
	<p>Списание ЕПОХИ Издание на Историческия факултет на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“</p> <p>Journal EPOCHI [EPOCHS] Edition of the Department of History of “St. Cyril and St. Methodius” University of Veliko Tarnovo</p>		<p>Том / Volume XXXIII (2025). Книжка / Issue 1</p>
---	---	--	---

DOI: 10.54664/PKCQ6581

ХИПОТЕЗИ ЗА ПОЗИЦИЯТА НА ГРОБА НА СВ. КИРИЛ ФИЛОСОФ В БАЗИЛИКАТА „САН КЛЕМЕНТЕ“ В РИМ И ИДЕНТИФИКАЦИИ НА ПРИЛЕЖАЩАТА ФРЕСКА

Александър СТОЙКОВ*

HYPOTHESES ABOUT POSITION OF THE TOMB OF ST. CYRIL THE PHILOSOPHER IN THE OLD BASILICA OF SAN CLEMENTE IN ROME AND ABOUT IDENTIFICATIONS IN THE ADJACENT FRESCO

Alexander STOYKOV

Abstract: *In 1863, archaeologist Giovanni de Rossi suggested with reasonable doubt that the tomb of St. Cyril the Philosopher was located to the southern wall of the southern aisle in Old Basilica of San Clemente in Rome, where it is venerated today. Five years later, in 1868, the last section of the Old Basilica was excavated, and then a fresco identified as Resurrection of Adam and Eve (Anastasis or Descent into Hell), with rare form of an arcosolium, was discovered.*

The fresco in question was not paid attention until announcement of John Osborne's hypothesis in 1979 about position of the tomb of St. Cyril the Philosopher in the Old Basilica of San Clemente. John Osborne suggests that the marble sarcophagus of Pope Hadrian II, in which in 869 according to the sources the body of St. Cyril the Philosopher was laid, was located under this fresco. This position corresponds to the information from medieval sources referring the tomb of St. Cyril the Philosopher "to the right of the altar". The position proposed by Giovanni de Rossi "to the right of the priest, facing congregation" does not correspond to historical records, takes out the tomb of St. Cyril from the nave and placed it in another premise – to the southern aisle.

John Osborne did not pay attention to duplication of the nodal scene of the Christological cycle Resurrection of Adam and Eve in the nave of the Old Basilica of San Clemente. This casts reasonable doubt on his hypothesis for identification of St. Cyril the Philosopher in the scene. According to the Slavonic Hagiography of St. Cyril a new identification has been proposed of the scene in question as Resurrection of Adam's grandson..., as well as new identifications of St. Cyril the Philosopher and of St. Methodius in the fresco.

Keywords: *iconography, art history, history, theology, scientific perspective.*

Джон Осбърн изненада научния свят преди 44 години с хипотезата, че Св. Кирил Философ е изобразен в погребален портрет на източен монах, поместен в старата базилика „Сан

* Александър Стойков – доктор, независим изследовател; България; @ alexstoykov04@gmail.com

Клементе“ в Рим [Osborne, J. 1981, pp. 255–287; Osborne, J. 1984, pass.]. Към този момент неговата хипотеза е призната предимно в приората „Сан Клементе“.

Споменатият портрет е включен във фреска от IX век, разчетена при преоткриването ѝ през 1868 г. като „Възкресение на Адам и Ева“, известна още като „Слизане в ада“ или „Анастасис“ (*Anastasis, Ανάσταση*) [Mullooly, J. 1869, pp. 215–217]. Днес разглежданата сцена се намира върху къса стена в началото на северната аркада в наоса на старата базилика, от северната страна на тесен коридор, образуван през XII век при изграждането на новата базилика „Сан Клементе“.

По силата на редица обстоятелства, свързани с историята и архитектурните особености на двете църкви „Сан Клементе“, изградени в различни епохи и с различни размери една над друга [Osborne, J. 1984, p. 9], хипотезата на Джон Осбърн е трудна за доказване. Въпреки това, той направи обширен и убедителен анализ, с редица доводи в подкрепа на неговата научна интуиция.

Настоящата статия има за цел да анализира спорните места в лансираните хипотези и да потърси възможности за елиминиране на техните противоречия относно позицията на гроба на св. Кирил Философ в старата базилика „Сан Клементе“, идентификациите на сцената „Възкресение на Адам и Ева“ и на участниците в нея.

Образуването на тесния коридор с фреската

Новата (горна) базилика „Сан Клементе“ (XII век) е с един кораб по-тясна от старата (долна) базилика (IV век) [Nolan, L. 1914, p. 157, Osborne, J. 1984, p. 9; Lloyd, J. 1986, p. 204]. През XII век новата базилика е построена върху старата базилика, след като последната е била запълнена с пръст. За да е устойчива, новата базилика е била планирана така, че почти всички нейни стени да стъпват върху стени на старата базилика. Заради разликата в размерите на двете сгради, северната аркада на новата базилика е останала единствената ѝ линейна стена, под която няма стена от старата базилика. Друг подобен архитектурен елемент е апсидата на новата базилика, която не стъпва върху по-широката дъга на апсидата на старата базилика.

За да бъдат осигурени основи за северната аркада на новата базилика, през XII век е била изградена носеща стена по дължината на целия наос на старата базилика [Nolan, L. 1914, p. 174; Osborne, J. 1984, p. 9; Lloyd, J. 1986, p. 204]. В същото време арките от северната аркада на старата базилика са били запълнени със зидария, за да бъде тя укрепена и превърната в плътна носеща стена за стъпващата върху нея северна стена на новата базилика [Osborne, J. 1984, p. 9; Lloyd, J. 1986, p. 206].

Издигането на носеща стена в наоса на старата базилика е станало възможно, след като през XII век от там са били демонтирани и изнесени олтарът, олтарната преграда, двата амвона, катедрата и прилежащия им канцел – всички от VI век [Mullooly, J. 1869, XLVII, 108 – FF, 242; E – № 1, 2, 3, 4; 279; Nolan, L. 1914, p. 176; Филов, Б. 1938, с. 10; Osborne, J. 1984, p. 12; Yawn, L. 2012, p. 176; Станчев К. 2019, с. 43]. След изграждането на новата базилика, тези елементи са били пренесени и монтирани в нейния наос, приблизително във вида, в който са били разположени в наоса на старата базилика. Което е довело до редица недоразумения до XIX век, когато идентификациите на двете базилики са били смесени, заради запазените архитектурни елементи от VI век.

През XII век двете стени в наоса на старата базилика – новата носеща стена и запълнената със зидария северна аркада, са оформили коридор, широк около 3,66 м. Днес малко хора влизат в този коридор. В него няма какво да се види като артефакти, тъй като преди преустройството там е имало само аркада, през която свободно е можело да се преминава между наоса и северния кораб.

Изследователите от XIX век са били наясно с тези архитектурни особености. Това обяснява защо тесният коридор е бил разкопан последен – през пролетта на 1868 г. [Osborne, J. 1984, p. 172], повече от 10 години след като отец Джоузеф Мълуули започнал разкопките на

старата базилика през септември 1857 г. [Osborne, J. 1984, p. 8]. Тогава в дъното на коридора изненадващо е била открита фреска, идентифицирана като „Възкресение на Адам и Ева“, в която е включен портрет на монах. Книгата за откритията в старата базилика вече е била в производство, затова отец Мълуули успял да включи в нея само кратък пасаж от страничка и половина за откритата фреска, озаглавен „Нашият Спасител освобождава Адам от Ада. Последната намерена фреска“ [Mullooly, J. 1869, p. 215; Osborne, J. 2023, p. 179].

Въпреки че отделят специално внимание на изображенията на Св. Кирил Философ в християнската живопис, Богдан Филов, Симеон Нанков, Асен Василиев, Васил Пандурски, Светлин Босилков и Атанас Божков [Филов, Б. 1938, с. 5–23; Нанков, С. 1962, с. 115–176; Василиев, А. 1963, с. 393–488; Пандурски, В., Босилков, С. 1970; Божков, А. 1989] не споменават фреската от северната аркада. Единствено Елка Бакалова се е осмелила не само да забележи въпросната фреска, но да обърне внимание и на хипотезата на Джон Осбърн за връзката ѝ с погребението на Св. Кирил Философ [Бакалова, Е. 2016, с. 42].

Позициите на фреската и на гроба на Св. Кирил Философ

Късата стена с фреската „Възкресение на Адам и Ева“ („Анастасис“) от северната аркада отстои на около 1,87 м на север от апсидата на старата базилика. Тази малка дистанция позиционира стенописа в олтарното пространство на старата базилика, в непосредствена близост или „вдясно от високия олтар“, както посочва откривателят на старата базилика отец Джоузеф Мълуули [Mullooly, J. 1869, p. 215].

След обширен анализ на иконографията, Джон Осбърн достига до предпазливия извод, че сцената в коридора при северната аркада представлява портрет „на важен източен монах в стенопис, който е част от погребален паметник, разположен непосредствено вдясно от олтара, тъй като човек е с лице към него при влизане в църквата“ [Osborne, J. 1981, p. 287]. Първият, който споменава стенописа – отец Мълуули, лаконично описва неговата позиция: „от дясната страна на високия олтар“ [Mullooly, J. 1869, p. 215]. Отец Луис Нолан споделя по друг начин мнението на отец Мълуули: сцената е от „страната, гледаща към наоса“ [Nolan, L. 1914, p. 173], тоест – от север. Дори Джовани де Роси – авторът на предположението, че гробът на Св. Кирил се намира в южния кораб, няколко пъти посочва в статията си от 1863 г., че тялото на Св. Кирил е било „поставено вдясно от олтара на „Сан Клементе“ [Rossi, G. 1863, p. 9, 12].

И двете средновековни жития на Св. Кирил – на старобългарски и на латински езици, изтъкват, че гробът на Св. Кирил е бил разположен „вдясно от олтара“ [Acta. 1865 Martii 2, 22; ЛИБИ, 1960, с. 302; СБЛ, 1986, с. 63]. Латинската версия добавя на пръв поглед незначителен детайл, който липсва в старобългарския текст: „ad dexteram partem altarem ipsius“ – „отдясно на самия олтар“ или „отдясно на неговия олтар“ [Acta 1865 Martii 2, 22; ЛИБИ, 1960 с. 302; Wilpert, J. 1906, p. 270]. Този дребен детайл позиционира мраморния саркофаг с тялото на Св. Кирил в непосредствена близост до високия олтар на старата базилика. На същото място, на което е описан от отец Мълуули, отец Нолан, Джовани де Роси, Джон Осбърн и др.

Наличието на надгробна фреска на това място е съгласувано с пасажа в *Пространното житие на Св. Кирил* (ПЖСК), който съобщава, че над гроба на Св. Кирил е била изрисувана „икона“ [СБЛ, 1986, с. 63; Rossi, G. 1863, p. 12; Boyle, L. 1964, p. 162].

Елка Бакалова отбелязва погребенията на мощите на Св. Екатерина Александрийска в църквата на Синайския манастир „Св. Екатерина“, и на Св. Сергей Радонежки в църквата „Света Троица“ на неговия манастир в Сергиев Посад край Москва [Бакалова, Е. 2016, с. 43], извършени в идентична олтарна част от храмовото пространство. Според Бакалова погребенията на подобни места са „византийска традиция: раклата с мощите на светеца е разположена перпендикулярно на иконостаса в южния му край“ [Бакалова, Е. 2016, с. 43] при църква със стандартна позиция на апсидата от изток.

Сходното положение на фреската в началото на северната аркада в старата базилика „Сан Клементе“ означава, че византийската традиция е била спазена при визираното погребение.

Изявлението на Де Роси

По молба на Фридрих фон Фюрстенберг (1813–1892), епископ на моравския град Оломоуц [Нанков, С. 1962, с. 115], през август 1858 г. археологът Джовани Де Роси е бил нает от папа Пий IX (1846–1878) [Boyle, L. 1978, p. 26] със задачата да издири гроба на Св. Кирил Философ в старата базилика [Нанков, С. 1962, с. 117; Boyle, L. 1988, p. 76]. Трябва да се признае, че операцията по разкопките на старата базилика е била вдъхновена по същата причина от папския нунций към императорския двор във Виена кардинал Антонио Саверио де Лука [Osborne, J. 1984, p. 8].

Въпреки че показал добро познаване на историята за погребението на Св. Кирил, като точно цитира историческите извори за местоположението на неговия гроб „вдясно от олтара“ [Rossi, G. 1863, p. 9, 12], през 1863 г. Де Роси неочаквано посочил позицията на гроба в съвсем различна локация – в южния кораб [Rossi, G. 1863, p. 12].

Там се намира тухлен гроб, който е определен със забележими колебания от Джовани де Роси като гроб на Св. Кирил [Rossi, G. 1863, p. 12; Станчев, К. 2019, с. 46]. Още по-озадачаващо е, че въпросният гроб се намира в една от най-отдалечените точки от олтара – до външната южна стена на южния кораб.

Колебанията на Де Роси при това локализиране са разбираеми, като се има предвид, че е изключено средновековните писатели да приемат олтара като ориентир за обект, който е разположен в друго помещение – в южния кораб. Още повече, че позицията на тухления гроб в южния кораб на практика се намира вляво от олтара по средновековните стандарти.

Освен това гробът в южния кораб е тухлен, докато средновековните извори съобщават, че Св. Кирил е бил погребан в мраморния саркофаг, предназначен за папа Адриан II [Acta 1865 Martii 2, 22; ЛИБИ, 1960, с. 302; СБЛ, 1986, с. 63]. Към това може да се добави, че над въпросния тухлен гроб не са открити следи от живопис. Това е друг показател, по който този гроб не отговаря на изворовите описания.

Основната причина за неочаквания избор на Де Роси може да бъде открита в 1000-годишния юбилей от покръстването на моравските славяни [Rossi, G. 1863, p. 9], отпразнуван през 1863 г. Към въпросния момент италианският археолог е разполагал само с тухления гроб в южния кораб, който е бил открит 2 години по-рано от отец Мълуули [Boyle, L. 1964, p. 162; Boyle, L. 1988, p. 76]. Коридорът между северната аркада и новата носеща стена от XII век в наоса на старата базилика е бил разкопан през 1868 г. – 5 години след празненствата.

Притиснат от сроковете на юбилея, през 1863 г. Де Роси е бил принуден да въведе фиктивен ориентир за гроба в южния кораб – свещеникът, обърнат с лице към паството или народа [Rossi, G. 1863, p. 12], тоест – с гръб към олтара. Това му е позволило да посочи тухления гроб като намиращ се вдясно от приемлив ориентир, за да не влезе в открито противоречие със средновековните извори, които очевидно много добре е познавал.

Де Роси все пак е бил мотивиран в някаква степен от присъствието върху съседната западна стена на южния кораб на фреска, в която владетел приема велможа. Тези фигури са били оприличени от Де Роси на византийския император Михаил III и на коленичилиия пред него Св. Константин Философ [Rossi, G. 1863, p. 13; Boyle, L. 1978, p. 15].

Изявлението на Де Роси, че гробът в южния кораб принадлежи на Св. Кирил Философ, е позволило на 30 януари 1868 г., кардинал Филипо Мария Гуиди [Nolan, L. 1914, p. 156, 175] да освети олтарите и на двете базилики – старата и новата. Ритуалът е бил наложителен, тъй като на 3 юни 1866 г. отец Джоузеф Мълуули [Mullooly, J. 1869, p. 306] разрушил олтара на новата базилика, за да извади съхраняваните там мощи на папа Св. Климент Римски и на Св. Игнатий Антиохийски.

През 1868 г. тези мощи са били върнати в новата базилика чрез тържествена процесия около Колизеума. Мощите на Св. Кирил Философ не са били включени в процесията, тъй като по това време те все още са били в неизвестност, след като изчезнали при завладяването на Рим от френските войски през 1798 г.

Принципни несъответствия в хипотезата на Де Роси

Преди всичко различните ориентири, предложени от историческите извори и от останалите изследователи от края на XIX и началото на XX век – от една страна, и колебливата хипотеза на Джовани де Роси от 1863 г. – от друга, имат различни качества – неподвижността на олтара и подвижността на свещеника. Този сериозен недостатък е забелязан от отец Ленард Бойл, който изтъква, че „да се каже „*ad dexteram partem altaris*“ е много различно от това да се каже „*manu dextra*“, ... тъй като последното – „*manu dextra*“ – е свързано с човек, който е мобилна единица, а не нещо фиксирано, като олтара, който е отправна точка“ [Boyle, L. 1988, p. 80]. И дава пример с Франческо дел Содо, който при обяснението си за местоположението на мощите на Св. Кирил в новата (горна) базилика, през 1575 г., добавя към субективната посока „вдясно“ фиксиращият ориентир „на влизане“ – „*nel entrare*“ [Boyle, L. 1978, p. 20].

В това отношение Джон Осбърн дава важен пример с надписа върху колона в църквата „Санта Праседе“ в Рим, визиращ местоположението на параклиса „Сан Дзено“. В този надпис „*manu dextra*“ „означава от дясната страна, когато човек е с лице към олтара“ [Osborne, J. 1981, p. 286], тоест – с лице на изток. Надписът от колоната в „Санта Праседе“ е създаден в съответствие с църковните правила на същата епоха, в която е извършено погребението на Св. Климент и е композирана разглежданата фреска в старата базилика.

Нещо повече. В края на IX век южният кораб на старата базилика е бил изолиран от наоса чрез запълването на южната аркада със зидария. Отец Луис Нолан цитира Де Роси, който предполага, че това е било следствие от мярка за укрепване на сградата, след силното земетресение от 896 г. [Nolan, L. 1914, p. 138]. Превръщането на южната аркада в плътна стена, която разделя южния кораб от наоса, на практика ги превръща в две изолирани помещения още в края на IX век.

Ориентацията на „Сан Клементе“ и християнската пространствена ориентация

Особеност в случая е необичайната ориентация на базилика „Сан Клементе“: нейната апсида се намира в западния край [Lloyd, J. 1986, p. 198, 204; Nolan, L. 1914, p. 117] – обратно спрямо обичайната позиция от изток на апсидите в преобладаващия брой християнски църкви. По същия начин – с апсидата на запад, са обърнати и други стари римски базилики, като „Сан Пиетро“ [Пандурски, В., Босилков, С. 1970, с. 18; Ousterhout, R. 2019, p. 18], „Сан Джовани ин Латерано“ [Пандурски, В., Босилков, С. 1970, с. 17; Ousterhout, R. 2019, p. 14], „Сан Себастиан“, „Санта Мария Маджоре“, „Санта Мария ин Трастевере“, „Санта Чечилия ин Трастевере“, и др. Тези ранни базилики следват ориентацията на юдейския Храм [Ousterhout, R. 2019, p. 18] и на базиликата на Гроба Господен в Йерусалим.

Робърт Устърхаут предполага, че връзката между юдейския Храм и базиликата на Гроба Господен не е била само алегорична, но и литургична. [Ousterhout, R. 2019, p. 33] Тази връзка намира интересно продължение в старата базилика „Сан Клементе“, доколкото ротондата над самия Христов гроб е посветена на Възкресението Господне (Анастасис). Божият мартирий и Анастасис са превърнати в топоними за „мястото на свидетелството“ [Ousterhout, R. 2019, p. 33] на Божието Възкресение по начин, който активно напомня преработването на „Анастасис“ в „Сан Клементе“ като „място на свидетелството“ или топоним на паметта за Св. Кирил Философ.

Въпреки че старата базилика „Сан Клементе“ е с необичайна „йерусалимска“ ориентация, миряните в нея са смятали, че по време на литургия лицата им гледат в източна посока

[Mullooly, J. 1869, p. 287]. Това обяснява защо използваният в изворите израз „вдясно от олтара“ като ориентир за гроба на Св. Кирил, визира като отправна точка мирянина, стоящ с лице на изток – посоката към стандартните християнски олтар и апсида, които са „функционален фокус на литургията“ [Ousterhout, R. 2019, p. 39].

Богдан Филов не е обърнал внимание на тази особеност и пише за ориентацията на базиликата с предубеждението, че „Сан Клементе“ е ориентирана с апсидата на изток [Филов, Б. 1938, с. 8, 12, 15, 16, 20].

Пространствената ориентация в храмовото пространство през средновековието е била следствие от действието на литургични принципи. Цялата литургия и цялата храмова иконография са ориентирани спрямо мирянина, участващ в богослужението и обърнат с лице на изток – към олтара и апсидата [Чифлянов, Б. 1997, с. 134]. Самият термин литургия (*Λειτουργία*), който означава „дело на народа“ [Чифлянов, Б. 1997, с. 7], потвърждава тази ориентация.

Мирянинът извършва кръстен знак с ръка, когато цялото му тяло е обърнато на изток, „защото слънцето, което изгрява от изток, е символ на Слънцето на правдата – Христос“ [Чифлянов, Б. 1997, с. 62, 134]. Тази посока не е активна само в случаите, когато кръстният знак се извършва пред конкретен обект на религиозно поклонение.

Средновековните произведения, които визират местоположението на гроба на Св. Кирил Философ, са профилирани в пространния житиен жанр, следвайки неговата установена и стандартизирана формулировка. Въпреки че не са предназначени да бъдат четени по време на богослужението, като проложните жития [СБЛ, 1986, с. 7–8], тяхната структура и език са дефинирани.

„Всъщност канонът, по който се създават житията, е оформен още в ранновизантийската (патристична) епоха“ [СБЛ, 1986, с. 10]. Затова първите създадени жития от Отците на Църквата се превръщат в „задължителни образци“ [СБЛ, 1986, с. 10]. „От VIII в. до XI в. канонът се налага над цялата агиографска продукция“ [СБЛ, 1986, с. 12]. „Пространните жития са предназначени за корпоративно четене (в манастирската трапезария например)... Някои блестящо написани риторични жития могат да заместят амвонната проповед“ [СБЛ, 1986, с. 8].

Единните разбиращения в средновековните извори за мястото на погребението на Св. Кирил – при това изразени на два различни езика, са резултат от принципи, които в тази епоха са били общовалидни и добре известни в християнския свят.

Императорският церемониал и посоката „с лице на изток“

Едни от най-надеждните примери за средновековните стандарти се съдържат в популярен извор от епохата, тясно ангажиран с позициите на хора и на конкретни обекти: „Книга на церемониите“, приписвана на византийския император Константин VII Багренородни (913–959). В нея посоката „с лице на изток“ е дадена като основна не само за местоположението на обекти в храмовите пространства на църквите в Константинопол, но и за такива, разположени в залите на императорските дворци. В книгата са посочени 34 подобни примера [Porphyrognnetos 2012, 94, 114, 170, 194, 219, 224, 290, 475, 505, 520, 521, 532, 533, 537, 545, 546, 552, 554, 561, 563, 566, 567, 571, 622, 623, 624, 626, 636, 642, 644, 646, 647, 648, 726].

В същото съчинение са дадени само 5 примера за ориентир в западна посока – за позицията на пейка в завесата на левия свод от императорската зала Хризотриклиний [Porphyrognnetos, 2012, 519], за посоката, в която гледа папия, когато заема позиция до завесата на Хризотриклиний [Porphyrognnetos, 2012, 520, 521], за ориентацията на друнгария в залата на Юстиниан [Porphyrognnetos, 2012, 524], и за позициите на магистрите, патрициите и сенаторите, когато очакват императорът да се появи в зала Магнаура [Porphyrognnetos, 2012, 547].

От гледна точка на настоящата статия най-интересен е последният пример, тъй като той съвпада със ситуацията, предложена от Джовани де Роси като ориентир за тухления гроб в южния кораб на старата базилика „Сан Клементе“. Магистрите, патрициите и сенаторите застават до лявата колонада, но обърнати с лице на запад, в очакване на императора. Лявата колонада

на зала Магнаура се намира от север, доколкото залата е успоредна на съседния императорски храм „Света София“, ориентиран с апсидата на изток. Тъй като „Сан Клементе“ е ротирана на 180 градуса, при нея подобна колонада би се намирала от юг. Това е посоката, в която е позициониран тухленият гроб в нейния южен кораб.

В този смисъл дефинициите „вдясно от олтара“ и „вдясно от входа на влизане в храма“ са синергични и производни от основната средновековна формула „с лице на изток“. Те визират за ориентир една и съща посока, определяща позициите на обекти в храмовото пространство и при императорския церемониал. Даден обект остава вдясно от олтара и от входа на влизане в храма, когато човек е обърнат с лице към главната храмова посока – на изток, към олтара и към апсидата.

Средновековните писатели

Следва да бъде обърнато внимание на съществен факт: средновековните църковни автори описват позицията на гроба на Св. Кирил като свидетели [Станчев, К. 2019, с. 35]. *Проспектното житие на Св. Кирил* (ПЖСК) е било написано приживе на Св. Методий [Boyle, L. 1964, р. 161; Boyle, L. 1978, р. 14; Boyle, L. 1988, р. 75]. Неговото създаване най-вероятно е започнало още докато Св. Методий е бил в Рим, тъй като се датира „в първото десетилетие след Кириловата смърт“ [Нанков, С. 1962, с. 34] или към 70-години на IX век [Василев, Ц. 2022, с. 83]. Ако не го е написал лично, Св. Методий е имал възможност да следи процеса на писане и да му въздейства, доколкото се допуска, че житието е дело на негов ученик.

Латинският аналог на ПЖСК – *De translatione S. Clementis* (DTSC) [Acta 1865 Martii 2, 20–22; ЛИБИ, 1960, с. 294–302], е създаден от Йоан Дякон и от епископ Гаудерик от Велетри. Тези автори са били преки свидетели и дори участници в разглежданите събития.

През IX век авторите на съчиненията за Св. Константин-Кирил Философ са били едни от най-ярките представители на интелектуалния елит на европейския континент, на висшата европейска църковна йерархия и водещи европейски преводачи.

Монахът Йоан Дякон е бил част от двора на Карл II Плешиви (840–877), секретар на папа Йоан VIII, плодовит църковен писател. Епископ Гаудерик от Велетри е от главните съветници на папа Йоан VIII, завършил труда на Йоан Дякон за папа Св. Климент Римски. Той е основен обвинител срещу константинополския патриарх Фотий, а след това го реабилитира.

Освен това те взаимно са се познавали. Заедно с епископ Формоза, Гаудерик ръкоположил в Рим учениците на Св. Кирил Философ [Dvornik, F. 1970, р. 138]. Смятаният за предполагаем автор на ПЖСК – Св. Климент Охридски, е един от основните ученици на солунските братя. Гаудерик е участвал в Четвъртия Константинополски или Осми Вселенски събор през 869–870 г. [Acta 1865 Martii 2: 15].

Трябва да бъде отбелязано още, че папа Йоан VIII (872–882), при когото са служили Йоан Дякон и Гаудерик, се противопоставил на включването в Светата Троица на изхождението на Светия Дух от Сина – *Filioque* [Майендорф, Й. 1995, с. 64, 81; Нанков, С. 1962, с. 18], което е една от основните причини за най-тежката двойна схизма между римокатолици и православни от 1054 г.

Създателят на компилативната *Италианска легенда* през XII век – епископ Лъв от Остия, е бил преводач, „автор на голям брой съчинения“ и жития [Василев, Ц. 2022, с. 82]. Той е бил епископ на същия град Велетри, управляван преди това от Гаудерик.

Условията на храмовото богослужение са били добре известни на образованите средновековни писатели. Те са последните, които не биха знаели коя е основната литургична посока и не биха могли да направят разлика между олтар и свещеник.

Саркофагът на папа Адриан II

Изворите показват, че Св. Кирил Философ е бил погребан в мраморен саркофаг, подготвен за папа Адриан II [Acta 1865 Martii 2: 22; Rossi, G. 1863, p. 12; Nolan, L. 1914, p. 125, 126; Филов, Б. 1938, с. 20; ЛИБИ, 1960, с. 302; Boyle, L. 1964, p. 161; СБЛ, 1986, с. 63; Boyle, L. 1978, p. 14; Boyle, L. 1988, p. 75, 79]. При смъртта на Св. Кирил, папа Адриан II отстъпил за неговото погребение собствения си саркофаг, намиращ се в базилика „Сан Пиетро“ [Acta 1865 Martii 2: 22; Rossi, G. 1863, p. 12; ЛИБИ, 1960, с. 302; СБЛ, 1986, с. 63; Boyle, L. 1978, p. 14; Boyle, L. 1988, p. 75]. Версията на *Италианската легенда в Акта Санкторум* [Acta 1865 Martii 2: 22] твърди, че мощите на Св. Кирил Философ били пренесени в старата базилика „Сан Клементе“ *„заедно с мраморния ковчег“*. Според превода в ЛИБИ – *„в мраморния ковчег, в който преди това споменатият папа го бил прибрал“* [ЛИБИ, 1960, с. 302].

Според ПЖСК и DTSC тялото на Св. Кирил е било положено в мраморния ковчег по заповед на папа Адриан II и така е било държано 7 дни, докато бъде подготвено за път [Acta 1865 Martii 2: 22; ЛИБИ, 1960, с. 301; СБЛ, 1986, с. 63]. Това е било необходимо [Филов, Б. 1938, с. 20], тъй като Св. Методий е настоявал тялото на Св. Кирил да бъде пренесено в техния манастир на Мизийския Олимп, недалеч от Константинопол [Филов, Б. 1938, с. 20; ЛИБИ, 1960, с. 301; Boyle, L. 1964, p. 161; Boyle, L. 1978, p. 14].

Св. Методий е имал поне две причини да се откаже от подобно намерение. От една страна Франсис Дворник приема, че предсмъртната молба на Св. Кирил към неговия по-голям брат е била той да не се завръща в техния манастир, а да продължи с мисионерската дейност [Dvornik, F. 1970, p. 133; СБЛ, 1986, p. 72].

От друга страна по това време са продължавали силните трусове в Константинопол, след разрушителното земетресение от 9 януари 869 г. [Teteriatnikov, N. 1998, p. 421; Ambraseys, N. 2009, p. 911]. Земетресението разрушило две константинополски църкви: „Св. архангел Михаил“ и „Св. Богородица“ в Сигма, убивайки множество хора, присъствали на сутрешната литургия. Била е повредена западната част от главния купол на „Света София“. Трусовете в Константинопол продължили до 18 февруари 869 г. – 4 дена след смъртта на Св. Кирил Философ. Св. Методий не е имало как да разбере кога ще спрат земетресенията. Тогава избрал старата базилика „Сан Клементе“ като място, където да бъде погребан неговият брат [Boyle, L. 1964, p. 161].

Вероятно Джон Осбърн е имал предвид тези обстоятелства, формулирайки предположението, че фреската е погребален паметник, разположен *„от страната на наоса, върху къса стена, която разделя наоса от десния кораб в апсидния край на църквата“* [Osborne, J. 1981, p. 256]. Неговата локализация на сцената „Възкресение на Адам и Ева“ съвпада с мястото с гроба на Св. Кирил Философ, *„разположен от дясната страна на олтара“* [Osborne, J. 1981, p. 287], съобщено в средновековните извори.

Следите от саркофаг под фреската

През XII век саркофагът под споменатата фреска е бил отворен и мощите на Св. Кирил са били извадени от него, за да бъдат прехвърлени в друг съд – мраморна урна с далеч по-малки размери. Празният саркофаг и по-малката урна с мощите са били изнесени от старата базилика, преди засипването ѝ с пръст, заедно с всички ценни архитектурни елементи, като олтарът, олтарните прегради и амвоните от VI век.

Непосредствено под стенописа, в тухлената стена на северната аркада е бил издълбан жлеб. Неговото място и форма съвпадат с нивото и формата на капака от саркофага, който би следвало да е бил демонтиран през XII век.

За отварянето на тежък мраморен или каменен капак на саркофаг са били нужни усилия. Най-вероятно жлебът е бил издълбан, за да бъде обезопасен капака на саркофага. Може би от двете страни на капака са били прикрепени дървени греди, за да не бъде повреден от инструментите. Инструментите са оказали натиск върху дървените греди, а не върху капака. Жлебът

е бил оформен за гредата откъм стената, върху която е бил оказан целия натиск. Капакът на саркофага е можело да бъде изтласкан само към олтара.

Изкопаването на жлеба е било неизбежно, защото саркофагът е бил разположен плътно до стената, тъй като през IX век никой не е предполагал, че 300 години по-късно ще се наложи саркофагът да бъде отворен.

Подобна мярка издава намерението саркофагът да бъде запазен, за да бъде използван отново, след като бъде изнесен от старата базилика. Той би бил особено ценен, ако е бил саркофагът на папа Адриан II, в който вероятно е било погребано тялото на Св. Кирил Философ.

В същото време е очевидно, че работниците не са се стараели да пазят стената. Пренебрежението към сградата и вниманието към саркофага отговарят на условията при унищожаването на старата базилика през XII век. Жлебът обезпечава това съзнание. Въпреки това, Красимир Станчев е приел, че „на това място няма никакви следи от погребална структура“.
[Станчев, К. 2019, с. 48, бел. 47].

Йозеф Вилперт предполага наличието на саркофаг в нартекса на старата базилика, чиято височина е била 0,85 м [Wilpert, J. 1906, p. 277]. Жлебът под фреската от северната аркада отговаря на тази височина. Той се намира на около 6–7 см под долния кант на живописната сцена. Минималната разлика маркира хипотезата, че височината на фреската е била съобразена с височината на саркофага. Това предполага, че фреската е била създадена след монтирането на саркофага. Тази последователност е потвърдена от ПЖСК, където се съобщава, че „иконата“ над гроба на Св. Кирил Философ е била изписана след възникването на чудеса над гроба [СБЛ, 1986, с. 63, 67].

Отец Леонард Бойл отбелязва, че когато разкриват северния кораб между 1858 и 1860 г., археолозите от Комисията по свещена археология виждат, че неговият под е „груб“ [Boyle, L. 1977, p. 177]. Това подсказва, че най-вероятно скъпата мраморна облицовка на пода от IV век е била свалена в началото на XII век, преди засипването с пръст на старата базилика. Така са били заличени следите от саркофага на папа Адриан II, евентуално оставени върху мраморния под.

Пренасяннията на мощите на Св. Кирил Философ

Ако от север и от юг олтарният подиум (бемата) е достигал до късите начални стени на двете аркади на старата базилика [Lloyd, J. 1986, p. 208], саркофагът под фреската следва да е бил разположен върху олтарния подиум. Това означава, че той се е намирал в най-съкровенията част на църквата – олтарното пространство, в непосредствена близост до високия олтар.

Доколкото погребението е било извършено в най-свещеното място на старата базилика, където в много редки случаи се извършват погребения, саркофагът и стенописът маркират погребението на висш църковен йерарх [Wilpert, J. 1906, p. 302]. Той трябва да е бил личност от най-високата църковна йерархия, на когото е била отдадена възможно най-висока почит. Във всеки случай много по-висока от тази, отдадена на погребания в тухления гроб от южния кораб.

Преди зариването с пръст на старата базилика през XII век, мощите на Св. Кирил са били извадени от саркофага на папа Адриан II, преместени в мраморна урна и пренесени в първоначалния им параклис до входа на новата базилика, където са били положени „под олтара“ [Boyle, L. 1978, p. 24, 25, 30].

Изваждането и препогребването на кости е разпространена практика през средновековието, особено в манастирите. При нея отдавна положените мощи се изваждат, измиват се с вино, и се полагат в нов, по-малък съд.

Позиционирането от север на евентуалния мраморен саркофаг и на фреската над него в старата базилика „Сан Клементе“, съответстват на позиционирането в северна посока на двата параклиса в новата базилика, в които са били съхранявани мощите на Св. Кирил Философ, след изнасянето им от старата базилика. Северната стена на новата базилика стъпва върху

северната аркада на старата базилика, в чието начало е композирана сцената „Възкресение на Адам и Ева“ със следите от саркофаг под нея.

Позицията на параклиса „Сан Доминик“ в новата базилика, който до 1715 г. е бил посветен на Св. Кирил Философ [Osborne, J. 2023, p. 183], тъй като през XII век първоначално там е била положена мраморната урна с неговите мощи, е определена „*вдясно от входа*“ от самия Де Роси [Rossi, G. 1863, p. 9; Nolan, L. 1914, p. 56; Boyle, L. 1964, p. 171; Boyle, L. 1978, p. 20].

Разположението на този параклис е важно, защото той е бил създаден от хората, които са изнесли мощите на Св. Кирил Философ от старата базилика. Тези хора са били преки свидетели, които са знаели къде точно се е намирал гробът на Св. Кирил в старата базилика.

Впечатляващо е, че знаците на паметта за Св. Кирил в новата базилика се намират единствено в арела, локализиран около нейната северна стена, която стъпва върху северната аркада на старата базилика. Откъм тухления гроб в южния кораб на старата базилика няма подобни знаци.

Тези признаци са важен елемент, който недвусмислено локализира местата на паметта за Св. Кирил Философ в новата базилика единствено в северна посока. Красимир Станчев не е обърнал внимание на този важен детайл в неговото изследване на местата за паметта на Св. Кирил Философ в Рим [Станчев, К. 2019, с. 33–55].

Фреската като църковен етикет

Във византийската иконография симбиозата между надписите и съдържанието на сцените е следствие от църковно изискване [Бакалова, Е. 2016, с. 36–37], заложено в Правило 3 от решенията на Четвъртия поместен събор в Константинопол от 869–870 г., смятан за Осми Вселенски от римокатолическата Църква: „Посланието, което идва до нас чрез писаното слово, същото ни се поднася и чрез цветовете на картината“. [Fordham 1996]

Това решение е потвърдено от съставителя на ПЖСК чрез разказа за спора на Св. Константин с константинополския патриарх Йоан Граматик (837–842) [Нанков, С. 1962, с. 9; СБЛ. 1986, с. 64]. В този пасаж Йоан Граматик реагира: „*а пък вие не отдавате почит на една икона, ако на нея не е написано името на оногова, чийто образ е нарисуван*“ [СБЛ. 1986, с. 41]. При условие, че стенописът, идентифициран като „Възкресение на Адам и Ева“, е бил разположен над гроб, църковните изисквания са го принуждавали да показва кой е бил погребан под него.

В ПЖСК е посочено, че мястото на гроба на Св. Кирил е било почитано заради чудеса [Бакалова, Е. 2016, с. 41], случили се скоро след погребението и преди създаването на фреската [СБЛ. 1986, с. 63].

Елка Бакалова отбелязва, че „по своята обществена значимост и социални функции почитанието на чудотворните икони може да бъде съпоставено единствено с култа към реликвите“ [Бакалова, Е. 2016, с. 89]. „Всъщност функционалното сходство между чудотворните икони и реликвите се дължи преди всичко на тяхната *чудотворна мощ*“ [Бакалова, Е. 2016, с. 89]. Според Ирина Шалина „почитането на гробовете и погребенията на светци, съхраняването на техните кости и тела, е било в най-тесен смисъл свързано с вярата във възкресението на плътта, доколкото като „семена на вечността“ светите мощи провъзгласявали победата над смъртта“ [Шалина, И. 2005, с. 13].

Бакалова обръща внимание върху означаването на мощите в старобългарския език: „старобългарският (и църковнославянски) термин, който се среща още в Супрасълския сборник, е само един – *мощи* – и е различен по етимология от латинския [*реликви* – б.м.А.С.]. Той е свързан с глагола *мощи, можж, можеши*, който означава *мога, имам сила, могъщество* и акцентира изключително красноречиво чудотворната сила (= мощ) на телесните „останки“ [Бакалова, Е. 2016, с. 28]. Самото наименование мощи изразява сакралното могъщество на телесните останки на светците.

Разсъжденията на Елка Бакалова са в услуга на източните мотиви при избора на фреската от римската църква. Те са изявени чрез „преобладаващите практики в ранносредновековната

западна църква, където религиозните изображения (въпреки че са били познати) никога не са достигали нито на теория, нито на практика онова централно място, което заемат в православната конфесиалност“ [Бакалова, Е. 2016, с. 90]. И са допълнени от обобщението, че „латинската *veneratio* и византийската *proskynesis* (= поклонение) са сходни култове и практики. Иначе казано, в православния свят на иконите са оказва същото почитание и респективно поклонение, каквото се оказва на реликвите“ [Бакалова, Е. 2016, с. 90].

Формата на аркосолий

Първоначално Джон Осбърн оприличил овалната форма на фреската от северната аркада като люнет [Osborne, J. 1981, p. 256, 273–274]. Даден стенопис може да приеме формата на люнет под влиянието на конкретни архитектурни елементи – арки, сводове, врати или прозорци. Например, арката на свода е формирала люнетната форма на мозайката „Възкресение на Адам и Ева“ от XI век върху южната стена на нартекса в църквата на манастира „Хосиос Лукас“ в Делфи, Гърция. Люнетните форми на двете старозаветни сцени – „Гостоприемство Авраамово“ и „Жертвоприношението на Мелхиседек“ от 547 г., в пресбитерия на църквата „Сан Витале“ в Равена, са формирани под влияние на проходите, над които са разположени.

Арките от северната аркада на старата базилика „Сан Клементе“ имат овални архитектурни форми, които биха могли да окажат влияние върху формата на фреската в началото на аркадата. Но тъй като фреската е композирана в най-ниския първи ред, нейната живопис е изолирана от подобно влияние. Това обстоятелство е дало повод на Джон Осбърн да заключи, че е налице „картина с форма на люнет там, където няма люнет“ [Osborne, J. 1981, p. 273].

Дъговидната форма на цялата фреска от началото на северната аркада силно напомня формата на архитектурния елемент аркосолий. Аркосолият е типичен за най-ранните християнски погребения в катакомбите. Подобна форма свързва фреската от северната аркада с най-ранните християнски погребения от Рим, Неапол, Египет и т.н. При тези паметници саркофагът е увенчан от архитектурна арка, в която е разположено изображение на починалия [Osborn, J. 2023, p. 181].

Терминът *arcosolium* е съчетание от две думи: *arcus* – дъга, и *solium* – престол, трон, но и саркофаг, подчертавайки погребалния характер на архитектурния елемент. В старите римски църкви не са били установени аркосолии [Osborne, J. 1981, p. 273]. Но подобна липса е оправдана, тъй като тези храмове често са били изградени над съществуващи християнски катакомби или по-древни светилища, в които е имало множество аркосолии.

Вероятно по тази причина аркосолият е получил разпространение предимно в източните храмове, където е служел да отбелязва места с извършени погребения. Аркосолиите са служели като архитектурни черупки за саркофазите, разположени в тях [Ousterhout, R. 1995, p. 73; Akyürek, E. 2001, p. 91].

Първообраз на съжителството между аркосолия и саркофага вероятно е мавзолеят на Гала Платидия в Равена (ок. 450). Той е бил изграден като погребален кръстовиден параклис, в който се е влизало от север – откъм нартекса на впоследствие разрушената църква „Санта Кроче“. Във всяка от трите аркосолийни ниши на мавзолея е поставен саркофаг. 900 години по-късно по същия начин е бил разположен погребалният параклис на Теодор Метохит спрямо нартекса на църквата „Христос Спасител“ в Константинопол. В този параклис се намират четири аркосолия с погребални функции.

Погребални аркосолии са изградени в редица други църкви, като югоизточната ниша на константинополската църква „Света Евфимия“ на Хиподрума (VII в.) с изображения на двама епископи; аркосолиите в първия етаж на новата църква от 1259 г., който служи за нартекс на старата църква от XI век в софийския квартал Бояна, и т.н.

Аркосолийната форма на фреската от началото на северната аркада в „Сан Клементе“ вероятно е имала сходно предназначение – да обозначава саркофага, положен под нея. Джон Осбърн решително отбелязва това обстоятелство: има само една причина фреската да има по-

добна арковидна форма и тя се съдържа в нейната погребална функция [Osborne, J. 2023, p. 181].

Фреската, идентифицирана като „Възкресение на Адам и Ева“, не е била вписана в архитектурния елемент аркосолий, а го наподобява живописно. Изграждането на подобен архитектурен елемент на това място не е било възможно по технологични причини.

При строежа на старата базилика през IV не е било предвидено изграждането на аркосолий на това място. Вкопаване на аркосолийна ниша впоследствие би влошило конструктивните качества на стената и би застрашило здравината на сградата. Още повече, че изписването на старата базилика започнало след земетресението в Рим от 847 г. [Nolan, L. 1914, p. 120, n. 1; Osborne, J. 1984, p. 24; Lloyd, J. 1986, p. 199].

Първоначалната идентификация на фреската от северната аркада

Откривателят на стенописа в началото на северната аркада – отец Джоузеф Мълуули [Mullooly, J. 1869, p. 215], е идентифицирал неговата тема като „Възкресение на Адам и Ева“ (Анастасис) [Nolan, L. 1914, p. 117, № 23]. В „Сан Кlemente“ е представен опростен вариант на темата, характерен за IX век, в който липсват старозаветните царе и пророци.

Композицията на фреската предполага подобна идентификация. Христос е изобразен да слиза в Ада, за да спаси първите грешници Адам и Ева. Той е уловил дясната ръка на Адам, за да го изведе от пещерата на Ада и от неговия първороден грях. Бог е изобразен да стъпва върху черен демон, който също е типичен за композицията.

Голямата разлика е в уникалния жест на падналия демон, който е уловил десния крак на Адам, опитвайки се да го задържи в Ада [Nolan, L. 1914, p. 174; Boyle, L. 1988, p. 78]. Джон Осбърн обръща внимание, че това е единственият контакт между демона и Адам в цялата история на сцената [Osborne, J. 1981, p. 264; Osborne, J. 1984, p. 177]. Демонският жест е първият отчетлив сигнал за необичайността на фреската в началото на северната аркада.

Следващите отклонения се разпознават в младоликите образи на Христос и на Адам. Христос е представен без брада, а брадата на Адам е прошарена. Освен това техните фигури са облечени в тъмносини туники с дълги ръкави, наметнати с хитони в цвят светла охра [Osborne, J. 1981, p. 257; Osborne, J. 1984, p. 171].

В Христовия нимб не се улавя присъствие на задължителния вписан кръст. Наличието на вписания кръст в нимба на Христос е вариативно предимно в ранно-християнската живопис.

Около 50 см от ширината на източния край на стенописа са унищожени, тъй като там стената е била изрязана. От фигурата на Ева, която се е намирала там, са оцелели само три от пръстите на лявата ръка. [Osborne, J. 1984, p. 171]. Техните върхове едва се забелязват върху лявата ръка на Адам [Mullooly, J. 1869, p. 216; Nolan, L. 1914, p. 173; Osborne, J. 1981, p. 257].

Целенасоченото използване на ранно-християнска символика, извежда на преден план специалното значение на този похват за сцената. Употребата на средства от тази епоха за централните иконографски елементи от фреската, ни потапя в специално търсена визуална среда.

Главният белег на ранно-християнската епоха е единството на християнския свят, въпреки постоянно възникващите ереси. Забележително е, че такава е била предсмъртната молба на Св. Кирил към Христос: да „съедини всички в единомушие“ [СБЛ. 1986, с. 62].

Сцената „Възкресение на Адам и Ева“ не се среща в римските църкви преди VII век, тъй като се смята, че има кападокийски произход. Джон Осбърн приема, че най-ранната ѝ поява е върху колоните на кивория от базилика „Сан Марко“ във Венеция [Osborne, J. 1984, p. 173]. Предполага се, че релефите на тези колони са изработени в Константинопол при управлението на император Анастасий I (491–518). Сцената от кивория на „Сан Марко“ представлява типичната за тази ранна епоха аморфна форма на сюжета, преди неговата иконография да бъде утвърдена през следващите векове.

Най-рано в храмовата живопис сцената се среща в стенописите от VII век в римската църква „Санта Мария Антика“ [Osborne, J. 1981, p. 261; Osborne, J. 1984, p. 175]. Към тях

може да се добавят мозайките от параклиса „Сан Дзено“ в римската църква „Санта Праседе“, който е украсен по времето на папа Паскал I (817–824) [Osborne, J. 1981, p. 262].

Осбърн вижда най-ранната проява на сцената във Византия приблизително по същото време – в Хлудовия „Псалтир“ от средата на IX век (Москва, Държавен исторически музей, Хлуд. Д 129, фолиа 63-г и 63-в) [Osborne, J. 1981, p. 259; Osborne, J. 1984, p. 173]. Въпреки че миниатюрата в Хлудовия „Псалтир“ е алегорична интерпретация, при която Адът е представен като човекоподобно чудовище. Трябва да бъде отбелязано още, че псалмите в псалтира са подредени според реда на тяхното изпълнение по време на литургиите в императорската катедрала „Света София“ в Константинопол.

Другата сцена „Възкресение на Адам и Ева“

Обикновено изследователите избягват да коментират факта, че в наоса на старата базилика „Сан Клементе“ има още един стенопис, идентифициран като „Възкресение на Адам и Ева“. Той е бил композиран диагонално на идентичния стенопис от северната аркада: в източния край на втория живописен пояс върху южната аркада. (Обр. 1) Тази фреска се е намирала непосредствено до сцената „Разпятие Христово“ от съседната източна стена.

Днес тази сцена вече е силно повредена и по тази причина е запазена единствено в черно-белите фотографии на Джон Хенри Паркър, направени с елементарен дагеротип в средата на 60-те години на XIX век [Osborne, J. 1984, p. 18, 67].

Сцената „Възкресение на Адам и Ева“ от южната аркада на наоса е типична за иконографията на сюжета. Христос е представен с традиционните дълга коса и брада, облечен е в бели одежди, с присъщи мандорла и вписан кръст в нимба. Тялото Му е наклонено наляво – от гледна точка на живописиста [Стойков, А. 2013, с. 27], за да изведе Адам и Ева от пещерата на Ада, стъпвайки при ръба на нейния отвор. С дясната Си ръка е уловил дясната ръка на Адам. Над Адам е изобразена Ева с протегнати напред ръце. Човешките прародители са представени без нимбове.

Подобно на Христос, Адам е изобразен в бели одежди, с дълга бяла коса и бяла брада, символизиращи неговата пределна възраст и вековния му престой в Ада.

Фигурите на Адам и Ева се намират в пещерата на Ада, оформена чрез вълнообразната линия на нейния отвор. Присъствието им в пещерата е подчертано от отвора, който минава над телата им и закрива техни елементи.

Въпросната друга сцена „Възкресение на Адам и Ева“ мимолетно е отбелязана от някои изследователи [Mullooly, J. 1869, pp. 186–187, 215; Nolan, L. 1914, p. 117, № 16; Osborne, J. 1981, p. 263], без да се коментира връзката между двете сцени. Отец Мълуули леко се учудва от дублиращото присъствие в помещението на двете тематично еднакви фрески [Mullooly, J. 1869, p. 216]. Джон Осбърн не обръща внимание на дублирането, задоволявайки се да посочи, че фреската върху южната аркада е ограничена версия на темата [Osborne, J. 1981, p. 263]. Той отново не обръща внимание на дублирането на двете сцени в по-късната си и по-подробна публикация [Osborne, J. 1984, p. 67].

Невъзможното дублиране на иконографска сцена в едно и също помещение

Принципно е невъзможно една и съща сцена да бъде пресъздадена два пъти в едно и също помещение, особено ако е дублирана в рамките на основния Христологичен цикъл, какъвто е случаят с „Възкресение на Адам и Ева“. Наличието на две идентични сцени в едно и също помещение създава колосален проблем при идентификацията на една от двете фрески. То означава, че една от двете сцени не е част от Христологичния цикъл и не може да бъде идентифицирана като „Възкресение на Адам и Ева“.

Правоъгълната форма на сцената от южната аркада посочва, че на практика тази фреска е била присъща част от Христологичния цикъл [Osborne, J. 1981, p. 256]. Всички фрески от

този цикъл имат една и съща правоъгълна форма, тъй като образуват общ изобразителен пояс с последователно хронологично развитие. Тази форма позволява на всеки стенопис да заеме полагащото му се място в хронологичния ред на сходните по форма сцени от цикъла. Така идентификацията на сцената от южната аркада като „Възкресение на Адам и Ева“ може да се приеме за несъмнена.

Фреската от южната аркада е композирана на място, на което би следвало да се намира като част от Христологичния цикъл. Тази позиция поръчителства за нейното по-ранно изпълнение, тъй като сцената е била част от първото изписване на наоса, извършено по времето на папа Лъв IV между 847 и 855 г.

Ако дъговидната фреска от северната аркада представлява погребален портрет на Св. Кирил Философ и е свързана с неговото погребение в старата базилика, както приема Джон Осбърн, тя е била изпълнена след смъртта на Св. Кирил през 869 г. Така се оказва, че са изминали най-малко 15 години, според Осбърн – две десетилетия [Osborne, J. 2023, p. 183], между създаването на Христологичния цикъл и на неидентифицираната сцена от северната аркада.

Сцената от началото на северната аркада има дъговидна аркосолийна форма, която на практика я изключва от Христологичния цикъл, както и от първоначалната ѝ идентификация. Осбърн отбелязва, че „Анастасис, разбира се, е особено подходяща тема за погребален паметник, тъй като демонстрира както способността, така и желанието на Христос да спаси праведните души от огъня на ада“ [Osborne, J. 2023, p. 181].

Освен това в сцената от северната аркада за син цвят е бил използван извънредно скъпият пигмент лапис лазули [Osborne, J. 2023, p. 183], чиято стойност надвишава няколко пъти стойността на златото. В същото време при догматично по-важната сцена „Възкресение на Адам и Ева“ от Христологичния цикъл върху южната аркада е бил използван обикновен син пигмент. Това означава, че на сцената от северната аркада е било оказано много по-голямо внимание, отколкото на сцената от Христологичния цикъл. Това е интересна особеност, тъй като Христологичният цикъл в наоса е бил поръчан от един от най-състоятелните йерарси на епохата – папа Лъв IV.

Внукът на Адам като персонификация на Св. Кирил

Става очевидно, че първоначалната идентификация „Възкресение на Адам и Ева“ (Анастасис) не е приложима към сцената от северната аркада.

Знаците каква би могла да бъде нейната действителна идентификация, идват от Пространното житие на Св. Кирил (ПЖСК). То разказва, че преди обяда с хазарския каган – по време на хазарската мисия, хазарите започнали да разпитват Св. Константин-Кирил за неговия живот, за да разберат по какъв начин да го представят пред кагана. Св. Константин описал история, в която обяснил, че той бил Адамов внук, който въпреки усилията си, не успял да постигне високата чест на неговия прародител „да седи близо до Царя“ [СБЛ. 1986, с. 47]. Той отново разказал тази история при следваща беседа с хазарския каган и неговите съратници [СБЛ. 1986, с. 53].

Разказът на Св. Константин очевидно е бил подбран за целите на мисията по покръстването на хазарите. Така големият византийски интелектуалец би се представил в разбираема светлина пред хора, изповядващи юдаизма и почитащи старозаветния Адам. В случая алегорията е била избрана от самия Св. Константин.

Ако фреската в началото на северната аркада е свързана с погребението на Св. Константин-Кирил в старата базилика „Сан Клементе“, както предполага Джон Осбърн, ПЖСК дава необходимото основание за идентифициране на Адамовия внук като персонификация на Св. Константин Философ. Подобна идентификация би изтъкнала ролята на Св. Константин в многобройните му мисионерски мисии сред различни народи в името на Христос.

Идентификацията на Св. Кирил като Адамовия внук е подкрепена от одеждите на главните персонажи в погребалната фреска от северната аркада, които имат по-скоро новозаветен характер.

Младоликостта на Адамовия внук

В противоположност на стареца Адам в сцената от Христологичния цикъл върху южната аркада, при северната аркада Адамовият внук е изобразен по-скоро на средна възраст. (**Обр. 2**) Младоликостта и новозаветните дрехи във фреската отговарят на възрастта и на епохата, в която е живял Св. Константин-Кирил Философ. Той умира на 42 г. през IX век, в разцвета на силите си, като прочут византийски мисионер, безкрайно уморен от многобройни интелектуални диспути с различни етноси, с техните светски лидери и с духовните им водачи.

Усещането за младоликост при Адамовия внук идва от тъмната подложка при брадата и мустаците. В тези области върху тъмната подложка са нанесени само няколко бели щриха, създаващи впечатлението за прошарена брада на състарен, преждевременно остарял човек.

Прошарена коса и брада могат да получат хора на средна възраст, особено ако са преживели драматични събития или са били претоварени с интелектуален труд и преуморени. Младоликостта на Адамовия внук в тази фреска кореспондира с ранно-християнската младоликост на Христос, която е отбелязана от Джон Осбърн [Osborne, J. 1984, p. 170].

По подобен начин Христос е представен във фреските от римските катакомби (в кубикулум (*cubiculum*)) „С“ на аркосолия „Лъв“ и в кубикулума „Добрият Пастир“ от катакомбите на „Виа Латина“; в кубикулума на „Забулената жена“ в катакомбите към базилика „Санта Присцила“; в кубикулум „Леонис“ на катакомбите „Комодила“, и т.н.), но също и в старите църкви на Равена.

Лайла Йоун интерпретира пресъздаването на папа Св. Климент Римски като младолик и като старец в различни фрески от старата и новата базилики „Сан Клементе“, като евентуални персонификации на антипапа Климент III (1080–1096/1097) през проблемния XI век [Yawn, L. 2012, pp. 196–200]. Очевидно подобен похват е бил познат и прилаган в Рим.

Спасяването на Адамовия внук

Иконографските детайли насочват към идеята, че алегорията на Св. Кирил Философ като Адамов внук е била използвано като тема за неговата погребална фреска. В подобен случай фреската би следвало условно да бъде обозначена като *Възкресение на Адамовия внук*..., най-малкото за да бъде подчертавана нейната разлика от христологичната сцена „Възкресение на Адам и Ева“ в наоса на „Сан Клементе“.

ПЖСК дава допълнителна следа за идентификацията на Св. Константин Философ като Адамовия внук. Според житийния текст Св. Константин е бил замонашен в Рим „петдесет дена“ преди кончината му на 14 февруари 869 г. [Acta 1865 Martii 2: 22; ЛИБИ, 1960, с. 300; СБЛ, 1986, с. 63, 66, 67; Osborne, J. 1981, p. 282]. Тогава получил новото монашеско име Кирил [Acta 1865 Martii 2: 22; ЛИБИ, 1960, с. 300; Dvornik, F. 1970, p. 142; СБЛ, 1986, с. 62]. 50 дена преди 14 февруари 869 г. се падат на 25 декември 868 г. – една от най-важните дати в християнския календар, защото отбелязва Рождество Христово.

Св. Константин-Кирил е бил болен „дълго време“ [СБЛ, 1986, с. 62], най-вероятно още при тръгването му от Константинопол през 863 г. Тогава Философът и императорът взаимно признават, че Св. Константин е бил „уморен и болен тялом“ [СБЛ, 1986, с. 57]. Така че негово евентуално внезапно заболяване едва ли може да бъде инцидентен повод за замонашването му в Рим.

Замонашването не е инцидентно събитие, а е добре планиран и дълбоко осмислен процес. Избирането на 25 декември за ден на замонашването на Св. Константин Философ, на практика избира Христос за негов закрилник.

Този ярък признак поражда дълбока символика. Ако фреската от северната аркада представя Св. Кирил Философ като Адамов внук, тогава Христос спасява неговата душа. Богът е уловил дясната ръка на простосмъртния Философ, удостоверявайки погребалния характер на сцената. Улавянето от Бога е жест към починал човек. Този спасителен жест пренася душата на починалия Адамов внук в света на вече спасения в южната аркада на „Сан Клементе“ негов праотец Адам.

Един демон на човешките страсти и разум продължава да дърпа назад интелектуалния Адамов внук и не му позволява „да седне до Царя“, противопоставяйки се на Божията воля. Това е алегория, която не е присъща за Адам и затова никога не се изобразява в сцената с неговото Възкресение. Можем да се запитаме дали това не е алегория на светската сила на византийския император, от която Св. Кирил се е радвал, че се е отървал?

Ден преди да бъде замонашен в Рим, Св. Константин Философ се радвал, че „отсега вече не съм слуга нито на царя, нито на другиму на земята“ [СБЛ, 1986, с. 62]. Римското замонашване на Св. Константин като акт на откъсване от императора в Константинопол е интересно обстоятелство. По това време неговият ментор – константинополският патриарх Фотий, вече е бил отстранен от поста от новия император Василий I Македонец (867–886), за да бъдат подобри отношенията между Рим и Константинопол. През юни 869 г. – 4 месеца след кончината на Св. Кирил, Св. Методий присъствал в Рим на събора в базилика „Санта Мария Маджоре“, на който Фотий е бил анатемосан [Пандурски, В., Босилков, С. 1970, с. 22; Златарски, В. 1971, с. 139; Gallagher, С. 2007, р. 76; Дьопман, Х.-Д. 2018, с. 128]. Това би трябвало да е бил решаващ момент, тъй като Фотий не само е бил преподавател на двамата братя, но ги изпратил на Моравската мисия [СБЛ, 1986, с. 39, 64].

Тези обстоятелства правят още по-интересна датата на римското замонашване на Св. Константин Философ. Точно на нея са се навършили 10 години от поемането на патриаршеския жезъл от Фотий, което се случило на 25 декември 858 г. В различни документи Анастасий Библиотекар описва Фотий като „най-силният приятел“ на Св. Кирил. [Dvornik, F. 1970, р. 140]. В „Делата на св. св. Кирил и Методий“ от *Акта Санкторум* Фотий е назован само с прозвището Философ, каквото носи и св. Кирил, тъй като „беше наречен така от момчетата заради превъзходния му талант“ [Acta 1865 Martii 2: 15].

Тогава възниква въпросът дали римското замонашване не е било своеобразен израз на почит и защита към константинополския наставник на св. Кирил, преследван по това време от най-висшите църковни инстанции в Рим и в Константинопол?

По времето, когато в Рим е била изработена фреската *Възкресение на Адамовия внук...* и е било написано Пространното житие на св. Кирил (ПЖСК), в Константинопол е заседавал Четвъртият Константинополски събор (5 октомври 869 – 28 февруари 870 г.), който е признаван само от Римската курия за Осми Вселенски събор. Правило 3 на събора приема, че образът на Христос трябва да се почита по същия начин, като Евангелието. Това прави интересна връзката на източния монах, изобразен в ъгъла на погребалната фреска от „Сан Клементе“, държащ в лявата си ръка Светото Писание, с алегоричната фигура на Адамовия внук като св. Кирил, уловен за дясната ръка от самородното Свето Писание – Иисус Христос.

Името Кирил и излизането от тъмницата

Изборът на името Кирил в Рим вероятно е бил направен заради значението на неговия гръцки корен – *Kύριος*, означаващ *Господ*, оттам – *господен*, тоест отдаден или притежаван от Господа. То прекрасно изразява целия живот на св. Константин-Кирил. В този план името Кирил се превръща в символ на замонашването навръх Рождество Христово, олицетворявайки отдадеността му към Бога.

В битийния план на св. Константин празникът на Рождеството облича името Кирил в пророческа светлина. Не е изключено по тази причина името да е било записано в Люблянския

Бревиарий от XV век, в по-ранния Виенски ръкопис, и в Новлянския Бревиарий от XV век [Нанков, С. 1962, с. 107, 110, 112].

Приемането на името Кирил навърх един от най-големите християнски празници, в края на земния живот на св. Константин – 50 дена преди неговото успение, по-скоро фиксира изпълнението на неговото собствено предсказание за венчаването му за Бога, направено докато е бил 7-годишно момче.

Името Кирил е своеобразна лична равностетка на големия византийски интелектуалец, оригинален пророчески епитаф на земния му живот. Изборът на това име би могъл да обясни защо в старата базилика „Сан Клементе“ Христос е въвлечен в изграждането на нова, неизвестна от друго място иконографска сцена, за да дирижира цялата ѝ композиция.

В тази връзка бих направил догадка дали унищоженият лик на „Ева“ не е бил алегорично изображение на Св. София като Премъдрост Божия, за която св. Константин Философ се е венчал в неговия провиденски сън 35 години по-рано?

Както подсказва митрополит Йеротей (Влахос), имайки предвид, че като Премъдрост Божия Христос е еманация на светлината на света: „Виделият Божията светлина излиза от тъмницата на разума и постига живот, който е просветление и обожение“ (Влахос 2024).

Именно Фотий пише на българския княз Борис, че „спасителното ръководство към Бога ... дава възможност на чистия разум да се вижда ясно в пречистата красота на Богопоклонението, чрез което се издига до същността, която стои над разума и е причина и творец на всичко“ [ГИБИ. 1961, с. 59–60].

Христо Кодов е предположил, че при замонашването в Рим Св. Константин е избрал за негов закрилник Св. Кирил Александрийски [СБЛ. 1986, с. 509, бел. 148]. Липсват нужните основания за подобно формално предположение, основано на елементарното сходство на имената. Паметта на Св. Кирил Александрийски се отбелязва на 18 януари и на 9 юни. Христос е единственият светия, почитан на 25 декември.

Сакралната математиката като житийна формула

Според ПЖСК закрилничеството на Христос над Св. Константин-Кирил е било предсказано от неговия баща – солунският друнгарий Лъв. Той промълвил на смъртния си одър: „*надея се на Бога, че той ще му даде такъв баща и настойник, който устройва всички християни*“ [СБЛ. 1986, с. 38]. Към този момент Св. Константин е бил 14-годишен [Нанков, С. 1962, с. 8]. Смятайки, че това пророчество е било изпълнено, житиеписецът допълва: „Това и се сбъдна“.

Христо Кодов е приел, че като закрилник в случая е бил визиран византийският император [СБЛ. 1986, с. 501, бел. 7], който действително поставя Св. Константин под собствена протекция [СБЛ. 1986, с. 40–41]. Но под единствения „баща и настойник“, който „устройва всички християни“, друнгарият най-вероятно е имал предвид по-скоро самия Бог. Не всички християни са зависели и са били устройвани от византийския император. Това трябва да е било добре известно на набожния друнгарий Лъв, който се е налагало да воюва от името на императора срещу различни народи, някои от които са били християнски.

Предсказанието на бащата е предшествано от видение на самия Св. Константин-Кирил. На 7-годишна възраст в съня си той избрал за своя съпруга старозаветната Божия Премъдрост [СБЛ. 1986, с. 38, 64, 67], която още от IV в. се смята за персонификация на Христос [Майендорф, Й. 1995, с. 31–32]. Това е алегоричен начин да се опише венчаването за Бога.

Числото 7 е използвано в ПЖСК за броя на децата в семейството на Св. св. Константин и Методий [СБЛ. 1986, с. 37; Петканова, Д. 1985, с. 205, 206]. Св. Константин се пада последният седми син [Петканова, Д. 1985, с. 209]. По този начин се придава особена сакрална стойност на неговото раждане и то се превръща в свещен знак за важната му християнска мисия.

„Така числото 7 се повтаря два пъти, без да е необходимо“, смята Донка Петканова [Петканова, Д. 1985, с. 209]. Всъщност числото 7 се повтаря четири пъти в ПЖСК, тъй като Св. Константин е 7-то дете от 7 деца, което е 7-годишно, когато получава видение [СБЛ 1986, с. 38,

64], а неговият саркофаг е престоял 7 дни в базилика „Сан Пиетро“ [СБЛ 1986, с. 63]. Според Донка Петканова четири е символ на универсума, умело използван от автора на ПЖСК.

Това „означава, че е даден *знак* от Бога, че Кирил ще блести с празнична яркост като деня на Божието тържество“ [Петканова, Д. 1985, с. 209]. „Според някои тълкуватели седмичата е синтез на Бога и света, защото се получава от събирането на тройка и четворка – символа на Бога със символа на универсума“ [Петканова, Д. 1985, с. 208].

Тук не може да не бъде обърнато внимание на репликирането на числото 14, което се явява посредник между кончината на бащата, когато Св. Кирил е бил 14-годишен, и кончината на самия Св. Кирил на 14 февруари. „В християнската литература само числото 14 се третира като 2 пъти по 7“ [Петканова, Д. 1985, с. 207]. В това отношение 14 се отнася към 7 в същото съотношение, в каквото 50 (дните от Рождество до Кириловото успение) се отнася към 25 (датата на Рождество Христово).

Сакралната математика изглежда притеснителна относно практическата достоверност на календарните дати в житийната литература. Твърде честата употреба на едни и същи цифри от висок сакрален порядък в житията, навежда на мисълта, че те са по-скоро елементи от житийна формула, която е предназначена да изразява сакралното съвършенство на житийните герои. Независимо какви са били астрономическите дати, за средновековните писатели е било по-важно да демонстрират духовната мощ на съответните светци в рамките на цикличния календар, репликирайки цифрите на тяхното духовно съвършенство.

Линейните календарни дати остават без значение пред лицето на безкрайността, когато човек окончателно напуска обхвата на земния живот.

Хипотезата на Осбърн за Св. Кирил Философ като източния монах

Джон Осбърн предлага внимателно да се оцени възможността Св. Кирил Философ да бъде идентифициран като източния монах, изобразен в ъгъла на фреската *Възкресение на Адамовия внук*... Той изтъква основанието, че св. Кирил е бил „единственият източен монах“, погребан в старата базилика „Сан Клементе“ [Osborne, J. 1981, p. 281].

За Осбърн това изображение представлява „погребален портрет“ [Osborne, J. 1981, p. 280], тъй като той не открива паралел в иконографията на начина, по който е изграден [Osborne, J. 1981, p. 269].

В подкрепа на идеята си, канадският изкуствовед се опира на сведение от житието на Св. Теодор Студит за погребалните портрети в Константинопол на Св. Теодор Студит и на неговия брат Йосиф [Osborne, J. 1981, p. 273; Osborne, J. 2023, p. 181]. Шалина вижда началото на подобен род погребални изображения в периода IV–VII век, когато в Константинопол се съсредоточават основните християнски реликви [Шалина, И. 2005, с. 16].

Мотивите на Осбърн да избере опцията за погребален портрет на източния монах, произлизат от неговото схващане, че фреската при северната аркада е идентична със сцената „Възкресение на Адам и Ева“. Подобна идентификация действително изключва вероятността Св. Кирил да е бил изобразен в основната сцена, и пренасочва тази възможност към самостоятелната фигура на монаха.

В стремежа си да изгради хипотезата си за самостоятелно погребално изображение на Св. Кирил Философ като източния монах, Джон Осбърн е бил принуден да игнорира недопустимото дублиране на идентичните сцени в наоса на старата базилика. Недопустимостта на подобно дублиране на практика прави невъзможна идентификацията на Св. Кирил с източния монах.

Източният монах

Идентифицирането на Св. Кирил с източния монах изправя Джон Осбърн пред друга, също толкова непреодолима пречка. Невъзможно е св. Кирил да е поръчал изработването на

собственото си изображение след собствените си кончина и погребение. Най-малкото защото Св. Кирил не е знаел, че ще бъде погребан в „Сан Клементе“.

Първоначално тялото му е било положено в базилика „Сан Пиетро“ и е престояло там 7 дена, преди да бъде решено да бъде преместено в „Сан Клементе“. Решението за неговото погребение в тази църква е било взето инцидентно от Св. Методий, след диспут с Римската курия. Едва след приключването на полемиката, саркофагът с тялото на Св. Кирил е бил преместен в „Сан Клементе“ [Acta 1865 Martii 2: 22; СБЛ 1986, с. 63].

Нещо повече. ПЖСК съобщава, че фреската е била изработена след като при гроба на Св. Кирил в „Сан Клементе“ започнали да се случват чудеса [СБЛ, 1986, с. 63, 67]. Което означава, че погребалната фреска не е била планирана при самото погребение в „Сан Клементе“, а е била изработена по-късно – вследствие на възникналите чудеса. Това обстоятелство напълно елиминира възможността Св. Кирил Философ да бъде идентифициран като източния монах.

Разколебаната хипотеза на Джон Осбърн за идентификацията на Св. Кирил Философ насочва вниманието към личността на източния монах. [Osborne, J. 1981, p. 287; Boyle, L. 1988, p. 78, 80]. (Обр. 3)

Върху бялата качулка на монаха отец Мълуули е видял пет гръцки кръста [Mullooly, J. 1869, p. 216]. Те са идентични с гръцкия кръст, изобразен върху белия палиум на епископ Еклесий, в мозайката от 547 г. от апсидата на базилика „Сан Витале“ в Равена.

Белият кукул с византийски кръстове предполага, че изображеният монах е имал висок йерархичен пост. Подобен елемент допълнително обезсилва хипотезата за идентичност на монаха със Св. Кирил Философ, който никога не е бил йерарх. За разлика от него, Св. Методий е заемал различни постове в църковната йерархия.

Сходна украса имат краищата на палиума, спускащ се върху гърдите и праметнат през ръцете на епископ, кръщаващ момче, в сцена от западния край на втория ред от южната стена на южния кораб в старата базилика „Сан Клементе“ [Nolan, L. 1914, p. 117, № 6; 221; Osborne, J. 1981, p. 268]. (Обр. 4) Символиката е позволила на отец Мълуули да разпознае палиума като „гръцки“ [Mullooly, J. 1869, p. 152] и с това да идентифицира там Св. Методий. Йозеф Вилперт е разпознал в този образ римския папа Св. Климент [Wilpert, J. 1906, pp. 268–269; Пандурски, В., Босилков, С. 1970, с. 34, 101; Василиев, А. 1963, с. 398].

Дясната ръка на монаха от погребалната фреска *Възкресение на Адамовия внук...* е повдигната в молитвена поза с широко разтворена длан. С лявата той държи голяма богослужебна книга, като цялата му ръка е покрита с ръкава на дрехата, за да не докосва книгата с гола длан.

Това е поза, в която се изобразявани римските ктитори от епохата. Век по-рано – през 741–752 г., по идентичен начин папа Захарий (741–752) държи Евангелието, (Обр. 5) а монахът Теодот – макета на храма, във фреската с ктигорските им изображения под сцената „Разпятие Христово“ върху източната стена на параклиса на Теодот от църквата „Санта Мария Антика“ в Рим.

Отец Мълуули е разчел във фигурата на монаха от погребалната фреска „почитан църковник от източен тип“ [Mullooly, J. 1869, p. 216], а в следващо издание го идентифицира като „Методий, братът на Св. Кирил“ [Osborne, J. 1981, p. 266]. Йозеф Вилперт предполага, че монахът трябва да е бил абат, тъй „като е успял да заеме място за гробницата си близо до олтара“ [Wilpert, J. 1906, p. 302].

Монахът като ктигор на погребалната фреска

Както подсказват неговите поза, жестове и други детайли, най-вероятната и логична причина, която би оправдала самостоятелното присъствие на високопоставения византийски монах до фреската *Възкресение на Адамовия внук...*, е финансирането на нейната изработка [Boyle, L. 1988, p. 78].

Такава е римската практика на дарителство през IX век. В тази епоха ктигорите от римската курия са финансирали живописването само на отделни сцени, в които са вместили тех-

ните дарителски портрети. Примерите в този аспект са многобройни. В църквата „Санта Мария Антиква“, например, са оцелели не по-малко от осем ктиторски портрета, включени в съответните фрески. В параклиса на Теодот от същата църква папа Захарий е избран да бъде изобразен в две фрески – върху източната и западната стени. (**Обр. 6**) Такава е и споменатата вече фреска „Възнесение Христово“ с ктиторския портрет на папа Лъв IV (847–855) върху източната стена на наоса в старата базилика „Сан Клементе“.

Когато в началото на XII век старата базилика е била изоставена, „значителна част от наличните стени са били покрити с живопис“ [Osborne, J. 1984, p. 12], но не и цялата църква, както това се е правело във Византия. „Въпреки че повечето от фреските не надживяват въздействието на времето и на разкопките, има достатъчно ранносредновековни материали, за да класират „Сан Клементе“ на второ място след „Санта Мария Антиква“ в това отношение“ [Osborne, J. 1984, p. 12]. Кое то предполага, че през IX век „Сан Клементе“ е била под чувствително византийско влияние, най-вероятно идващо от византийското папство, както и от влиятелната и многобройна византийска общност в центъра на Рим по това време.

По тези причини е обяснимо обстоятелството, че в ранните римски църкви ктиторите са изобразявани предимно в сцени с възможно най-висок догматичен статут. Римските дарители от тази епоха се стремят да дарят на съответния храм сцени с най-висока иконографска стойност, които биха демонстрирала техния социален ранг или църковна степен.

В базиликалните храмове най-висока литургична стойност имат апсидите. По тази причина портретите на римските ктитори обикновено са представени в централните сцени на апсидите. Примерите от IX век в Рим и Равена са многобройни.

И двете разглеждани Адамови сцени в старата базилика „Сан Клементе“ – христологичната и погребалната, нямат подобни качества. Въпреки че е част от Христологичния цикъл, „Възкресение на Адам и Ева“ не влиза в списъка сцени от най-висока догматична стойност. Тя не е в регистъра на задължителните Дванадесет големи църковни празника, който би я направил интересна за римските дарители от IX век. Нейното изобразяване в храма е пожелателно, а не безусловно.

Алегоричната сцена *Възкресение на Адамовия внук...* не е известна от други храмове и се явява иконографска особеност на старата базилика. Това означава, че дарителят от „Сан Клементе“ – „източен“ монах, е имал специално отношение към тази специфична тематика, за да финансира изработването на нова сцена с неизвестна стойност. Подобно наблюдение предполага, че монахът е направил този нестандартен избор, защото е имал твърде лично отношение към погребания. Неговото решение го отличава от останалите римски ктитори.

Осбърн е съгласен, че важността на погребания се определя от близостта на неговите портрет и саркофаг до олтара [Osborne, J. 1981, p. 280], каквато е християнската практика за подобни важни погребения [Бакалова, Е. 2016, с. 43].

Личната жертва на ктитора – източен монах

Необичайният допоясен формат на фигурата на йерархично високопоставения монах, изобразен до фреската *Възкресение на Адамовия внук...*, може да бъде обяснен чрез формата на самата фреска. Заради аркосолийната форма, в която е вписан стенописът, падащата дъга на горния кант не е оставила място за фигура в цял ръст в ъгъла на сцената.

Обикновено ктиторските изображения не са вписани в подобна нестандартна композиционна форма. Като цяло ктиторските сцени са правоъгълни, тъй като са вместени в основния живописен цикъл на храма.

Овалната форма на апсидата може да се смята за правоъгълен формат, тъй като нейните ъгли се засичат под ъгъл, равен на правия ъгъл, изграждащ правоъгълните формати на останалите сцени. Овалът в тези случаи е задаван от архитектурата, а не от самата фреска, както е при погребалната композиция от „Сан Клементе“. Освен това в апсидата има достатъчно пространство, позволяващо пресъздаването на всички фигури в цял ръст.

За бъде вместена неговата фигура в ъгъла на алегоричната погребална сцена, ктииторът-монах от „Сан Клементе“ е трябвало да избира между два варианта: традиционната ктииторска фигура в цял ръст, но значително намалена по размери, или да запази размерите на собствената си фигура, но да я сведе към допоясен вариант.

На практика изборът на монаха е бил предопределен от принципите, по които се изграждат фигурите във византийската иконография, където височината на дадена фигура не зависи от нейния физически ръст, а от сакралната ѝ значимост. По-малките размери на дадена фигура маркират нейната по-ниска сакрална ценност [Стойков, А. 2013, с. 12–14, 18–20].

Изборът на допоясно изображение е запазил сакралната стойност на собствената му фигура, и в същото време му е позволил да впише фигурата си в нестандартния овален формат на фреската. Предпочитайки да пожертва целостта на собствената си фигура, монахът е показвал, че за него аркосолиийната форма на фреската е имала по-голямо значение от собственото му изображение. Това е друг аспект, който достатъчно ярко демонстрира силно емоционално отношение на монаха-дарител към личността на погребания, тоест – към Св. Кирил Философ.

При стандартната практика в християнската иконография ктииторите да бъдат изобразявани в цял ръст, допоясният портрет на „източния монах“ от „Сан Клементе“ се оказва огромно изключение.

До избухналата в VIII век иконоборска криза не е имало разделение на християнската иконография на източна и западна. Затова през този период в Италия се срещат множество „византийски“ портрети. Римската традиция на подобни ктииторски портрети е устойчива още от най-ранните изображения, като дарителските портрети на папа Теодор I (642–649) в апсидата на капела „Сан Венанцио“ в баптистерия „Сан Джовани ин фонте“ към римската църква „Сан Джовани ин Латерано“. Или на папите-дарители Симах (498–514) и Хонорий I (625–638) в апсидата на римската базилика „Санта Агнес фуори ле мура“, пристроена към Мавзолея „Санта Костанца“ (IV век).

В Италия тази ктииторска традиция е допълнена от две „византийски“ базилики в Равена – „Сан Витале“ и „Сан Аполинаре ин Класе“. В основната мозайка за „Сан Витале“ (547), позиционирана в конхата на апсидата, е изобразен главният дарител епископ Еклесий. С двете си изцяло покрити от дрехата ръце той поднася пред Христос макета на църквата (Обр. 7). Начинът, по който е представен епископ Еклесий и неговата позиция в доминиращата сцена за цялата църква, се превръща в модел за ктииторите на римските църкви от VIII–IX век.

Между прозорците на апсидата в базилика „Сан Аполинаре ин Класе“ през 549 г. са изобразени като ктиитори епископите Север, Еклесий, Урс и Урсициний. Те държат богослужебни книги в заметнатите с дрехи леви ръце, а с десните ръце извършват благославящи жестове, подобно на „източния“ монах от „Сан Клементе“.

Съпровождащите портрети на византийските императори Юстиниан I (527–565) в „Сан Витале“ и на Константин IV Погонат (668–685) с неговите братя Ираклий и Тиберий в „Сан Аполинаре ин Класе“, декларират византийския произход на посочените дарителски портрети. По тях може да се съди, че вероятно подобна е била традицията, установена в Константинопол преди иконоборството.

Правоъгълен нимб ли е рисунката зад монаха?

Според някои изследователи източният монах от фреската *Възкресение на Адамовия внук...* е представен с интересна римска особеност – правоъгълен нимб [Rossi, G. 1863, pp. 13–14; Wilpert, J. 1906, p. 302; Osborne, J. 1981, p. 258; Osborne, J. 1984, p. 171; Osborne, J. 2023, p. 181]. Повод за подобни изводи дава правоъгълно образуване, нарисувано зад гърба на монаха.

Всъщност тази структура е по-голяма от типичния правоъгълен нимб за епохата. На ширина тя обхваща почти цялото тяло на монаха, като излиза дори извън неговите черти откъм лявото му рамо.

Стандартният правоъгълен нимб е по-малък. Той обхваща само главата на изображението и на ширина достига приблизително до средата на двете му рамена.

Фонът на евентуалния правоъгълен нимб зад източния монах е идентичен с фона на фреската. В същото време главна особеност на правоъгълните нимбове е, че техният фон има различен цвят, който обикновено е контрастен с фона на фреската, за да може нимбът да изпъкне.

Двете вертикални рамки на този нимб са много по-широки от тези на други правоъгълни нимбове. Вероятно по тази причина те не са едноцветни, а са украсени с по три успоредни вертикални червени линии.

Вертикалните елементи на предполагаемия нимб завършват отгоре с вътрешни скосения, подобни на скосенията от рамка на картина. Тези скосения създават впечатлението за хлътване. В този вариант обаче скосенията стават излишни, тъй като липсва горният хоризонтален елемент, за който са предназначени. В горния край правоъгълният „нимб“ е затворен от единична черна линия. Красимир Станчев е разчел тази структура като „архитектурна композиция“ [Станчев, К. 2019, с. 48, бел. 47].

Общ белег на стандартните правоъгълни нимбове е, че двете им вертикални рамена завършват с външни скосения в горната част, създаващи впечатление за изпъкналост. Джон Осбърн е забелязал, че скосенията на тези нимбове „се използват в опит да се внуши, че те се издават в пространството“ [Osborne, J. 1981, с. 270].

Как изглежда правоъгълният нимб през IX век в същото помещение на старата базилика, показва споменатият ктиторски портрет на папа Лъв IV [Osborne, J. 1984, р. 28, 32] от сцената „Възнесение Христово“. Вертикалните рамки на този нимб не обхващат цялото тяло, а достигат до средата на раменете. Те нямат украса, защото са едноцветни. Техните скосения са външни и създават впечатление за изпъкналост, за обемност. Нимбът има сив цвят, който контрастира с червения цвят от фона на фреската.

Сред най-ранните известни правоъгълни нимбове са тези на епископ Йоан, на епарха Леонтий и на дякона в мозайките от VII век в базилика „Св. Димитър“ в Солун. Правоъгълни са нимбовете на двамата римски легати, изобразени приживе във фреската „Св. Богородица с Младенеца и римските легати, присъствали на Шестия вселенски събор“ от VII в., намираща се в базилика „Санта Сабина“ в Рим [Стойков, А. 2013, с. 41]. Това предполага, че преди иконоборството правоъгълните нимбове са били разпространени в целия християнски свят.

Моделът на стандартния правоъгълен нимб още по-добре е онагледен от правоъгълния нимб на папа Паскал I в ктиторските му портрети от апсидите на римските базилики „Санта Праседе“, „Санта Мария ин Домника алла Навичела“ и „Санта Чечилия ин Трастевере“ [Стойков, А. 2013, с. 41]. Този вид нимб обаче не е репликиран от правоъгълния нимб на неговата майка Теодора, изобразена през същия период в мозайка, разположена над източната врата на параклиса „Сан Дзено“ към базилика „Санта Праседе“ [Osborne, J. 1984, р. 35; Стойков, А. 2013, с. 41].

Наподобеният правоъгълен нимб

Нимбът е централен иконографски елемент, който е пресъздаван ясно и недвусмислено – по начин, който не предизвиква съмнения в неговото наличие. Правоъгълният „нимб“ на източния монах от фреската *Възкресение на Адамовия внук...* е представен условно и несигурно, чрез съществено визуално двусмислие. Само по себе си визуалното колебание противоречи на несъмненото наличие на нимб. Заради неправилно обърнатите скосения, двата вертикални архитектурни елемента на практика наподобяват нимб, без да изграждат подобен символ.

Образуването зад монаха създава впечатлението, че е създадено от човек, който не е знаел как се изгражда правоъгълен нимб. По тази причина е обърнал всичко – цвета, големината, украсата и скосенията. Така е създал впечатлението за хлътване, а не за изпъкналост. Тъй като останалите стандартни елементи от фреската са изградени правилно, възниква усещането, че въпросният майстор не е познавал традицията на правоъгълните нимбове. Пълното

унищожаване на византийската живопис във Византия по време на иконоборството допуска идеята, че въпросният майстор е бил византиец.

Въпреки това е налице опит за наподобяване на типичния правоъгълен нимб, отбелязващ съответната личност като изобразена приживе [Rossi, G. 1863, pp. 13–14]. По тази причина Джон Осбърн му е обърнал особено внимание. Той дори извежда датирането на основната живопис в наоса на старата базилика в периода 847–855 г. чрез интерпретация на правоъгълния нимб на папа Лъв IV като очевиден символ, отбелязващ портрета му като направен приживе [Osborne, J. 1984, p. 32]. Осбърн допълва, че „това датиране е от решаващото значение на стартова точка за целта да се установи относителната хронология на живописиста в „Сан Клементе“ [Osborne, J. 1984, p. 32].

Интересното в случая е, че първото известно писмено свидетелство, посочващо използването на правоъгълния нимб като символ, обозначаващ жив човек – „insigne viventis“, идва от Йоан Дякон – един от авторите на латинската версия на Пространното житие на Св. Кирил Философ (DTSC). Той описва употребата на правоъгълния нимб в портрет на Св. Григорий Велики в неговото житие [Migne 1844: IV, 84; Osborne, J. 1984, p. 37].

Най-ранният изобразителен пример за употребата на правоъгълния нимб като символ на живите, идва от църквата на манастира „Св. Екатерина“ на полуостров Синай, Египет [Osborne, J. 1984, p. 39]. По този начин са отбелязвани образите на дякон Йоан и на игумена Лонгин в двата ъгъла на фриза с образи на светци под централната сцена в апсидата. Тези мозаечни портрети са датирани към 565–566 г. и показват, че през VI век правоъгълният нимб е бил добре познат в Египет.

Джон Осбърн не е отчел факта, че ако е прав за употребата на правоъгълния нимб като символ на живите, по този начин на практика изключва вероятността за идентификация на св. Кирил Философ като източния монах, тъй като починалият не може да бъде изобразен със символ на живите [Ladner, G. 1941, pp. 15–45; Osborne, J. 1979, pp. 58–65]. А вече е ясно, че фреската *Възкресение на Адамовия внук...* не е била поръчана от Св. Кирил.

Разбира се, самият Осбърн не интерпретира винаги правоъгълния нимб като символ на живите, като отбелязва редица примери на починали папи, изобразени с подобни нимбове. В същото време обаче той не съзира възможността тези изображения да са били поръчани приживе, както папа Адриан II е поръчал неговия саркофаг приживе, за да може да го отстъпи за погребението на Св. Кирил Философ.

Доводи за идентификацията на Св. Методий като източния монах

Утешавайки презрението си към „грубата живопис“, Йозеф Вилперт успява да отбележи няколко важни детайла: че монахът е отбелязан със „знака на живите“ (имайки предвид правоъгълния му нимб), че той е бил „важна фигура, вероятно абат“, тъй „като е успял да заеме място близо до олтара“ [Wilpert, J. 1906, p. 302]. Подобно мнение споделя и отец Мълуули [Nolan, L. 1914, p. 174].

Вилперт обаче не допуска, че това може да е Св. Методий, тъй като смята, че вече е разкрил портрета му в нартекса на старата базилика [Wilpert, J. 1906, p. 271], макар че впоследствие е било установено, че това изображение е от XI век.

При условие, че Св. Кирил е бил изобразен като Адамовия внук в самата фреска, най-голяма е вероятността Св. Методий да е станал дарител на стенописа и това да е бил основателен повод той да бъде изобразен до нея като „източен монах“. Много малка е вероятността това да е бил някой от Кирило-Методиевите ученици, тъй като за никого от тях не е известно да е имал архиерейска степен в Рим. За подобен ранг намекват спускащите се по раменете на източния монах краища на белия кукул, изпъстрени с византийски кръстове. Св. Кирил Философ също не е притежавал йерархичен ранг.

Сходствата между украсата върху палиума на споменатия по-горе йерарх от южния кораб на старата базилика, понякога идентифициран като Св. Методий, евентуално кръщаващ

хазарски каган или езичник [Mullooly, J. 1869, p. 152; Nolan, L. 1914, p. 117, № 6; 221], и украсата по краищата на бялата качулка на монаха-ктитор от погребалната сцена *Възкресение на Адамовия внук*..., увеличават аргументите, чрез които този монах може да бъде идентифициран като св. Методий.

Във всеки случай алегоричната тема на стенописа е можело да бъде съставена преди всичко от човек, който отлично е познавал живота на Св. Кирил. Св. Методий е бил спътник на Св. Константин-Кирил в най-важните му мисии, включително в хазарската, и е знаел всички нейни подробности. Много малко е вероятно някой от техните ученици не само да е запааметил хазарската мисия с такива детайли, но да е имал смелостта да разработи нов иконографски сюжет в памет на св. Кирил Философ.

Във възможностите предимно на св. Методий е било да композира не само необикновената тематика на сцената, но и да избере надгробната ѝ аркосолийна форма, чрез която да пожертва целостта на собствената си фигура във фреската. В Рим предимно той е имал уважението на останалите, самочувствието, куража, интелектуалния потенциал и новаторския усет за подобни непознати решения. Подобни оригинални възгледи по великолепен начин биха увековечили паметта на неговия прочут брат. Те биха показали най-вече пред безсмъртната душа на св. Кирил, че неговият интелектуален дух продължава да пулсира в духовните вени на Св. Методий.

Интензивният ангажимент на Св. Методий към погребението на неговия брат правят много малка вероятността друг византиец да е бил дарител на тази фреска.

За планирането на погребалната сцена на Св. Кирил от старата базилика „Сан Клементе“ е било нужно време. Въвеждането на непознат иконографски сюжет е изисквало още повече време за обмисляне и съставяне на композицията, тъй като не са били използвани стандартните иконографски формули. Самото изработване на фреската е изисквало технологично време, свързано с подготовка на стената и работа по изписването. Само стенописните дейности може би са отнели поне около месец.

Ако е бил ктитор на фреската и е бил свързан с нейното изработване, всичко това предполага, че Св. Методий е останал в Рим няколко месеца след смъртта на Св. Кирил. Това отговаря на данните от изворите и потвърждава вероятността той да е бил изобразен като дарител на погребалната фреска, посветена на неговия брат.

Изобразената „граница на смъртта“

Евентуалният дарител Св. Методий е отделен от основната погребална сцена чрез резбована вертикална колона [Boyle, L. 1988, p. 78], която маркира интересна аномалия. Лявата ръка на дарителя минава пред основата на колоната. Същото прави и плащът на Христос. Двата елемента преодоляват разделителната линия на колоната, за да свържат Св. Методий с основната сцена, въпреки неизбежните иконографски условности. [Стойков, А. 2013, с. 102–119].

По всичко личи, че колоната символизира границата на смъртта, която в тази сцена разделя два принципно несъвместими свята: на живите и на безсмъртните. Св. Методий е изобразен в света на живите, докато починалият Св. Кирил – в света на безсмъртните. Но тази раздяла е временна, както показват лявата ръка на Св. Методий и плащът на Христос. Разделителна линия между двата свята следва да е смъртта, пресъздадена тук чрез красива резбована колона.

В този план е интересно сведението на ПЖСК, че фреската е била създадена след възникнали чудеса [СБЛ, 1986, с. 63, 67]. Известно е, че те са имали посмъртен характер, защото са се случили след погребението на Св. Кирил. Затова не е изключено тематиката на фреската да е била предсказана или подсказана от самия Св. Кирил чрез възникналите чудеса. Образно казано Св. Кирил изглежда също е преодолял резбованата колона от фреската – т.е. смъртта, за да предаде предсказващо съобщение най-вероятно на неговия любим брат.

Разделителната колона между фреската и фигурата на монаха-ктитор е интересен детайл, в който не е трудно да бъде открита препратка към ерата на ранното християнство. Най-ранна-

та известна сцена „Възкресение на Адам и Ева“ представлява релеф, резбован върху подпорна колона от ориенталски алабастр, която е част от централния киворий от зелен мрамор в базилика „Сан Марко“ във Венеция. Четирите подпорни колони на кивория са били донесени във Венеция при разграбването на Константинопол, след завладяването му от френските рицари през 1204 г. Предполага се, че колоните са били произведени по времето на византийския император Анастасий I (491–518) – приблизително по същото време, в което са били изработени амвоните и олтарните прегради на старата базилика „Сан Клементе“.

Основен композиционен елемент при почти всички релефи от четирите византийски подпорни колони е разделянето на всяка сцена от резбована колона. Такава колона преминава през средата на споменатия релеф „Възкресение на Адам и Ева“ от „Сан Марко“. В тази сцена Христос се пресяга пред колоната, за да хване дясната ръка на Адам и да го изведе от Ада. Адът е визуално обособен чрез резбованата вертикална колона.

Ранно-християнският характер на резбованата колона е поредният елемент от подобен характер в сцената *Възкресение на Адамовия внук*.... Включването на толкова много ранно-християнски елементи, пренася цялата сцена в ранно-християнската епоха.

Заклучение

Схемата на старата базилика „Сан Клементе“ уточнява мястото на фреската *Възкресение на Адамовия внук*... и прилежащия ѝ саркофаг в чертите на храма (**Обр. 8**). По всичко личи, че саркофагът е бил положен непосредствено до олтара - в северния край на олтарното пространство, в каноничната посока изток-запад, както предвиди Елка Бакалова [**Бакалова, Е.** 2016, с. 43], пред къса стена, намираща се в началото на северната аркада.

По средновековните стандарти за ориентация в храмовото пространство, тази област се намира „вдясно от олтара“. Въпросната посока се явява дериват на църковната формула „с лице на изток“. В рамките на „Сан Клементе“, разбира се, трябва да се има предвид догматичната посока „изток“, валидна за вярващите в наоса, а не действителната географска ориентация на църквата.

Ако настоящата хипотеза се окаже достоверна, изображенията на Адамовия внук като персонификация на Св. Кирил Философ и на Св. Методий като ктитора на сцената *Възкресение на Адамовия внук*..., би следвало да са най-старите оцелели техни монументални ликове в цялата християнска иконография. Най-голяма е вероятността надгробната фреска да е била проектирана от самия Св. Методий.

Алегоричната сцена *Възкресение на Адамовия внук*... е находчива преработка на сцената „Възкресение на Адам и Ева“ в духа на живота на Св. Кирил. Тя има погребален характер, тъй като появата на изображението на Св. Кирил Философ в нея, уловен от дясната ръка от Христос, е станала възможна след неговата кончина. Тази ситуация частично потвърждава хипотезата на Джон Осбърн за „погребалния портрет“ на Св. Кирил Философ, но я пренасочва към основната сцена.

Този малко очакван и нестандартен резултат съвпада с необичайните мащаби на Св. Кирил Философ и на неговия брат Св. Методий. Двамата са свързани с редица върхови интелектуални дейности, станали известни в целия християнски свят, сред които е изобретяването на цяла нова азбука, която е била в употреба векове наред.

Погребалният стенопис с прочутия византийски интелектуалец Св. Кирил Философ, погребан в Рим по източен маниер и отбелязан като византиец в надгробния му живописен етикет, изразява едно от кратковременните единения на християнския свят. В този план гробът на Св. Кирил Философ под фреската в старата базилика „Сан Клементе“ следва да бъде разглеждан като символ на християнското единство, предсмъртно изповядано от великия църковен деятел.

Римският период от мисиите на светите солунски братя отбелязва края на византийската ера в управлението на Римската курия. Византийското папство в Рим до IX век има огромна роля в християнството чрез спасяването на иконопочитанието, унищожено и отричано в ико-

ноборска Византия. Масовото унищожаване на византийската живопис във Византия и спасяването ѝ в Италия, поставя огромен въпрос пред разпознаването ѝ като „византийска“. По всичко личи, че поне до IX век „византийската“ иконография е била общохристиянско явление, валидно в целия християнски свят, потвърдено и от историята на правоъгълните нимбове.

Коректната локация на гроба на Св. Кирил Философ в старата базилика и легалната идентификация на надгробната му фреска, би следвало да възстановят доверието в средновековните извори като достоверни документи на епохата, което силно бе нарушено от прибързаната, преднамерена и политически мотивирана грешка на Джовани де Роси от 1863 г.

На пръв поглед – в духовен план, елиминирането на грешката на Джовани де Роси не би следвало да предизвика съществени корекции в почитането, тъй като погребалната локация в старата базилика престанала да бъде обект на поклонение с предполагаемото десакрализиране на фреската *Възкресение на Адамовия внук...* и с унищожаването на старата базилика през XII век, когато мощите на Св. Кирил Философ са били пренесени в новата базилика.

Проблемът с почитането на неизвестния тухлен гроб в южния кораб най-вероятно ще остане, тъй като след като отец Ленард Бойл открил част от мощите на Св. Кирил Философ през 1963 г., тя била положена под олтара на параклиса „Св. св. Кирил и Методий“, изграден през 1886 г. в северната стена на новата базилика [Станчев, К. 2019, с. 50].

Решението на папа Пий IX (1846–1878) да възприеме колебливото посочване от Джовани де Роси на тухления гроб в южния кораб на старата базилика „Сан Клементе“ като гроб на Св. Кирил Философ, кореспондира с политически „забрави“ от епохата на великия византийски интелектуалец – от константинополската патриаршия на Четвъртия Константинополски събор от 869–870 г., и от Римската курия на Четвъртия Константинополски събор от 879–880 г. [Gallagher, C. 2007, p. 74]. Политическите „замъглени“ на двете висши църковни инстанции не само са създали куриоза на два Четвърти Константинополски събора, проведени през 10 години, но са лишили съответните паства от решенията на тези събори, изработени с общи усилия, каквото е споменатото вече Правило 3 на Константинополския събор от 869–870 г.

Друга ирония на историческата съдба е, че решенията на Константинополския събор от 869–870 г. са оцелели единствено в записките на римския интелектуалец Анастасий Библиотекар. Така неговото възхищение от св. Кирил Философ, когото Анастасий описал в предговора на издания му ръкопис за решенията на събора като „човек с голяма святост“ [Dvornik, F. 1970, p. 140], е получило разпространение, макар и в рамките само на Римската курия.

Публикации по темата в различни средства за масова информация и социалните мрежи не са цитирани в настоящата статия, тъй като имат популярен характер и не изявяват претенции да докажат техните възгледи с научни средства. Въпреки това, някои от тях демонстрират добър усет.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Извори / Sources

ГИБИ. 1961 – Из посланието на светейшия цариградски патриарх Фотий до княза на България Михаил. – В: Гръцки извори за българската история. Т. 4. София: БАН, 1961. [Iz poslanieto na sveteyshiya tsarigradski patriarh Fotiy do knyaza na Bulgariya Mihail. – V: Gratski izvori za balgarskata istoriya. T. 4. Sofia: BAN, 1961].

ЛИБИ. 1960 – Италианска легенда (Пренасяне мощите на папа Климент, Translatio S. Clementis). – В: Латински извори за българската история. Т. 2. София: БАН, 1960. [Italianska legenda (Prenasyane moshtite na papa Kliment, Translatio S. Clementis). – V: Latinski izvori za balgarskata istoriya. T. 2. Sofia: BAN, 1960]. (In Bulgarian)

СБЛ. 1986 – Пространно житие на Константин-Кирил. – В: Стара българска литература. Т. 4. Житиенписни творби. София: Български писател, 1986, 37–63. [Prostranno zhitie na Konstantin-Kiril. – V: Stara balgarska literatura. T. 4. Zhitiepisni tvorbi. Sofia: Balgarski pisatel, 1986, 37–63]. (In Bulgarian)

Acta 1865 – Acta Martii 2: Acta sanctorum. Vol. 7. Martii Tomus Secundus. Victorem Palme, Parisiis et Rome, 1865.

Migne, J.-P. 1844 – Jacques-Paul Migne. Patrologia Latina. vol. 75, Parisiis, 1844, col. 231.

PorphYROGennetos 2012 – Constantine PorphYROGennetos. The Book of Ceremonies. Leiden: Koninklijke Brill nv, 2012.

Публикации / Publications

Бакалова, Е. 2016 – Елка Бакалова. Култът към реликвите и чудотворните икони. Традиции и съвременност. София: БАН, Институт за етнология и фолклористика с етнографски музей, 2016. [Elka Bakalova. Kultat kam relikvite i chudotvornite ikoni. Traditsii i savremennost. Sofia: BAN, Institut za etnologiya i folkloristika s etnografski muzey, 2016]. (In Bulgarian)

Божков, А. 1989 – Атанас Божков. Изображенията на Кирил и Методий през вековете. София: Наука и изкуство, 1989. [Atanas Bozhkov. Izobrazheniyata na Kiril i Metodiy prez vekovete. Sofia: Nauka i izkustvo, 1989]. (In Bulgarian)

Василев, Ц. 2022 – Цветан Василев. Пролозите на Лъв Остийски към *За произхода на блажения Климент и обръщането му във вярата и За пренасянето на мощите на Св. Климент* (По ръкопис № XXIII на Митрополитската библиотека в Прага). – Palaeobulgarica, XLVI, 3, 2022, 81–90. [Tsvetan Vasilev. Prolozite na Lav Ostiyski kam Za proizhoda na blazheniya Kliment i obrashtaneto mu vav vyarata i Za prenasyaneto na moshtite na Sv. Kliment (Po rakopis № XXIII na Mitropolitskata biblioteka v Praga). – Palaeobulgarica, XLVI, 3, 2022, 81–90]. (In Bulgarian)

Василиев, А. 1963 – Асен Василиев. Образи на Кирил и Методий в чуждото и наше изобразително изкуство. – В: Хиляда и сто години славянска писменост 863–1963. Сборник в чест на Кирил и Методий. София: Издателство на БАН, 1963, 393–488. [Asen Vasiliev. Obrazi na Kiril i Metodiy v chuzhdoto i nashe izobrazitelno izkustvo. – V: Hilyada i sto godini slavyanska pismenost 863–1963. Sbornik v chest na Kiril i Metodiy. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1963, 393–488]. (In Bulgarian)

Дьопман, Х.-Д. 2018 – Ханс-Дитер Дьопман. Значението на България за разделянето на източното и западното християнство. Принос към историята на Фотиевата схизма. София: Просвета, 2018. [Hans-Diter Dyopman. Znachenieto na Balgariya za razdelyaneto na iztochnoto i zapadnoto hristiyanstvo. Prinos kam istoriyata na Fotievata shizma. Sofia: Prosveta, 2018]. (In Bulgarian)

Майендорф, Й. 1995 – Йоан Майендорф. Византийско богословие. Исторически насоки и догматически теми. София: ГАЛ-ИКО, 1995. [Yoan Mayendorf. Vizantiysko bogoslovie. Istoricheski nasoki i dogmaticheski temi. Sofia: GAL-IKO, 1995]. (In Bulgarian)

Нанков, С. 1962 – Симеон Нанков. Църковно-служебна прослава на светите братя Кирил и Методий. София: Синодално издателство, 1962. [Simeon Nankov. Tsarkovno-sluzhebna proslava na svetite bratya Kiril i Metodiy. Sofia: Sinodalno izdatelstvo, 1962]. (In Bulgarian)

Пандурски, В., Босилков, С. 1970 – Васил Пандурски, Светлин Босилков. Кирил и Методий в Рим. София: Български художник, 1970. [Vasil Pandurski, Svetlin Bosilkov. Kiril i Metodiy v Rim. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1970]. (In Bulgarian)

Петканова, Д. 1985 – Донка Петканова. Числата в Пространното житие на Кирил. – В: Изследвания по Кирило-Методиевистика. София: Наука и изкуство, 1985, 204–215. [Donka Petkanova. Chislata v Prostrannoto zhitie na Kiril. – V: Izsledvaniya po Kirilo-Metodievistika. Sofia: Nauka i izkustvo, 1985, 204–215]. (In Bulgarian)

Станчев, К. 2019 – Красимир Станчев. Кирил и Методий в Рим и в паметта на Рим. – Старобългарска литература, кн. 59–60, София 2019, 33–55. [Krasimir Stanchev. Kiril i Metodiy v Rim i v pametta na Rim. – Starobalgarska literatura, kn. 59–60, Sofia 2019, 33–55]. (In Bulgarian)

Стойков, А. 2013 – Александър Стойков. Езикът на пространството във византийската иконография. Русе: А енд А комуникейшънс, 2013. [Aleksandar Stoykov. Ezikat na prostranstvoto vav vizantiyskata ikonografiya. Ruse: A end A komunikeyshans, 2013]. (In Bulgarian)

Филов, Б. 1938 – Богдан Филов. Църквата на Св. Климента и гробът на Св. Кирила в Рим. – Родина, 1, 1938, 5–23. [Bogdan Filov. Tsarkvata na Sv. Klimenta i grobat na Sv. Kirila v Rim. – Rodina, 1, 1938, 5–23]. (In Bulgarian)

Чифлянов, Б. 1997 – Благой Чифлянов. Литургика. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1997. [Blagoy Chiflyanov. Liturgika. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1997]. (In Bulgarian)

- Шалина, И.** 2005 – Ирина Шалина. Реликвии в восточнохристианской иконографии. Москва: Индрик, 2005. [Irina Shalina. Relikvii v vostochnokhristianskoy ikonografii. Moskva: Indrik, 2005] (In Russian)
- Akyürek, E.** 2001 – Engin Akyürek. Funeral Ritual in the Parreklesion of the Hora Church. – In: Byzantine Constantinople, Brill, Leiden 2001.
- Ambraseys, N.** 2009 – Nicholas Ambraseys. Earthquakes in the Mediterranean and Middle East. Cambridge University Press & Assessment 2009.
- Boyle, L.** 1964 – Leonard E. Boyle. The Fate of the Remains of St. Cyril. – In: Cirillo e Metodio, I Santi Apostoli degli Slavi, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum. Rome, 1964, 158–194.
- Boyle, L.** 1977 – Leonard E. Boyle. San Clemente. Miscellany 1. Collegio San Clemente, Rome, 1977.
- Boyle, L.** 1978 – Leonard E. Boyle. The Fate of the Remains of St. Cyril. – In: San Clemente Miscellany II: Art and Archaeology, Apud S. Clementem, Rome, 1978, 13–35.
- Boyle, L.** 1988 – Leonard E. Boyle. The Site of the Tomb of St. Cyril in the Lower Basilica of San Clemente, Rome. – In: Christianity among the Slavs: The Heritage of Saints Cyril and Methodius, Institutum Studiorum Orientalium, Rome, 1988, 75–82.
- Dvornik, F.** 1970 – Francis Dvornik. Byzantine Missions among the Slavs. SS. Constantine–Cyril and Methodius. New Jersey: Rutgers University Press, 1970.
- Gallagher, G.** 2007 – Clarence Gallagher. Patriarch Photius and Pope Nicholas I and the Council of 879. – In: The Jurist: Studies in Church Law and Ministry, Volume 67, Number 1, 2007, 72–88.
- Ladner, G.** 1941 – Gerhart Ladner. The So-Called Square Nimbus. – In: Mediaeval Studies, vol. 3, 1941, 15–45.
- Lloyd, J.** 1986 – Joan E. Barclay Lloyd. The Building History of the Medieval Church of S. Clemente in Rome. – Journal of the Society of Architectural Historians, University of California Press on behalf of the Society of Architectural, Vol. 45, No. 3 (Sep., 1986), 197–223.
- Mullooly, J.** 1869 – Joseph Mullooly. Saint Clement Pope and Martyr and his Basilica in Rome. Rome: Benedict Guerra, 1869.
- Nolan, L.** 1914 – Louis Nolan. The Basilica of St. Clemente in Rome. Grottaferrata: Tipografia Italo-Orientale “S. Nilo”, 1914.
- Osborne, J.** 1979 – John Osborne. The portrait of pope Leo IV in San Clemente, Rome: a re-examination of the so-called ‘square nimbus’ in medieval art. – In: Papers of the British School at Rome 47, 1979, 58–65.
- Osborne, J.** 1981 – John Osborne. The Painting of the Anastasis in the Lower Church of San Clemente, Rome: A Re-Examination of the Evidence for the Location of the Tomb of St. Cyril. – In: Byzantion Bruxelles. 1981, Vol 51, Num 1, 255–287.
- Osborne, J.** 1984 – John Osborne. Early mediaeval wall-paintings in the lower church of San Clemente, Rome. New York & London: Garland Publishing, 1984.
- Osborne, J.** 2023 – John Osborne. Rome in the Ninth Century. A History in Art. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Ousterhout, R.** 1995 – Robert Ousterhout. Temporal Structuring in the Chora Parekklesion. – Gesta, Vol. 34, 1995, № 1. 63–76.
- Ousterhout, R.** 2019 – Robert Ousterhout. Eastern Medieval Architecture. Oxford University Press, 2019.
- Rossi, G.** 1863 – Giovanni Battista De Rossi. Del sepolcro di S. Cirillo nella basilica di S. Clemnte. – In: Bullettino di Archeologia Cristiana, 1 (Roma, Febbrajo 1863), № 2, 9–16.
- Teteriatnikov, N.** 1998 – Natalia Teteriatnikov. Devotional Crosses in the Columns and Walls of Hagia Sophia. – Byzantion, Vol. 68, 1998, №. 2, 419–445.
- Wilpert, W.** 1906 – Joseph Wilpert, Le pitture della basilica primitiva di S. Clemente. – In: Melanges d’Archéologie et d’Histoire, 26, 1906, 251–303.
- Yawn, L.** 2012 – Lila Yawn. Clement’s New Clothes. The Destruction of Old S. Clemente in Rome, the Eleventh-Century Frescoes, and the Cult of (Anti) Pope Clement III. – In: Reti Medievali Rivista, Vol. 13, 2012, N. 1, 175–208.

Интернет источники / Internet based sources

Влахос 2024 – Йеротей Влахос, Преполовение – празникът на Божията премъдрост. (1 част) – В: Духовно-просветен център свети архангел Михаил, интернет портал, https://arhangel.bg/bg/Prepolovenie_Ierotey-Vlahos_1.html, публикувано на 29.05.2024 г.

Симеонова, Л. 2018 – Лиляна Симеонова. Как свещеникът детектив отец Бойл откри изчезнали-те мощи на Кирил. – В: 168 часа, електронно издание, <<https://www.168chasa.bg/article/6925837>>, публикувано на 24.06.2018 г.

Fordham 1996 – Fordham University, Medieval Sourcebook: Eighth Ecumenical Council: Constantinople IV 869–70. Site Concept and Design: Paul Halsall created 26 Jan 1996: latest revision 15 February 2025; <<https://origin-rh.web.fordham.edu/halsall/basis/const4.asp>>; посетен на 08.02.2025 г.

Списък на илюстрациите / List of illustrations

Обр. 1: Сцената „Възкресение на Адам и Ева“, която е част от Христологичния цикъл.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers

Обр. 2: Фреската до олтара, идентифицирана като Възкресение на Адамовия внук... .

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers

Обр. 3: Допоясното изображение на „източен монах“ от фреската Възкресение на Адамовия внук... .

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers

Обр. 4: Епископ кръщава момче, фреска от южната стена на южния кораб в старата базилика „Сан Клементе“.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers

Обр. 5: Ктиторски портрет на папа Захарий от източната стена на параклиса на Теодот в базилика „Санта Мария Антиква“ в Рим.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers

Обр. 6: Портрет на папа Захарий от западната стена на параклиса на Теодот в базилика „Санта Мария Антиква“ в Рим.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers

Обр. 7: Епископ Еклесий (547) от апсидата на базилика „Сан Витале“ в Равена.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers

Обр. 8: Общ план на двете базилики „Сан Клементе“ с отбелязани местата на фреската Възкресение на Адамовия внук... със саркофага под нея, на фреската „Възкресение на Адам и Ева“ от южната аркада, и на тухления гроб в южния кораб.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers



Обр. 1: Сцената „Възкресение на Адам и Ева“, която е част от Христологичния цикъл.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers



Обр. 2: Фреската до олтара, идентифицирана като Възкресение на Адамовия внук... .

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers



Обр. 3: Допоясното изображение на „източен монах“ от фреската Възкресение на Адамовия внук...

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers



Обр. 4: Епископ кръщава момче, фреска от южната стена на южния кораб в старата базилика „Сан Клементе“.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers



Обр. 5: Ктиторски портрет на папа Захарий от източната стена на параклиса на Теодот в базилика „Санта Мария Антиква“ в Рим.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers



Обр. 6: Портрет на папа Захарий от западната стена на параклиса на Теодот в базилика „Санта Мария Антика“ в Рим.

© Basilica di San Clemente (Rome)

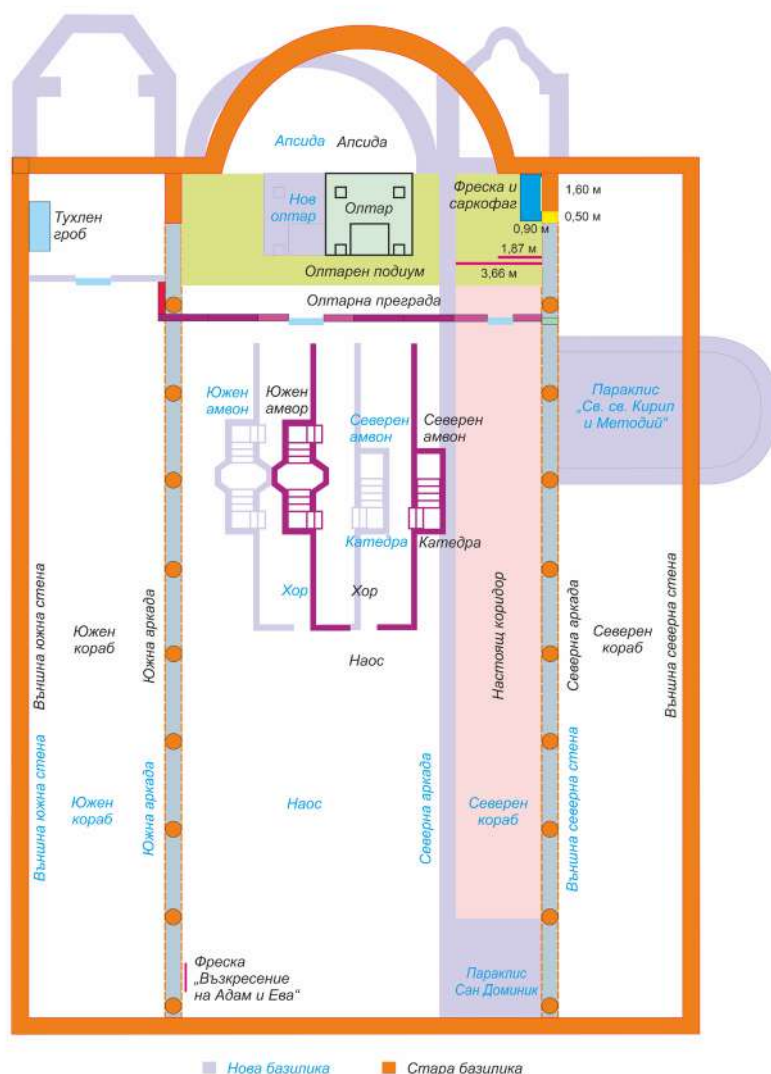
Used with permission of the Irish Dominican Fathers



Обр. 7: Епископ Еклесий (547) от апсидата на базилика „Сан Витале“ в Равена.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers



Обр. 8: Общ план на двете базилики „Сан Клементе“ с отбелязани местата на фреската Възкресение на Адамовия внук... със саркофага под нея, на фреската „Възкресение на Адам и Ева“ от южната аркада, и на тухления гроб в южния кораб.

© Basilica di San Clemente (Rome)

Used with permission of the Irish Dominican Fathers