в ръката, разположен над главата на владетеля. И тук, както и в случая с Керченското блюдо, владетелят е изобразен като воин победител и завоевател, основен сюжет на византийското императорско изкуство.

Конните императорски изображения се срещат и в средновизантийския период – например върху едно сандъче от слонова кост от началото на XI в. (фиг. 4А). На капака му са гравирани две императорски фигури с разветви мантии на коне в равен ход с копия в ръце, а между тях е разположен град. На страничната стена на сандъчето е изобразен лов на лъвове – двама конници с препускащи коне са обградени пронизан от две стрели лъв. Левият конник стреля с лък, а десният замахва с меч над главата си. Сюжетът и композицията на сцената на лов от сандъчето са много древни – могат да бъдат забелязани още на известната скитска чаша от V в. пр.Хр., съхранявана в Ермитажа (фиг. 4Б). Това съчетаване на сюжета император воин с ловната сцена не е продукт само на наследството от иконоборческия период, когато този тип сцени стават традиционни за византийското императорско изкуство. Тук несъмнено виждаме съществуващата идеологическа връзка между властовите представи и древната тема за лова, вдъхновявана във Византия от източните художествени традиции.

В иконоборческия период ловът, изглежда, заема важно място в императорското изкуство. Известен пример, цитиран от Кръстю Миятев и Оксана Минаева във връзка с възможния източник за сюжета на Магарския конник, е т.нар. тъкан от Мозак, днес в Лионския музей (фиг. 5) (Минаева 1990, 109). За нея се счита, че е подарена от пратениците на византийския император Константин V (741 – 775) на франкския крал Пипин Къси (741 – 751), но както и при останалите тъкани с подобни сцени, се приема, че следва модела на по-стари източни образци, послужили за вдъхновение на константинополските ателета. Става очевидно, че търсенето на корените на Магарския конник трябва да се съсредоточи в културата на Изтока. Това разбиране се задълбочава и от факта, че монументалният релеф не е характерен за византийското изкуство, а на Балканите и въобще на територията на дн. Европа няма друг подобен паметник.

Сасанидски Иран, естествено продължение на културните и политическите традиции на парти и Ахемениди¹, още със своето създаване започва да формира и утвърждава уникално владетелско изкуство, фокусирано върху личността на владетеля и неговата връзка с боговете. Счита се, че монументалният владетелски релеф навлиза при Сасанидите като продължение на вече наложена близкотоизточна традиция. Но наследеният репертоар, разработващ предимно бойната сцена или познатия от Бехистунския релеф² сюжет „цар с подчинени“, е значително обогатен и модифициран. Разработени са нови сюжети и иконографски схеми, в които конната фигура играе централна роля. Изобразяването на царе и богове като конници намира обяснение във важната роля, която играят езда и ловът за иранската аристокрация, съчетано с водещото място на кавалерията при военните действия. От друга страна, навлизането в монументалния релеф на чисто религиозни мотиви като образа на върховния бог в зороастризма Ахура Мазда (Ормузд, Хормизд) на кон, а впоследствие и на древните ирански божества Митра и Анахита³ (като пеши фигури), може задоволително да се обясни както с възприемането на зороастризма като гържавна религия, така и с произхода на династията от средите на жречеството в Истахр, Персида. В епохата на Сасанидите (III – VII в.) монументалният художествен релеф в Близкия изток достига върха в развитието си. Понастоящем са известни над тридесет монументални сасанидски релефа, разположени на свещени и исторически места, край важни градове или дворци (Wiesehofer, 2001, 160). Именно тези релефи очертават културно-историческата рамка, в която трябва да бъдат търсени корените на Магарския конник.

Основателят на сасанидската династия Ардашир I Папакан (224 – 239) поръчва изработката на няколко монументални релефа. Най-известният е една сцена на инвеститура от Накш-и Рустам (фиг. 6), в която шахиншахът получава диадемата на властта от

¹ Парти – управляващо племе и династия на Иран (Персия) от кр. на III в. пр.Хр. до 224 г. сл.Хр. Ахемениди – управляваща династия на Иран (Персия) в периода от 559 до 330 г. пр.Хр.

² Релефът се намира в днешната провинция Керманшах в Иран.

³ Съответно бог на клетвата и законите и богиня на плодородието, като те се намират в подчинено положение спрямо върховното божество Ахура Мазда (Ормузд, Хормизд).

Ормузг. И двамата са на коне, а зад царя е изобразена фигурата на придворен – похват, който виждаме реализиран и в други паметници, включително и в споменатия гуптих „Барберини“ на Юстиниан Велики. Конете са в тържествен ход „раван“, с вдигнат преден крак, поза, широко разпространена в огромен географски ареал още по монетите от елинистическия период. По подобие на Бехистунския релеф и тук враговете – последният партски цар Артабан V (216 – 224) и злият бог Ариман – са представени проснати на земята и тъпкани от своите триумфиращи противници. За разлика от единичните византийски паметници, в които можем да видим „стъпкване“ на противника или неговия символ, в иранското официално изкуство враговете като правило са представени пряко, а не чрез техни символи или алегии. Прави впечатление също така, че противниците не са изобразени на кон, а винаги паднали, на колене или падащи от коня – докато ездаческата позиция е запазена за владетеля и Ормузг.

Подобен сюжет – инвеститура, при която диадемата на властта се предава от Ардашир I на Шапур I (вероятно 239 – 272), се намира на скалите на Накш-и Раджаб, с разликата, че тук двете конни фигури са сами – без придворни и без стъпкани противници (фиг. 7А). Цялата композиция може да се разгледа като опростена версия на инвеститурата на Ардашир I от Накш-и Рустам. Изглежда, в ранните релефи иконографската схема на инвеститурата е доста устойчива, тъй като тази на Шапур I от Накш-и Раджаб е почти буквално заимствана вече като инвеститура на Бахрам I (273 – 296) от Бишапур (Luschey, 1975, tafel XXX) (фиг. 7Б).

Далеч по-нестандартен и „новаторски“ за III в. се явява друг монументален релеф на Шапур I – известната триумфална сцена от Накш-и Рустам, в която пред конната фигура на шахиншаха покорно коленичат римските императори Валериан (253 – 260) и Филип Арабина (244 – 249) (фиг. 8А). Тук конят отново е в бавен тържествен ход с вдигнат преден крак, а фигурата на владетеля върху него доминира решително над унижените му противници. Последните са представени в римските си одежди. Релефът с победените римски императори има друга, разширена версия, разположена край Бишапур, в която враговете са подредени по-различно и са добавени фигури на придворни (фиг. 8Б). Допълнително край основната сцена

с римляните са включени и четири пана с пешите фигури на придворните на Шапур I, вероятно същите тези лица, споменати в неговите *res-gestae* от Накш-и Рустам. Цялостното оформление на редиците с фигури от страничните релефи много напомня ахеменидските релефи от Персеполис.

Както и в останалите примери, релефът на Шапур I от Накш-и Рустам е с пропагандно предназначение, но не общо, а конкретно и целящо възвеличаването на велики дела на владетеля, един вид художествено изразени *res-gestae* (царски деяния). Този извод се подкрепя и от факта, че точно пред конния релеф, върху старата ахеменидска постройка с култово предназначение, е изписан и троен надпис с подробното описание на самите деяния. Несъмнено се следва моделът на ахеменидския Бехистунски релеф, съчетаващ изobraжение с отговарящ на него текст. За разлика от последния обаче, тук четенето на текста е по-възможно, тъй като в Накш-и Рустам надписите са малко над или на височината на човешки ръст. В Бехистун, както и в Магара, след като веднъж скелето е свалено, четенето на текста става на практика невъзможно поради голямото разстояние между зрителите и паметника. Това доказва посветителния и сакрален характер на надписите около релефи като Бехистунския и Магарския.

На тържествената поза на конника Шапур I от релефа с победените римляни могат да се оприличат други владетелски релефи, в които владетелят е представен на кон в тържествен ход. Сюжетът „цар с придворни“, разработван и във византийското изкуство, е известен от няколко източни монументални релефа. Един от тях е двоятният релеф от Салмас, дн. Северозападен Иран (Hintz, 1965, *tafel XLIV*) (фиг. 9). Релефът представя Ардашир I и Шапур I на коне, а пред конете на всеки от двамата царе е изобразена по една фигура на придворен. Друг подобен релеф – цар в тържествен ход с придворен – е този от Босат в дн. Турция, за съжаление, понастоящем в много лошо състояние. Той се асоциира с арменските Аршакуиди⁴, използващи и в III в. старите партски традиции за укрепването на своята династия, в противовес на новата иранска династия на

⁴ Арменските Аршакуиди (12 – 428 г. сл.Хр.) са разклонение на управляващата в Партската империя династия на Аршакуидите.

Сасанидите (Nogaret, 1983)⁵ (фиг. 10). Към тази сюжетна група може да се причисли и релефът на Бахрам II от Бишанур (фиг. 11).

Изглежда, още в III в. в сасанидското изкуство се утвърждава и другата най-важна владетелска сцена – тази на „царския лов“. Общоиранската митология, като се започне с текстовете от „Авеста“⁶, е изпъстрена с предания за легендарни герои и царе, които ловуват и доказват именно чрез лова своята сила и храброст. Не се знае как точно са звучали ранните версии на тези митове, но „Шахнаме“ на Фирдуси⁷ обобщава сказанията от много дълъг предходен период. Именно поради осъзнатата идеологическа връзка „лов – сила – храброст – власт“ и респективно „владетел – ловец“ царският лов се утвърждава много рано в репертоара на официалното сасанидско изкуство. В Сасанидски Иран ловът се превръща в един вид държавна церемония (Orbeli, 1967, 723). Сред изследователите съществува мнението, че от IV в. сребърните блюда изместват релефите като основен художествен метод за държавна пропаганда, тъй като първите са изиграли вече своята консолидираща роля. Владетелят има монопол над изработването на такива предмети на лукса (Wiesehofer, 2001, 163). В сребърните сасанидски блюда ловната сцена е един вид царско послание от центъра (шаха) към периферията (съюзни и подчинени владетели).

Единственият известен монументален ловен релеф дълго време си оставаше този на Хозрой II (590 – 628) от Так-и Бостан, разположен на две пана странично от главната сцена. В последните години обаче бе открит ранен релеф, който потвърждава тази хипотеза. Става въпрос за релефа от Раг-и Биби, разположен на около 25 км южно от прочутия кушано-сасанидски храм „Сурк-котал“, гн. Аф-

⁵ Фиг. 10 – Партския цар релеф.

⁶ „Авеста“ – свещена книга на зороастризма, съставена от различни по своя произход и характер текстове с религиозно съдържание. Смята се, че най-старата ѝ част – „гати“ (ср. с българското „гатанка“), представлява набор от химни, създадени от самия Зороастър. В най-старата си част „Авеста“ е много близка по своя език и съдържание със сборника с ведически химни на санскрит „Ригведа“.

⁷ „Шахнаме“ е иранска епична поема с историко-митологичен характер, национален епос на Персия, съставена към края на X в. на база на редица източници, някои недостигнали до наши дни.

ганистан, на древния път за град Балх. Релефът (фиг. 12) е сериозно повреден от талибаните през 2001 г., но въпреки щетите долната част е много добре запазена и позволява пълно разшифроване на сцената и датирането ѝ (Grenet, 2006, Cassar, 2004). Изображението представя пренебрежливия надясно конник Шапур I на лов за индийски носорог. Царят ловец е придружен от три пеши фигури. Животното и конникът са изваяни в полупрофил, в необичайна дълбочина. Носорогът е изобразен, подобно на животните по блюдата, два пъти – веднъж бягащ пред конника и веднъж агонизиращ в краката на коня. Умиращото животно е обърнато в анфас към зрителя с глава върху предните си крака, както е позициониран и лъвът от Магарския релеф. За да се придат по-голям драматизъм на сцената, зъбите на носорога са представени големи и остри (агонизиращата фигура), а върху тялото му са добавени люспи (бягащото животно).

Значението на релефа от Раг-и Биби галеч не се изчерпва с факта, че представя в ранен хронологически, но същевременно зрял и разширен вид познатия от десетки сасанидски блюда сюжет на „царския лов“. Точно както и конникът от Магара, паметникът от Бактрия е значително отдалечен от обичайните места за поставянето на такива релефи райони (централните зони на Ираншахр). Най-близкият друг сасанидски релеф е на 1600 км западно от Раг-и Биби. Това необичайно географско разположение намира своето обяснение при разшифроването на елементите на релефа – трите пеши фигури край конника и представеното на заден план дърво. Човешките фигури са идентифицирани по кушанския (средноазиатски) костюм и се считат за изображения на кушанския цар или членове на кушано-сасанската династия и придворни, а дървото е определено като индийско мангово дърво. Тези подробности, видът на животното и дървото, както и разположението на главен път за Индия, свързват релефа със завоеванията на Ардашир I и Шапур I. Тези двама владетели успяват докъм 250 г. да подчинят Кушанското царство⁸ и част от северозападните индийски територии. Релефът, изпълнен от местни майстори, символизира владицеството на Сасанидите над новозавладените територии (Grenet,

⁸ Кушанското царство, с център в дн. Афганистан, съществува в периода 30 – 375 г. и в максималния си обхват контролира територии в Северна Индия, дн. Пакистан и др.

2006), той е властово „царско послание“, облечено в камък. Неговите особености допълнително укрепват тезата, че ловните сцени от сребърните блюда не са просто предмети на лукса с ловни сюжети. Те са представлявали важни властови сигнали на сасанидския цар на царете към подчинени и съюзни владетели. В тези „съобщения в сребро“ ловът символизира мощта и върховенството на шаха, а вероятно и неговата власт над другите владетели. Тази представа – шахиншахът като повелител на всички царе – е изразена и в тронната зала на Хозрой I, където три малки кресла край неговия трон очакват китайския император, тюркския каган и ромейския император (Браун, 1999, 173).

След дълъг период на прекъсване традицията да се поставят монументални релефи е възобновена при Хозрой II в началото на VII в. Този период съвпада с утвърждаването на Велика България северно от Кавказ, област, попадаща в зоната на културното и политическото влияние на Персия. Визехофер счита нуждата от укрепване на властта на шаха за основен мотив да се прибегне до художествения способ на монументалния релеф (Wiesehofer, 2001, 160 – 161). Вероятно трудностите, пред които е изправена династията на Сасанидите при Хозрой II, и намесата на византийците във вътрешните работи на Иран са изисквали допълнителни усилия за утвърждаването на авторитета на този владетел.

На изобразението от долния регистър на „големия айван“ от Так-и Бостан (дн. Западен Иран) виждаме Хозрой II като брониран конник със спрян кон и вдигнато копие (фиг. 13). Конникът има стремена, което опровергава мненията на някои изследователи, че Сасанидите не са познавали стремето и то не се среща на собствено сасанидски паметници (Минаева, 1990, 63). Ловните сцени присъстват и тук, но на страничните стени на „айвана“. За разлика от Раг-и Биби, те представят множество малки фигури, включително и тази на шаха, изобразен на единия релеф на кон в тържествена поза (фиг. 14). Изглежда, тази ранносредновековна иконографска схема – неподвижен конник с копие – надживява империята на Сасанидите, тъй като я виждаме на едно средноазиатско сребърно блюдо с царски лов на лъвовете в сасанидски стил от края на VIII или началото на IX в. (Маршак, 1971, 87) (фиг. 15). Освен на релефа от Так-и Бостан през VI – VII в. в персийското изкуство се появяват

и други изображения на шаха като неподвижен конник с копие без други фигури, например на един щуко-панел от късносасанидския пворец „Чал-Таркан“, област Рей (фиг. 16). От късносасанидския период интерес представлява и фигурката кадилница от Накичеван, Армения (дн. Азербайджан), съхранявана в Ермитажа, изобразяваща Хозрой II като конник в тържествен ход. В основата си статуетката стъпва на издължен постамент, върху който са грабирани ловни сцени с лъвове (Минаева, 1990, ил. 19).

Разгледаните дотук примери показват, че Магарският конник, монументален релеф с ловна сцена, се родее пряко и косвено с широк кръг паметници на близкотоизточното изкуство, които имат известни аналогии и в изкуството на Византия. О. Минаева допуска, че прабългарите се запознават с иконографската схема на „царския лов“ посредством артефакти като повредената сасанидска чиния от Перешчепина и я адаптират към своите представи за героя цар (Минаева, 1990, 120 – 121). Такова обяснение е възможно, но то не отчита други особености на езическата култура на Дунавска България, които не биха могли да се дължат на опосредствени заемки. В някои свои разработки посочихме, че контактите между Сасанидски Иран и прабългарите в Кавказкия регион, изглежда, са по-интензивни, отколкото се смята (Чобанов, 2008). Съвсем възможно е директно чрез такива контакти и косвено чрез аланите у прабългарите да са се утвърдили конкретни властови представи и разбирания, в т.ч. и тези, свързани с „царския лов“. Това сасанидско културно влияние би могло да се подпомага и от иранска етническа принадлежност или иранизация на елита, за което подсказват комплекси като този от Уч-мене (Иесен, 1965; Рашев, 2007, 87 – 88). Значението на лова и връзката му с властта могат да се обвържат с общи индоевропейски представи. Иранските имена на много от българските владетели и аристократи се явяват допълнителен аргумент в полза на такова схващане (Бешевлиев, 1967). Тук трябва да прибавим и мнението на В. Бешевлиев, че прабългарите започват своята традиция да поставят каменни надписи под аланско и сасанидско влияние (Бешевлиев, 2008, 426). Използваните в надписите формули и обхванатите теми действително намират преки аналогии в персийските царски надписи на партски, пахлави и гръцки език, някои от които разположени на колони или в близост до мо-

нументални релефи (камо *res-gestae* на Шанур I от Накш-и Рустам) (Бешевлиев, 1979, 83; Чобанов, 2008, 87 – 92).

Прави впечатление също така, че при Магарския конник единствената видима регалия е копието, с което е прободен победеният лъв. Изглежда, копието играе значима роля във властовите и сакралните представи на прабългарите. Съгласно Теофан Изповедник (ГИБИ III, 289) при пристигането си пред Константинопол Крум извършва „нечестиви и бесовски жертвоприношения“ на ливадата пред Златната врата и иска да забие копието си в нея (ГИБИ III, 289). Това му действие се интерпретира като желание да предяви своето право на собственост (Бешевлиев, 1981, 85 – 86), с паралел в различни културни кръгове, в т.ч. и при хионитите⁹. Друг интересен, но пропуснат до момента паралел се явява сведението от пахлавийска късноантична хроника *Šahrestānīhā-ī Ērān-šahr* (владенията на Иранското царство) (SE:Sassanika). В нея се казва, че Спандиат, син на Вишмасп, построява в Бактрия град, наречен Навазаг, след което запалва свещен огън и забива копието си. После изпраща съобщение до Ябу Хаган, Синджебук Хаган и Великия Хаган и Гохрам и Тузаб и Арзасп, царя на Хайоните, което гласи: *...вижте моето копие, който види това копие да се движи, все едно е нахлул в Иран* (SE:9 – 10). Очевидно забиването на копието, от една страна, предявява правото на собственост на Спандиат над града, а от друга – маркира границата с противниците му. Вероятно подобен смисъл трябва да бъде разкодиран и в желанието на Крум да забие копието си във вратите на Цариград. Самото разполагане на Магарския релеф в близост до главното средище на държавата може да се интерпретира като пропагандно послание, един вид художествен израз на властта на българите над заетите от тях територии с център Плиска. Ако Магарският конник действително символизира пряко или косвено завладяването на византийските територии, част от Дунавска България, то забитото в лъва копие може да има същото сакрално значение, каквото би имало забиването на копието на Крум в Златните врати. Такава интерпретация свързва смислово символизма на Магарския

⁹ Хионити – племенна общност, обитаваща западните части на Централна Азия в периода I – V в. Смята се, че името им е свързано със средноперсийската дума *Хион* със значение на „хуни“. Тъждествеността им с европейските хуни е предмет на научни спорове.

релеф със сасанидския царски лов, който изразявал властта на Сасанидите, а в случая с Раг-и Биби – и властта над конкретната територия, където е рельефът. Подобно „разкодиране“ на властовото послание на българския паметник се подкрепя от издълбаните край него възпоменателни надписи, разказващи за конкретни събития и победите на трима канове, чиито имена са споменати в тях. Често се игнорира фактът, че край рельефа от Магара са поставени три надписа, възхваляващи делата на определени български владетели – Тервел, Крумесис (Кормесий) и Омуртаг. Това налага нуждата да се търсят именно паралели, които съчетават скален релеф с възпоменателни надписи на няколко владетели.

Най-старият надпис от Магара – този на Тервел, разказва от първо лице нещо много характерно за сасанидските надписи. Именно при Сасанидите могат да се открият групови монументи и възпоменателни надписи, които се отнасят за повече от един владетел, в съчетание със скални релефи. На втория издълбан в скалите айван¹⁰ от Так-и Бостан са изобразени фигурите на двама владетели, от двете страни на които са поставени кратки надписи. Отляво могат да се разчетат имената Шапур, Хормизд, Нарсес, а отдясно – Шапур (I), Шапур (II), Хормизд. И тук като в Магара става въпрос за колективен мемориал на няколко царе, включващ релеф и надписи край него. Същевременно трябва да се отбележи, че не всички персийски релефи имат пояснителни надписи. Всъщност повечето нямат, а твърдението в нашата историография, че *„всеки е строго персонифициран чрез изображение и текст* (Рашев, 2008, 216), не отговаря на фактите.

Важен въпрос, свързан с Магарския конник, е неговата датировка. Обстоятелството, че първият надпис е в първо лице, разположен е непосредствено от двете страни и описва подробно известни събития от управлението на Тервел, неговите успехи в отношенията му с Византия, е солидно доказателство за поставянето на рельефа именно през неговото управление. В научната литература напоследък отново се аргументира схващането, че и трите надписа са поставени едновременно, заедно с рельефа, през управлението на кан Омуртаг (814 – 831). Изтъкваните аргументи са, първо, подобното

¹⁰ Айван – в случая дълбок релеф, имитиращ парадния вход на представителна триделна сграда.

изписване на буквите от трите надписа – „с несъществени различия“, второ – възможността и трите надписа да са били измазани с червена мазилка, и трето – по аналогия с Хамбарлийския надпис, възможното описване на по-стари събития (Рашев, 2008, 214 – 216). Към тези наблюдения може да се добави и фактът, че груповият мемориал от малкия айван в Так-и Бостан също е изграден едновременно, като заедно с релефа са поставени и двата надписа край него, споменаващи трима владетели.

На тези аргументи могат да се противопоставят други, които ги отхвърлят и подкрепят ранното (управлението на Тервел) поставяне на релефа. Първо, не можем да очакваме драстична промяна в палеографските особености на трите надписа, дори и при условие че между поставянето на първия и последния има век или повече време. Липсата на подходящи византийски аналогии – надписи върху камък – затруднява точните изводи в тази насока, а сравняването с други български надписи от първата половина на IX в., като този на Персиан от Филипи, не е достатъчно доказателство за едновременност на трите надписа от Магарския конник. Сходното изписване на буквите във всички тези надписи може да се дължи на факта, че става дума за „самобитна“ традиция, опираща се на живеещи в България гърци и на провинциалния гръцки език на канската канцелария, далеч по-различен от литературния гръцки на епохата (Бешевлиев, 2008, 423 – 424). Не е вероятно именно в българския двор, далеч от Константинопол, да настъпят в рамките на разглеждания период големи изменения в начина на изписване на буквите, особено ако за съставянето им се използват едни и същи ранни образци. Както отбелязва В. Бешевлиев, за някои надписи – тези с мирни договори – се констатира по-изискан гръцки език, който се доближава до литературния гръцки на епохата. В тях византийците са наречени ромейци, а не гърци, което е основание да се счита, че са дело на самите византийци, че са съставени по ромейски образец, което не е случаят с надписите около Магарския конник (Бешевлиев, 2008, 420). Възможността и трите надписа да са измазани с червена мазилка, също не е сигурно доказателство за тяхната едновременност. Всеки надпис би могъл да бъде измазван поотделно след поставянето му. Още от времето на Ахеменидите релефите и надписите в Иран са допълвани и разширявани. Самият Бехистунски

релеф, разположен високо на отвесни скали, е допълван и разширяван въпреки техническите трудности по такава операция. Релефът на Шапур I от Накш-и Рустам също е допълнен с изображение и текст още в III в., сравнително скоро след поставянето му. Колкото до цитирания пример с Хамбарлийския надпис, съобщаващ за по-стари събития, те са отдалечени едва няколко години от самия надпис, което прави аналогията с Магара неиздържана. Могат да се посочат и други аргументи против тезата за едновременното поставяне на трите надписа при кан Омуртаг. Един от тях е въпросът защо управлението на Крум е пропуснато, при условие че този владетел е изключително успешен и е довел България до голямо могъщество. Опитът Кормесий от втория надпис езиковедски да се отъждестви с Крум (Рашев, 2008, 216), не е достатъчно убедителен. Не е логично неговият син да пропусне именно бащините деяния, а да нареди да се опишат делата на по-незначителния Кормесис/Кормесий и отдавна управлявалия Тервел, и двамата от друг род. Друг въпрос е този, че ако колективният мемориал от Магара е поръчан от кан Омуртаг, защо е пропуснат Аспарух, при условие че историческата памет за него вероятно е съхранена, както показват „Именникът на българските канове“ и други извори? Стилът на надписите е различен, което също води до идеята за разновременност, а предположението, че става въпрос за *...трима автори, работили един след друг или едновременно поради големия обем на текста...* (Рашев, 2008, 214 – 215), противоречи на утвърдената концепция, че текстът се съставял и одобрявал предварително в канската канцелария, а после е нанасян върху камък (Бешевлиев, 2008, 423 – 424). Въпреки разгледаните аргументи обаче въпросът с датировката на поставянето на Магарския релеф остава открит, а влошаването на състоянието на паметника ще затруднява бъдещите анализи.

Накрая трябва да се повдигне въпросът кои са майсторите, изработили Магарския конник. Очертават се няколко възможни хипотези – за византийски, за блискоизточни или за майстори от региона на Кавказ. Във Византия традиция за поставяне на монументални релефи няма, а техническите трудности на този вид изкуство и нужните умения за преодоляването им са значителни. Малко вероятно е за пръв и единствен път византийци да изработват подобен релеф именно в България. По Магарския конник, който остава

единствен по рода си в Европа, работят майстори с необходимия технически и художествен опит. Те вероятно принадлежат към пътуващи „ателиета“, работещи в късносасанидски стил, същите, които участват в изграждането на някои от Омеядските дворци. Такива майстори как Тервел би могъл да наеме или плени около събитията през 717 г. и разгромяването на арабската обсада на Константинопол, тъй като майстори винаги придружават големите армии на епохата, за да изработват обсадни съоръжения.

Друга реална възможност е да става въпрос за майстори от Кавказ. В грузинската църковна архитектура са популярни релефните изображения върху квадрите на храмовите фасади – племеници с растителни и геометрични мотиви, хора, животни и свръхестествени същества. Достатъчно е да посочим паметници като фронтоната на храма „Св. Кръст“ над Мухета с изображения на ангели (ок. 600 г.), фантастичните птици, фигурите на светци и конните фигури от фасадата на храма в Никорцминде, Западна Грузия (началото на XI в.), фигурите на ангели от храма в Ошки, дн. Турция (втората половина на X в.), и др. (Лэнг, 2004, 112, *passim*). Особено интересен пример за релефи върху фасада са и племениците и фигурите върху арменския храм „Ахтамар“ (построен през 915 – 921 г.) (фиг. 17), сред които се открояват машабното пресъздаване на сблъсъка между Давид и Голиат, както и конни фигури на светци (Mango, 1993, 126 – 127). Майстори, които създават каменни релефи като споменатите, имат техническите умения да изработят и Магарския конник в Дунавска България, още повече че в периода до средата на VII в. кавказкият регион се намира в сферата на политическото и културно влияние на Сасанидски Иран и вероятно паметници като монументалния релеф на Хозрой II от Так-и-Бостан (първата половина на VII в.) са добре известни на кавказките майстори.

Настоящата статия разглежда голям брой паметници, явяващи се близки и по-далечни аналогии на Магарския конник. От тях най-убедителни, не само сюжетно, но и като техника на изработка, се явяват сасанидските скални релефи, представляващи от своя страна връх в близоизточната художествена традиция на скалния релеф. От предложения анализ става ясно, че Магарският конник не може да се проучва обективно като културно явление, ако се изключват поставените около релефа владетелски надписи. Важно обстоятел-

ство са и разположените в близост капища. Както е многократно изтъквано в литературата, прабългарските езически храмове имат аналог зороастрийските храмове на огъня. Това е допълнителен аргумент в полза на тезата, че релефът се явява еднократно късно проявление на сасанидските традиции на Долния Дунав. Чрез него българите изразяват своите властови и сакрални разбирания. Именно в разработваната от персийското и впоследствие византийското изкуство тема за царския лов, възплътяваща вековни властови представи, трябва да се търсят корените на релефа от Мадара. Прабългарите биха могли да се запознаят със значението и иконографията на царския лов както индиректно, чрез медиатори като сребърното блюдо от Перешчепина (фиг. 18), така и директно, чрез преки контакти с Персия, осъществявани по кавказката граница на империята. Изработването на релефа е с две възможни дати – първите две десетилетия на VIII или второто десетилетие на IX в, като понастоящем първата продължава да бъде по-убедителна. Майсторите, изпълнили поръчката на българския кан, може да са дошли от Близкия изток, но е възможно да става въпрос за майстори от Кавказ, където паметници като църквата от Ахтамар от X в. доказват устойчивите традиции на монументалния релеф в този регион.

Метрично изследване на езически монументи от Плиска и Преслав

Централен въпрос при изследването на дворцовата архитектура на Първото българско царство е и този за майсторите, които осъществяват нейното изграждане под патронажа на българския елит. Именно в съчетанието от вкусовете на висшата аристокрация и репертоара на строителните гилдии трябва да се търси обяснението на някои характерни особености на българските монументи от езическия период.

Въпросът кои са майсторите, градили езическите монументи, и откъде идват, е свързан тясно с този за произхода на монументалната архитектура. Проблемът се задълбочава от факта, че през Ранното средновековие занаятчиите и художниците са анонимни (Ousterhout, 1999, 103 – 119) и като правило не знаем много за тях в личен план. В българската история има едно изключение – разказът за известния „механик“ Евматий, попаднал при кан Крум вероятно след превземането на Сердика. Той е арабин, всъщност може би ислямизиран иранец, каквито са мнозинството образовани лица в халифата през този период (Frye, 1999, passim). Ст. Рънсман оценява значението на случая с бягството на Евматий в България. Той отчита, че *„Евматий винаги бил наеман за поправянето на крепости... обидата го подтикнала към предателство* (Рънсман, 1993, 58). Майстори като него работят през целия VIII в. за Омаядите и Абасидите, но от началото на IX в. нататък мащабите на новото дворцово строителство в халифата намаляват, тъй като управляващата върхушка на иранизирания Абасидски халифат се преселва в градовете. Това довежда до прекратяване на строежите на нови *бадая* (дворци) и оттам – до по-малко поръчки за различните гилдии. Добре известно е, че в периода VII – VIII в. Византия е във финансова криза, иконоборческият период все още не е преодолян и вероятно майсторите, както източните, така и византийските, предлагат услугите си на по-платежоспособни клиенти, включително и на българските канове. Последните, в отсъствието на същински парични отношения в България, вероятно разполагат и със значителни средства.

Отчитайки тези съображения, лесно можем да си обясним мотивацията на Евматий да премине на българска служба.

Какви са майсторите строители в Ранното средновековие и какво представлява тяхната професия? Във Византия през IX – X в. те вече нямат широката теоретична подготовка на своите предшественици от Късната античност, а се учат от практиката. Конструктивните методи и готовите планове се запаметяват и се предават от човек на човек. Терминът *μηχανικός* е изоставен постепенно в полза на няколко групи наименования – *αρχιτέκτων* (в смисъл на надзирател на строежа), *οικοδόμος* и *μάστορας* (главно по отношение на най-старшия майстор) (Osterhout, 1999, 44). От X в. нататък се смесват и понятията, използвани за обозначаване на отделните видове работници – гърводелци, каменари, майстори на вар и т.н. Въпреки обръкването несъмнено действат строги правила за организация на строителната дейност, изложени в прочутата „Книга на епарха“, чиято последна 22. глава дава подробни наставления, включително и за това как да бъдат наказвани работници, които не успяват да завършат в срок своите строежи – с подстригване на косите или дори с изгнание (Сюзюмов, 1960, 9). Подобни мерки вероятно стимулират придвижването на майстори от Византия към съседни гържави, в т. ч. и България.

Като цяло те действат, организирани в гилдии (*συστήματα*), подобни по своята организация на възрожденските задруги, в които занаятът се предава от старите към младите, а цялата гилдия се бори срещу конкуренцията на майстори, които не са нейни членове. Във Византия гилдиите участват по различни начини и в обществения живот.

Организацията на работата на строежите е сравнително проста. Всички обществени строежи се надзират от чиновник без специални познания, под чието разпореждане е главният майстор (Osterhout, 1999, 40). Не съществуват постоянни работилници (ателета, цехове) – такива се създават за всеки отделен случай, вероятно в близост до работната площадка, като в зависимост от характера на поръчката се променя и броят на заетите занаятчии. Когато се налага, се наемат и неопитни работници (Osterhout, 1999, 52 – 53). Подробни сведения за изграждането на крепостта Дара от император Анастасий откриваме у Захарий Митиленски (Митиленски, 7:6),

който съобщава, че когато императорът решава да построи Дара, изпраща вест на епископа на Амида – Тома, който осигурява „механик“ (*μηχανικός*). Последният изработва плана (*σκαρίφος*) и го представя на императора за одобрение. След това са отпуснати средства за строежа – определени са дневни надници от 4 керата за работник и от 8 керата за работник с магаре. Присъстват и каменоделци, изпратени от императора, а надзорът над строителството е поет от епископа и неговите клирици. Така за няколко години крепостта е изградена. Азиографски източници, като например житието на св. Никон от X в., описват как протича самата работа – разчиства се мястото за строежа, наблизко се складират необходимите материали, след което с въжета се очертава планът на сградата, а важните точки се отбелязват с камъни-маркери. Размерите на сградата се определят върху терена с предварително подготвени гървени пръчки, оразмерени във византийски мерни единици (Osterhout, 1999, 59). Опростяването и схематизирането на строителния процес са толкова значителни, че св. Никон е в състояние да направлява строежа единствено с жестове от върха на колоната, на която живее.

Интерес представляват използваните от византийците мерни единици за земя – *ορυιᾶ* и *σχοινίον*. Оргията се измерва посредством гървена пръчка с дължина от 2.1 м, която може да се раздели на девет *σπιθαμαί* (педу) или на 108 *δάκτυλοι* (пръста). До XI в. *σχοινίον* е съставен от 10 оргии с общ размер около 21.1 м. За строежи се използва мерната единица стъпка, или *πούς* (31.23 см), разделена на 16 *δάκτυλοι* (по 1.94 см) (Osterhout, 1999, 60). Докато стъпката с размер 31.23 см, засвидетелствана в паметници като „Св. София“ в Константинопол, е стандартна за източната половина на империята, се наблюдават и отклонения между 30.8 и 32 см (Kazhdan, 1991, 1708). Като цяло гържавата контролира стандартите и разпределя сред населението съответните образци – в случая със строителството оразмерени пръчки, но въпреки това невинаги е възможно да се установи използваната система (Kazhdan, 1991, 1358 – 1359).

R. Ousterhout приема, че от VII в. наатък същинските архитектурни планове, чертани на хартия, изчезват, което се дължи на редица причини, най-вече на резкия спад в образователния ценз на майсторите, които не са грамотните хора от предходната епоха, а по-скоро занаятчии в съвременния смисъл на думата. Единстве-

ният запазен „строителен чертеж“ от интересувания ни период е направен върху една тухла в църквата „Св. София“ в Охрид (Osterhout, 1999, 62 – 63).

Ситуацията в Кавказ, изглежда, е по-различна, тъй като честата употреба на квадри там изисква специфична организация на работата. От Грузия произхожда едно рядко свидетелство – релеф, представящ отделните фази на строежа на църквата „Св. Богородица“ от Корого (X в.), в центъра на който се вижда ктиторът с модела на храма в ръце. На релефа са представени и други интересни сцени – като отсичането на каменните блокове, тяхното обработване и пренасяне към строежа. Със сигурност подобна дейност с масово използване на животинска тяга е извършвана и в Плиска и Преслав.

В Ранното средновековие в Кавказ се използва широко и производна на иранската специфична местна метрична система. Един конкретен монумент от Ранното средновековие (VI в.), с който прабългарите са запознати, изисква прецизна организация на работата и голям разход на средства – крепостта Дербент, изпълнена изцяло от квадрова зидария в системата биндер-лойфер¹¹. От стените ѝ произхожда цяла серия надписи, носещи важна информация за организацията на строителството в региона (Гаджиев&Касумова, 2006, passim). Мнозинството от надписите, разположени през известно разстояние на около 1.7 – 1.9 м от съвременния терен, следват формулата *Това и оттук нагоре го направи [име на сановника], амаргар в Адурбадаган*¹². От тези текстове става ясно, че стената е изградена на сектори, като отделните сектори са надзиравани от няколко различни чиновници – *амаргар*-и, които следят за правилната работа на майсторите. В единични надписи се споменава, че стената е дебела четири царски лакътя (Гаджиев&Касумова, 2006, 35 – 49). Учените, които изследват надписите от стените на Дербент, приемат, че те не се намират в директна връзка със строителните знаци, поставяни върху квадрите от главните майстори строители, които са различни лица от *амаргара*. По правило със строителни надписи са маркирани само големи квадри, някои от които Г-образни.

¹¹ Редуването на дяланите каменни блокове напречно с надлъжно.

¹² Адурбадаган е персийска провинция (административна единица) южно от Кавказ, прибл. отговаряща на дн. Азербайджан.