

ЦИНОБЪРЪТ – ЦВЯТ НА ЦАРЕ И БОГОВЕ

Древната символика



Росица Манова

**ЦИНОБЪРЪТ –
ЦВЯТ НА ЦАРЕ И БОГОВЕ**

Древната символика

София • 2021
Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

*Книгата се издава с подкрепата
на фондация „Арте-Фол“*

© 2021 Росица Манова

© 2021 Владимир Матов, оформление на корицата

© 2021 Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

ISBN 978-954-07-5340-9

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>Предговор</i>	7
Символиката на цветовете	11
Изходни данни	13
Получаване и разпространение	20
Техники на приложение	28
Културен пренос и художествени взаимодействия	34
Цинобърът в тракийската живопис	38
Цинобърът в средновековната и възрожденската живопис	45
Употреба в книги и миниатюри	47
Заключение	49
<i>Послепис</i>	51
<i>Приложение 1. Извори</i>	53
<i>Приложение 2. Карти</i>	58
<i>Приложение 3. Албум</i>	61
<i>Източници</i>	75

ПРЕДГОВОР

Студията „Цинобърът – цвят на царе и богове“ на Росица Манова е ценно помагало за изследователи и преподаватели в областта на културното наследство. Тя е пръв опит за поставяне на въпроси и формулиране на отговори, оставали дълго време на заден план, при използването на материали, техники и технологии в култовата живопис.

Цветовите системи в митологията и изкуството на древните народи за разлика от днешното възприятие са по-малко емоционално насочени, но са винаги семантично натоварени. Самите цветове, също като знака, са семантично неутрални, те придобиват символичен смисъл, т.е. конкретизират значението си в контекста на дадена традиция. В известна степен смисълът на един или друг цвят е универсалният. Конкретните наблюдения и анализи обаче показват, че при различните народи въпреки общата емоционална база всеки цвят актуализира различна, понякога противоположна семантика. Общи все пак са механизмите на семантизация на цветовете знаци, колоронимите. Разбира се, не само знаците, но и значенията могат да мигрират от една в друга традиционна система, ако в нея се съдържат необходимите за осмислянето им предпоставки. Авторката отчита тази особеност на знака и от такава позиция разглежда един от основните (и най-древните) цветове – цинобъра.

„Поради неповторимите си качества, красота и интензитет цинобърът се превръща в свещен цвят на много народи. Той обгръща вярванията в задгробния живот и божественото начало на живота. Вероятно именно оттам произлиза идеята за царствеността му.“

Разбира се, тук би могло да се акцентира, че асоциацията с кръвта като носител на жизненото начало е изиграла важна роля в семантизацията на този колороним (това е направено, като уместно е добавена и връзката със слънцето и огъня, които винаги са червени). Самото злато също се смята за червено като слънцето и огъня, поради което то неизбежно се включва в символната система на цвета, т.е. дублира го в метален код. Не само у тюрките, но и у всички народи световните посоки (както и годишните времена) допълнително се обозначават и чрез определен цвят, както добре го показва К. Леви-Строс.

Студията е много добре конструирана: започва се от изходните „технологични“ данни за цинобъра и неговите названия в различните култури

и се минава към конкретно разглеждане на семантиката на цвета у различни народи. Това е изключително полезно за целите на публикацията, защото дава обилна информация, т.е. аргументи за изследователското мислене. От особена ценност са анализите на възрожденските ерминии, тъй като в тях нагледно се разбира технологията на живописиста от това време, която съотнася цинобъра със съответни части на тялото или на облеклото. Една от разновидностите на този цвят е пурпурът, който още от древността се смята за царски. И у траките той е имал същия смисъл – достатъчно е да си спомним, че костите на Резос били пренесени от Трояда в Амфиполис в пурпурна наметка, в каквато са били обвити и костите на македонски владетели, както показват погребенията. Справедливо авторката отделя много внимание на технологията на получаване на цинобъра, на неговото разпространение и на техниките на приложение в културите на древния свят. Информацията и тук е огромна и е важна за бъдещите изследвания и на други цветове.

Трябва да се оцени и конкретният анализ на цветовата система на тракийските гробници. Авторката дори предлага програма за технологическо проучване на някои от тях, което би било много полезно, а направените вече изследвания доказват значимостта на точните науки в интердисциплинарното изучаване на тракийската древност. Заявлението на Манова за семантичната стойност на украсата на гробниците е методологично вярно и затова е полезно за обучението: „Украсата на култовите подмогилни сгради и съоръжения е подчинена на определени идеи и функции, символи и знаци, допълващи се и в определени зависимости. Тя трябва да се разглежда не като самостоятелен художествен елемент, независим от средата, в която се намира, а като част от духовността и държавността на траките“.

Главатa „Културен пренос и художествени взаимодействия“ конкретизира допълнително огромната информация в този текст. Методологически правилен е тезисът, че „Методът на културния пренос и художествените взаимодействия може да се приложи при оценка на използването на сходни материали, техники и технологии на художествено изобразяване в района на Източното Средиземноморие, Италия, Егейския басейн и вътрешността на тракийските балкански земи. Тоест да се потърси по-обща методология на паралелизма в изобразителното изкуство по посока на движението Изток-Запад чрез минаването през динамично развиващи се контактни зони между племена и държавни обединения с общи индоевропейски корени“.

Главата „Пространствено-времеви космогоничен модел“ съдържа семантичните изводи от технологията и приложението на цинобъра. Като се опира на изследванията на А. Фол и Д. Иванов, авторката се опитва да разбере и цветовата символика в духа на „тракийския орфизъм“.

В целия труд личи стремеж към всеобхватност, затова не е чудно, че Р. Манова се спира и върху цветовата символика на различни освен стенната живопис медии.

„Цинобърът в тракийската и християнската живопис в България“ е важна глава в труда, тъй като систематизира не само технологическите, но и изкуствоведските и идеологическите изследвания на стенописите в тракийските гробници. И насочва вниманието към бъдещи изследвания в този времеви обхват.

Огромната информационна стойност и методологическите принципи на изследването са принос в научноизследователската работа на автора.

Проф. д.изк.н. Иван Маразов

СИМВОЛИКАТА НА ЦВЕТОВЕТЕ

В своето хилядолетно развитие човешките общности изграждат система от вярвания, знаци и символи, с които поддържат връзките си с космоса/света, в който живеят. Знаците и символите имат конкретни значения, които често остават недокрай изяснени, както и различни тълкувания от следващите поколения. За разлика от знака, който има недвусмислена функция в писмения или визуалния език, то символът представлява комплексна идея за универсалност, която се свързва с живота и смъртта, плодородието и събуждането за нов живот, с вселената и космоса.

Изследователите разполагат със свидетелства за миграция на символите между различни народи в древния свят. Използването и познаването на символите обогатяват живота със своята външна и вътрешна природа.

Това се отнася с пълна сила за символите в живописата и в частност в стенописата, които служат като визуален език за интерпретиране на темата. За разлика от времената на ренесансовите творци днес символите не се означават и разчитат на разбираем език. Това води до непълно познаване на изображенията, в които са вложени. А междувременно се появяват и нови символни форми и значения. Чрез изучаването им стигаме до по-задълбочено себепознаване и откриване на нови перспективи в живота.

Златото например е считано за съвършения метал – има блясък и трайност, ковък и неръждаем е. Великолепният му цвят го свързва символично със слънцето и мъжкото начало, съвършенството и сърцето. Отразява най-високите постижения на духа, волята и властта. Затова се използва и като стойностен еквивалент на материални и културни ценности. Подобна е символиката на среброто, а от живата материя – на цветя и растения. Някои от тях, като определени дървесни видове, са символ на живота, смъртта и обновлението, заради което са почитани като свещени. През цялата човешка история хората почитат символите на плодородието –

от фалоса до светците покровители. Налагането на християнството не заличава вярванията в символите на живота, смъртта, задгробния живот и прераждането.

Изобразителното изкуство съпътства християнството и другите религии, като превръща символите в част от духовното съзнание и памет. В исляма например зеленият цвят е особено важен и почитан като символ на пролетта и пробуждането – онзи, който отиде в Рая, носи одежди от зелена коприна. В алхимията, повлияна от практиците в Древен Египет и Месопотамия, превръщането на метала в злато означава промяната на нечистото в чисто, на невежеството в просветление.

Символите са в основата на културата и социалната идентичност. Тяхната обществена функция е да обединяват около обща система от кодове, която отразява обществения статус и националната идентичност на културните прояви. В някои цивилизации царете и аристократите се идентифицират с божествата, което ги разграничава от поданиците. Художниците включват различни символи в произведенията си. Много картини и произведения разгръщат собствена символика, така че образите и фигурите представят нови идеи и значения. Образният език на символите разкрива миогледа и чувствата на твореца.

Взаимно свързани помежду си символи като писменост, цифри, форми и цветове образуват символни системи, които често се превръщат в нормативни системи, отразяващи характера и нивото на общностно/обществено съзнание. Символиката на формата и цвета е генетично заложена във всяка култура. Цветът и формата могат да предават информация, послание, забрана. Хората реагират емоционално на цветовете, често несъзнателно. Според психологически наблюдения и заключения топлите цветове (червен, жълт, оранжев) стимулират активността, а студените (син, виолетов) успокояват и облекчават. Това прави символиката на цветовете универсална за хора от различни общности и цивилизации.

Анализът на цветовете и ролята им в древните общества е свързан с различните аспекти на живота: сгради, паметници, изкуство, облекло. От една страна, те са лично възприятие, но от друга – следват определени общи модели. Цветовете са влияели на живота в неговия социален, икономически, морален, религиозен и етнически аспект. Украсите чрез цветовете имат определени функции – чиста украса без функции не съществува. Само чрез изследване на тази функционалност и концептуалност могат да бъдат анализирани ролите и значението на различните цветове (Яриц 1995).

ИЗХОДНИ ДАННИ

Цинобърът принадлежи към групата на живачните бои, съдържащи различни живачни съединения. Това е минерал с плътност 8,1, твърдост 2/2,5, нефлуоресцентен, с яркочервен цвят, от прозрачен до полупрозрачен и непрозрачен. Структурата му е крехка; чуплива фактура. Среща се в малки, ясно изразени частици, диспергирани в матрица; масивни неразличими кристали, образуващи големи маси (<http://webmineral.com/crystall.shtml#.ХирОо2gzblU>).

Живакът е тежък сребрист метал и е единственият, чиито прости вещества са течни при стайна температура. След кондензиране на живачните пари се получава живак. Има динамични свойства и лесно формира сплави, наричани *амалгами*. Химичното му означение *Hg* идва от латинското име *Hybrargirum* – водно, течно сребро.

Живакът се среща рядко в свободно състояние, най-вече в минерала цинобър, наричан и цинабарит (*HgS*). Получава се при нагряване на рудата $HgS + O_2 = Hg + SO_2$ или при топене с желязо или *CaO*. Кристалният минерал съдържа 86,2% живак. Представителите на тази група са отровни. Цинобърът е живачен сулфид, който се среща като аморфно или кристално вещество с червен цвят. Получава се във вид на аморфен живачен сулфид, след което се превръща в кристален червен живачен сулфид. (Киплик 1956).

Цинобърът (цинабарит) е основен доставчик на живак и затова винаги е бил обект на внимание от страна на алхимиците, които се опитвали да го произведат от сярата и живак. Смята се за тежък минерал поради високото съдържание на живак. По тази причина е опасен за човека, особено в изпарително състояние; образува се в хидротермални депозити в близост до повърхността (<https://uathetlesin.ru/otgovori/692-kakvo-e-cinobr-svoistva-svjat-iopisanie.html>).

Изменението на цвета на цинобъра е двупосочно. При продължително действие на дневна светлина кристалният строеж се изменя повече или по-малко в аморфен, което води до почерняване. Действието на светлината е аналогично и на въздействието на топлинната енергия – пигментът почернява. Още в древността се е знаело, че при нагриване до определена температура (до 100 °С) червеният цвят се превръща в черен, но след охлаждане той отново се възвръща. Тук трябва да се отбележи, че при силно нагриване (до 400 °С) и продължително излагане на светлина пигментът може да придобие траен необратим черен цвят. Днешните изследвания показват, че почернява толкова по-силно, колкото по-голяма топлоемкост притежава, а също така, че превръщането на живачен сулфид от черен в червен се придружава с намаляване на обема му и обратното – при почерняване червеният живачен сулфид увеличава обема си (Киплик 1956).

Свойството да се трансформира, което е наблюдавано още от древните цивилизации, е използвано в ритуали и култови погребения.

Гърците употребявали наименованието *kinnabari*, римляните – *cinnabari*, персите – *zanjitrah*. На гръцки език названието е двусъставно: от „движение“ и „тежест“, които са свойства на живака. Цинобърът вероятно е бил назоваван и „вермилион“ в Гърция, Египет (Рауит), Индия и Китай. Гърците го разпознавали и под наименованието „милос“, а римляните – и като „миниум“.

Цветовите следват човека през всички епохи и етапи на развитие. Използването на колоронимите за определени душевни състояния на дадено общество или народ се обуславя от вековна традиция, простираща се от праисторическите времена до съвременното. Чрез цветовете биха могли да се обяснят подробностите в определени вярвания на различни етноси и народи. Те са достъпни за наблюдение, което ги прави лесни за изследване и символ за дадена култура и нейните ритуални вярвания.

Поради неповторимите си качества, красотата и интензитетът цинобърът се превръща в свещен цвят на много народи. Той обгръща вярванията в задгробния живот и божественото начало на живота. Вероятно именно оттам произлиза идеята за царствеността му.

За червения цвят в турския език се използват лексемите *kirmizi*, *kizil*, *al*, като *kizil* и *al* са с тюркски произход и се срещат в най-древните писмени паметници, оставени от орхонско-енисейските тюрки; *kirmizi* се е установила в речника на турския език от арабски и започва да се използва едва през Средновековието, като най-често бива замествана от *kizil*. Древните тюрки ориентират своя светоглед според четирите посоки на света, като

всяка посока се свързва с определен цвят. Немският езиковед и тюрколог Анн Мари фон Габен в научна статия разглежда подробно тюркските символни значения на цветовете и техните връзки с посоките на света (Баранов 1984; Текин 2003).

Червеният цвят се е свързвал с посоката юг, с топлината, с огъня. Освен това за древните тюрки той се асоциира и с цвета на небето по залез, когато слънцето обагря хоризонта в аленочервено. Багрите на цинобъра са яркочервени към оранжеви, огнени и силно наситени. Във фолклора на голяма част от тюркските и алтайските племена червеният цвят е бил символ на мъжеството, силата, мощта, жизнеността. В орхонско-енисейските рунически паметници от VIII век червеното е цветът на кръвта, а оттам – и на живота. Според Бидерман праисторическият човек е посипвал телата на починалите с червена креда, за да им възвърне цвета на кръвта, т.е. на живота. В турския фолклор червеният цвят е и символ на плодородието, чистотата и непорочността, заради което булката се облича в червена носия. Следва да се спомене и митът за червената ябълка или златното кълбо (*kizil elma=altin kure*). Тюрките, а по-късно и османците възприемат червената ябълка като символ на тяхното световно господство. Също така във флагите на съвременните държави с тюркски произход червеният цвят присъства неизменно. Трябва да се отбележи, че в блискоизточната традиция дрехите в този цвят са признак за висок социален статус. Червеният цвят се е превърнал в олицетворение на държавната власт, символ на огъня, притежаващ пречистваща сила, а в древнотюркската митология присъства и бог Алаз – старец, изобразяван с факла в ръка, облечен с червени дрехи от огън; в Индия пък богът на мъртвите Яма бил обгърнат в червено (Хайн 2016).

В ермините на възрожденските художници Дичо Зограф и Захари Петрович от XIX век откриваме съобщението за багрило с наименованието „кърмъз“, което се прави от мексикански насекоми кошинила (*coccus cacti*). (Василиев 1976). В достигналите до нас ерминии откриваме точно за какво се е ползвал цветът: „Засенвай горната устна с окиси, а долната – с киновар и устобеч“. По всичко личи, че цинобърът се е използвал само в определени елементи при изобразяване на светци. Неслучайно се е поставял на устните, които изричат свещените слова.

В параграфа за облеклото е описано: „Ако рисуваш дрехата с окиси и венецианска охра, усилаваш я с окиси и я изравняваш, изсветляваш с устобеч и киновар...“. Тук става ясно, че подложката (основен цвят, който се слага, за да запълни белите полета, и се надгражда с цвят до получаване на

завършен вид на изображението) се е правела с венецианска охра, а цветът се надграждал с по-скъпия цинобър.

При рисуването на телесните части на светците също било важно използването на малко цинобър: „Първо смесваш устубеч за стена със стамболска охра, поставяш и малко киновар, или вместо киновар може да сложиш арменски волон, и става багрило за тяло“. От текста се разбира, че поради високата цена на цинобъра е позволен и различен вид червена боя като заместител на скъпия цвят. Друг откъс от ерминията на Дичо Зограф гласи: „За телата: устубеч, охра, киновар, арменски волос“.

Рецепти за направата на цинобър, с който се пишело на хартия, четем в ерминията на Захари Петрович: „Вземи 10 драма киновар и го стрий на мраморна плоча; и тургайки го в устата си, да ти се стори като вода. Събери го изкусно от мрамора, постави го в дивита. Стрий 1 драм замк и кандион; остави ги да се топят и ги постави в дивита и така пиши“.

Етимологията на думата *vermilion*, както понякога е назоваван цинобърът, идва от думата „червей“. Най-вероятно е означавало червени пигменти без връзка с цинобъра, но може би с кочинел (насекомо). Връзката, изглежда, е направена през 1687 г. при създаването на нов пигмент, наречен *vermilion* – подобен, но различен от цинобъра. Вермилионът е бил изкуствено произведен, докато цинобърът е в естествено състояние. И в двата случая обаче е бил много скъп (<https://bg.oclifescience.com/1485775-cinnabar>).

Според наличните данни етимологията на думата „цинобър“ е терминологично изяснена и в съвременните речници почти няма разминаване:

- *Български тълковен речник. София: Наука и изкуство, IV издание, 2005*: 1. Живачен сулфид – минерал с червен цвят, най-важна руда за извличане на живак. 2. Яркочервен пигмент, който се използва за маслени и други бои (от немски и гръцки ез.).
- *Руско-български технически речник. София: Наука и изкуство, 1957*: 1. Цинобърът е най-важната живачна руда (вж. „ртуть“ – живак). 2. Живачен сулфид HgS , получава се чрез сублимиране на живак и сяра, служи като яркочервено багрило. 3. Цинобър – яркочервена боя.
- *Речник на чуждите думи в българския език (съст. Ал. Милев, Й. Братков, Б. Николов). София: Наука и изкуство, 1958*: 1. Минерал с червен цвят, сернист живак. 2. Червена боя.
- *Речник на чуждите думи в българския език. София: Наука и изкуст-*

во, 1978: 1. Минерал с червен цвят, живачен сулфид. 2. Яркочервена боя – сравни с цинобър.

- *Български тълковен речник (съст. Л. Андрейчин и др.):* 1. Минерал живачен сулфид с яркочервен цвят. 2. Яркочервена боя.
- *В латинския речник* откриваме с началната сричка *us* само една подходяща дума: *Usta, al, f* – червена боя *cinnabar, Vitv, Plin* (Ананиев, Яснецкая и Лебедински. (Полный латинский словарь. Москва, 1862).
- *В немския език* за *czinober* (цинобър) са дадени съответствия: гр. *kivabari*, лат. *cinabary*, славянски *сунibr* (Илиева, 2001).
- *На японски език shuiro* (цинобър) е определен като цвят на любовта (<https://www.greelane.com>).
- *В превод на арабски език* цинобър се означава като „драконова кръв“.
- *В Българска енциклопедия*, 1999 г., са дадени следните значения: 1. Цинобарит – минерал HgS , 86% Hg , твърдост 2–2,5; отн. плътност 7,65. Червен диамантен блясък. Хидротермален. Испания, САЩ, Украйна. Ценна живачна руда. 2. Цинобър – яркочервен минерален пигмент, получаван в миналото от цинобарит и използван за маслени и други бои.

Естественият цинобарит (планински цинобър) има различни оттенъци (от яркочервен до тъмночервен), но посочихме, че е специфичен с красивото си оцветяване, което прилича на кръв. Цветът на цинобъра е специален, защото изглежда като горящ отвътре. Това е и една от причините за употребата му в художествената живопис от египтяни, гърци, финикийци, етруски, римляни, траки и други древни цивилизации. Природният минерал е крехък и може лесно да се превърне в прах, подложен на механично действие. За разлика от естествения минерал изкуственият, създаден от алхимици, бързо се окислява и става черен. Нюансите му създават усещане за блясък и истински може да се оцени само на живо – това е основание да бъде използван за оцветяване на статуи и за изписване на икони.

За прецизност ще отбележим, че вермилионът е в семейството на цинобърите, а миниумът е в това на пигментите с олово.

Тези вещества са токсични и цинобърът е забранен през XIX век. Находища на естествен цинобър се срещат в днешните земи на Русия, Испания, Австрия, Сърбия, Китай, Япония и Калифорния, като най-големият

депозит се намира в Испания, а най-добрата степен на кристален минерал от червен цвят се открива в Китай.

Други пигменти и багрила с червен цвят, но различни от цинобъра, са известни и употребявани още от древността: минерални и органични. Минералните бои могат да бъдат от естествен или изкуствен произход и имат в състава си соли, карбонати, сулфати, хромати, окиси и хидроокиси на различни метали. Органичните бои са от животински или растителен произход: екстракти, сокове и други.

Минимумът е ярка червено-оранжева боя, съединение на оловото с кислорода, като съдържанието на кислорода превишава това в обикновения оловен окис. Разлага се и се разтваря напълно в азотна и оцетна киселина до тъмнокафяв оловен двуокис и оловни ацетати.

Червената охра съдържа фериоксид (железни окиси) и алумосиликати (глина). Суровите жълти охри от естествен произход се подлагат на закаляване, за да се получат кафяви и червени отенъци. По този начин се създават различни червени бои, известни с наименованията помпейска, венецианска, индийска, синопия, болус, пуцоли и т.н. За отбелязване е, че за разлика от оригиналния цинобър те са с постоянен цвят и не се променят под въздействието на светлината. При загряване в разрежена солна киселина образуват разтвор с жълт цвят. Най-често червената охра е използвана в египетската живопис през фараонската епоха.

Червени багрилни вещества се получават също от червено дърво, сандалово дърво, морена, карп, софлер, кушенил, лакдай, гума-лак, както и от пурпурен охлюв, орсел, алкана. Те съдържат т.нар. кисели пигменти, които притежават свойствата на органични киселини и затова се разтварят в алкални разтвори: сода, поташ, калиева и натриева основа.

Особен интерес за нас представлява пурпурът, който през християнската епоха е назоваван „царски цвят“ за сметка на цинобъра. Според антични автори пурпурът бил два вида: растителен и от охлюви (Витрувий VII, 14, 1–3) Пурпур се получавал от корените на растението брош и от насекомото кормес (Плиний IX, 41). Багрилото било прозрачно и се полагало върху червени пигменти като минимум, смесено с яйчен белтък за по-висока интензивност на цвета. Бил доставян в Гърция и Рим от Тир, Лакония, Тетула на азиатския бряг на Средиземно море (Киплик 1956). Марк Поли Витрувий пише през I век пр.н.е.: „Сега ще говоря за пурпура, превъзходящ всички споменати по-горе цветове – с най-скъпоценния и най-прекрасен цвят. Него получават от морски охлюви... цветът му не е еднороден във всички места, където се намира, а приема по естествен начин различни

оттенъци в зависимост от пътя на слънцето... Пурпурни бои правят също, като оцветяват креда с корените на борша и хистина... По подобен начин обработват боровинки и смесвайки ги с мляко, правят отличен пурпур“ (Витрувий VII, 13, 1).

За пурпура пишат и други антични и средновековни автори: „Охлювите за пурпур живеят повече от седем години... През пролетта се събират и чрез взаимно триене пускат течност, гъста като восък... Охлювите за пурпур в средата на тялото съдържат знаменития си сок, който служи за боядисване на дрехи... Това скъпоценно вещество е с цвят на тъмна роза... Цената му за 1 фут е от 1 до 30 денара“ (Плиний Стари, кн. 9, XXXVII, 60, 62, 63; кн. 35, VI, 26).

Град Тир в Леванта, в югоизточния ъгъл на Средиземно море, е известен с производството на уникалната и много търсена пурпурна боя, добивана от жлезите на морските охлюви мурекс, населяващи района (Скот 2020).

За разлика от пурпура цинобърът има фиксирана цена за 1 фут – 70 денара.

В сведение от XII век намираме рецепта за приготвяне на пурпур, което доказва различието му от цинобъра: „Разтроши на малки късове камък от Фригия, свари и след като потопиш вълната, остави да изстине. Изпери в морска вода, докато се оцвети в пурпурно“ (камъкът е изпичан, преди да се натроши) (Шаренков 1988).

ПОЛУЧАВАНЕ И РАЗПРОСТРАНЕНИЕ

Както стана ясно, минералът цинобър е руда, съдържаща живак. Природният живак се открива в течено метално състояние поради свойството му да секретира в скалата. Красивата руда била известна и като живачна смес, превръщаща тежестта и плътността на живака в леки полускъпоценни кристали. Наличието на сярна скрива цвета на живака, оставящ малко следи от металната си природа.

За използването на цинобър съдим при проследяването на изворите и изследванията, публикувани в достъпна форма. В сайта на културата Чаталхюк в земите на Анадола (Турция), документирана в VIII–VII хилядолетие пр.н.е., четем за стенописи в жилищни сгради с наличие на цинобър. Това е най-ранното свидетелство до момента.

Изследвания на Иберийския полуостров, в мина „Каса Монтеро“, и на погребения в *La Pijotilla* и *Montelizio* датират използването на живачен пигмент около 5300 г. пр.н.е. Изотопен анализ идентифицира произхода на пигмента цинобър от мината „Алмоден“, Испания.

Други изследвания, включително на проби от човешки кости в Испания и Португалия, свидетелстват за употребата на цинобър при погребални ритуали в периодите 5400–4000 и 4670–3840 г. пр.н.е. При други костни останки от Пердитес от 4430–3840 г. пр.н.е. са идентифицирани три потенциални източника на праисторически живак: диагенични процеси в почвата; поглъщане с храна; културно използване на живак. Установено е, че е абсорбиран в костта след погребение, чрез контакт със замърсена почва с цинобър. Потвърждава се хипотезата, че източникът на отлагане на живак е културното използване на цинобър – за посипване на погребвания аристократ, за керамика, за татуировки и др.

Културата Винча в земите на днешна Сърбия, обхващаща периода 4800–3500 г. пр.н.е., е една от първите в Европа, в която се използва цино-

бър. Добиван е от мината *Suplia stena* на хълма Авала, на 20 км от Винча. Залежите от цинобър се откриват в кварцови жили. Микро XRF проучвания (Calic – Kvascev 2012) показват, че керамични съдове и фигурки от *Ploučnik* съдържат смес от минерали с висока живачна чистота. Намерен е червен прах в керамичен съд с висок процент на живак.

Според археолога В. А. Сафронов „съвпадението между редица характеристики на културата Чаталхююк и културата Винча е толкова поразително, че можем да говорим за генетична връзка между тях“.

В Китай най-ранната употреба на цинобър е установена в културата *Yangshao* (4000–3500 г. пр.н.е.). На няколко места с живачен сулфит са покрити стените и подовете в сгради, използвани за ритуални церемонии. Цинобърът е сред минералите, използвани за оцветяване на керамика, както и при поръсване на мъртвци при култови погребения, например в село *Taosi*.

Известни, все още непотвърдени данни за използване на цинобър в ритуални погребения съществуват и при експонатите от Варненския халколитен некропол (4400–4100 г. пр.н.е.). Поради немарливост при разкопките през 70-те години на XX век пръстта от гробовете не е изследвана, нито пък са запазени проби, което налага тепърва да се извършат изотопни изследвания на кости и метални предмети от некропола.

Класическите гръцки и римски споменавания на цинобър дължим предимно на Теофраст от Ефес (IV–III век пр.н.е.), който бил ученик на философа Аристотел. Теофраст се позовава на най-ранния оцелял научен трактат *De Lapide*, в който е описан метод за извличане на живак, за да се получи цинобър. Други подобни сведения ни предоставят римляните Витрувий от I век пр.н.е. и Плиний Стари (I век).

В Древен Египет Анубис, бог с глава на чакал, бил водач на душите в подземното царство, а в египетските гробници са открити съдове с живак като дарове за водача на мъртвите. Минералът е бил употребяван от египтяните при приготвянето на червена боя за ритуали, при които се поднасяли сувенири като амулети и малки плавателни съдове, пълни с живак или цинобър (www.med.anthrobg.net).

Търсейки практическата му употреба назад през вековете, стигаме до древните печати в Китай от времето на династиите Цин и Хан (III–II век пр. н. е.), които били знак, съпровождащ дарение или разпореждане, поради което стават и символ на властта. По-късно започват да се изработват в различна форма на йероглифи, както и в съдържание и цвят на мастилото. След епохата на Тан, или след X век, императорският печат започва

да се нарича „бао“ (съкровище, скъпоценност), а печатите на сановниците и личните печати – „дзи“ (записано с червено). Изработвали се от сребро, злато, нефрит, глазирана керамика, а по-късно – от слонова кост, рог, кристал или камък. Оцветяването на отпечатъка се постигало със специална боя, смес от цинобър на прах, пелин и масло.

Отново в Китай важна част от задължителното познание на всички, решили да контактуват с превъплъщенията на Свещеното в планината, е знанието за „слабите места“ на планинските духове шангуей. Така например се вярвало, че злите духове се боят от вълшебните талисмани фулу, в които елементи от йероглифи се преплитат със заклинателни фрази: „Съществуват четирийсет и девет истинни тайни амулета... Навлизайки в планината и гората, трябва в деня под цикличните знаци дзя'ин да изпишеш тези амулети с цинобър върху неоцветено платно, през нощта да разстелеш платното и да го вречеш ритуално на съзвездieto Северен черпак; после трябва съвсем леко да наквасиш амулетите с алкохол, да произнесеш фамилията и името си, след което да вземеш амулетите с поклон. Трябва да ги носиш под дрехите си и те ще те пазят от всякакви демони, нечисти сили, тигри, вълци и отровни гадини, които обитават планините и водите...“ (Хайн 2016).

През древността в Китай се търсел еликсирът за безсмъртие, даващ вечен живот. За това тръгнала и експедицията, търсеща магическата течност, свързана с името на великия китайски император Цин Шъхуанди (259–210 г. пр.н.е.), който обединил разпокъсаните царства и създал Поднебесната империя. Императорът искал да живее вечно, поради което четял старинни текстове и се просвещавал непрестанно. Мнозина вярвали, че даоските монаси притежават и ревниво пазят тайната на безсмъртието. В един от изворите се споменава за рецепта на еликсира от 8 съставки, между които и цинобър, който би могъл да удължи живота на човек: „Слънцето, Луната и звездите трябва да завършат кръга си седем пъти, а четирите годишни сезона да се извъртят 9 пъти. Трябва да промивате сместа, докато стане бяла, и да я разбивате, докато стане червена. Така ще получите еликсир, който ще ви даде живот от десет хиляди епохи“. Желанието на Цин Шъхуанди да стане безсмъртен го накарало да засели в двореца си даоски монаси, които трябвало да създадат еликсира на безсмъртието. Историята разказва, че въпреки усилията им те не успели, защото великият император умрял през 210 г. пр.н.е.

Китайското учение дантян казва, че в човешкия организъм има три дантяна, които представляват енергийните центрове ци – долната част на

тялото, областта на сърцето и главата. Дантян в превод значи „поле на цинобъра, котел, триножник“, от който произхождат енергийните процеси. Зародишът узрява в долния дантян, а всички останали дантян нива алхимически подготвят зародиша. Утробното дишане, дишането на живота, е необходимо за узряването на зародиша. За да израсте зародишът, приемникът се превръща в зародиш, напуска тялото и се отделя от земното. Това е последният акт на себеобновление и създаване на безсмъртното тяло.

При алхимическите вещества златото, цинобърът, сярата, живакът и среброто са вещества от вътрешната алхимия и се интерпретират по съвсем друг начин. Смята се, че средновековните трактати по вътрешна алхимия са имали предвид не минералната структура, а определени субстанции (енергии или невидими вещества), примесващи се в организма на човека. Затова в коментарите се срещат истинско злато, истинска сяра и т.н., които се отличават от съответстващите им минерални вещества.

Златният еликсир, или златното хапче, в превод „златен цинобър“, е вещество, необходимо за безсмъртие, вливащо се в долния дантян и явяващо се зародишът, необходим за неговото хранене.

Всяко от веществата има многочислени символически обозначения: белия тигър, синия дракон, червения дракон, сладката роса и т.н. Символите характеризират и състоянията на веществата. Веществата се сливат във вътрешните органи (или се създават там) и попадат в дантян, за да се преобразуват. (Торчинов 1999). Вермилион (или цинобър) се използвал и от народите на Централна и Южна Америка – рисували керамика, вотивни фигурки, стенописи и украси на погребения. Използван е в цивилизацията на Чавин (400 г. пр.н.е. – 200 г.), както и в империите на маите, сика, мос и инките.

Известно е, че индуистките жени използвали вермилион по линията на косата (известен и като *Sindoor*), за да покажат, че са омъжени. Индуистките мъже оцветявали челото си по време на религиозни церемонии и фестивали.

Тантричните алхимици описват лечебните свойства на живака и вярват, че притежава способността да удължава живота. Те изхождали от свойството да е посредник и трансформатор на разтвори при химични реакции. Смятали го за ценна съставка в повечето лечебни средства. По време на пътуванията си в Индия Марко Поло споменава за хора, които пият странна напитка от сяра и живак два пъти месечно за дълголетие, и то от най-ранно детство. Сведения с описания на химични лаборатории, както и подробности за медицинските им смеси за лечебни цели дават древните

тантрични трактати. В тях са описани строго пазени тайни процеси, които превръщат необработения живак в животворна напитка. Известно е, че и до днес някои тантристи приемат живак в малки количества с цел да удължат живота си.

Химическото преобразуване в напитка върви ръка за ръка с духовната трансформация. В тантричните писания е описан Разага, или Морето на живака, което се отнася до космическото море, от което се е появила първоначалната форма на всичко живо. Тази концепция за първичната материя е идентична с материя прима от западната алхимия, където живакът е символ на жизнено дихание, обединяващо тялото и душата с космическото море на живота.

Неговото свойство се оприличава на божествената плодовитост при жената, която приема всички форми, без да променя самата себе си, или с други думи, живакът е и приемник, и зародиш. Противоположността му е летливата сяра със своята суха природа. Заедно те очертават активните и пасивните полюси в природата или двойствеността, застъпена във философията и в идеята за прераждането и задгробния живот, вкоренена в езическите вярвания.

Двата полюса съвпадат с християнската философия и идеята за Рая и Ада, доброто и лошото и общото помежду им. Вpletената им спирала е отразена в двойните дракони, пазещи олтарните кръстове или двойните змии от жезъла на Хермес/Меркурий. Духовното преклонение пред Слънцето и Луната, краля и кралицата, мъжа и жената е тяхното верую. Те са взаимно привличащо се начало, от което се ражда живот.

Алхимиците в миналото разглеждали връзката между сярата и живака като уникален природен процес, като отчитали намесата на езическите богове.

Същата философия срещаме и при старогръцкия бог Хермес, който е психопомп – спътник на душите в подземния свят, изобразяван с жезъл кадуцей (лат.) или керикон (гръц.), първообраз на римския Меркурий, около който се преплитат две змии. Омировият химн за Хермес възпява качествата му на променливост, любезност, хитрост. Той е носач на сънища, наблюдател през нощта, вестител на боговете. Описан е в много гръцки митове като единствения бог до Хадес и Персефона, който можел да излиза и влиза от Подземния свят безпрепятствено (Кун 1969).

Бакхус (Бакх), син на Юпитер, бог на плодородието, виното и веселието, е латинското име на гръцкия бог Дионис. Бог Юпитер е най-силното божество на римляните (древногръцкият Зевс). Той е изобразен като досто-

лепен мъж на средна възраст, с брада, седнал на трон и с всички признаци за сила, мощ и достойнство: скиптър, орел и светкавица. Юпитер бил владетел на слънчевата светлина, сушата, дъжда и закрилник на земеделците. Преди прибиране на реколтата в негова чест се провеждали празници на Капитолийския хълм в Рим.

Свещения пигмент и неговата употреба откриваме и в тракийските вярвания и ритуали, което са разгледани подробно по-долу. Както при други народи, така и при траките културата се формира при взаимодействие с други култури. Известно е, че най-богатото находище на цинобър в Украйна се е намирало близо до с. Никитовка, област Бахмут, провинция Екатеринослав, само на 200 км от с. Попасни, където са намерени и изследвани етруски съдове, покрити с цинобър, днес в Днепропетровския музей.

В Древен Рим брат на Юпитер е Плутон. Той е господар и пазител на подземното царство, чрез което може да причинява нещастия на онези, които не разбират законите на подземния свят, неговата природа и не могат да си служат с неговите сили по разумен и полезен за всички начин. В римската митология богът на подземния свят, на мъртвите и на земните недра отговаря и за находищата на скъпоценните метали. Плутон бил син на Сатурн и Опс (Рея), брат на Юпитер и съпруг на Прозерпина, която похитил от надземния свят. Аналог на Плутон в гръцката митология е Хадес (<https://bg.wikipedia.org>).

Преди война римските генерали се молели на Юпитер за победа, а след война те връщали в Рим всички оръжия на загиналите генерали и ги дарявали на Юпитер. Когато командирите се завръщали в родината си с победа, носели червено облекло, подобно на Юпитер с неговите знаци, а лицата си рисували с цинобър.

Историята на вермилиона е свързана с тази на цинобъра, но и с тази на мините, защото още в Древен Рим има объркване между цинобъра и миниума, наречени „мини“. Това объркване продължило и през Средновековието. За римляните цветът бил украшение в заможните домове и достъпен само за аристокрацията.

Вероятно свойствата на минерала, рисковете при добиването му и духовното му начало правели пигмента рядък и по-скъп от всички други цветове. Счита се, че римляните са усвоили технологията за получаването му от древните гърци, които добивали минерала от находище на територията на Сърбия. Съществуват сведения за използването му и в Македония между IV и III век пр.н.е. (Orna 2013).

В рудниците, където се добивал, отравянето било често срещано явление, тъй като силно отровният живак се абсорбирал чрез кожата и белите дробове на работниците. Известно е, че живакът е натрупваща се субстанция и трудно се освобождава, за да се секретира от органичните тъкани. Абсорбиран в големи количества, той причинява увреждания на мозъка и нервната система, свръхстимулира жлезистата система, която произвежда хормони и потиска цялата имунна система. Въпреки това, употребяван в минимални количества, е лекарство за различни заболявания – знание, използвано още от древността.

Известно е, че мините на Алмаден задоволявали световните нужди на живак. Плиний Стари ги описва така: „Тъй като живачната руда беше силно токсична, работата в мините беше действителната смъртна присъда. [...] Нищо не е по-внимателно пазено. Забранени са счупването или почистването на място. Изпращат го в Рим в естественото му състояние под печат... [...] Продажната цена е фиксирана по закон, така че да не стане невероятно скъпа, а фиксираната цена е седемдесет денара“. Плиний пише още, че цинобърът е толкова скъп, колкото синьото от Александрия и петнадесет пъти по-скъп от цената на африканския реродот.

По-късно, при формирането на югоизточните европейски общества, както и в други части на християнския свят, античните богове са заменени от светците. През Средновековието, а и след това мнозинството изповядва упованието си в „името на Исус Христос“ чрез почитта си към светците. Езическият божествен образ постепенно се заменя със светеца покровител, който се проявява като застъпник и закрилник на цели народи.

Живакът, извлечен от цинобъра, е променлив и приема различни форми. Той разтваря меките метали (златото, среброто, оловото, медта, цинка) и подобно на водата лесно се преобразува в газ и в твърдо състояние. Може да приема нова кристална структура и да стане ново вещество с цвят. Поради тези свойства той е субстанцията за духовен зародиш. Живакът диша чрез кислорода – връзка, проявяваща се при загряване. До точката си на кипене засмуква кислорода, а при по-нататъшно нагриване изхвърля кислорода или владее граничните области.

Археологът Гани Лопес Хименес по време на работа в храм от XIII век в Паленке (Мексико) забелязва процеп, скрит зад зидарията, водещ до тесен проход, дълъг 6 метра, в чийто край има врата, зад която лежи затворен саркофаг, покрит с цинобър. След проучвания за употребата на минерала при майте става ясно, че той е бил употребяван като консервант в царски погребения. В случая се установява, че става въпрос за погребение на жена,

свързана с владетеля на маите Пакал. Скелетът на жената бил изцяло покрит и просмукан с цинобър, поради което археологът Арнолдо Гонзалес Крус, ръководител на проекта, дава име на неизвестната жена Червената кралица (www.vesti.bg).

През Средновековието цинобър се среща в иконописата, стенописните изображения на храмовете, миниатюрата, а през Възраждането – и в маслените платна на светската живопис.

В България пигментът се среща в средновековната църковна живопис, в свещените книги и в писмените наръчници на средновековните живописци - ерминиите. В живописата е употребяван при изписване на царските одежди и лицата на Исус Христос и Богородица, като правилата за употребата му са описани подробно в ерминиите на майсторите иконописци от Възраждането. В ерминията на Дичо Зограф от 1844 г. всички заглавни букви и винетки на отделните текстове са изписани с цинобър.

В Русия е използван в иконографията, а през XI–XIV век е част от славянските ръкописи в заглавията и заглавните букви (<https://uathetlesin.ru/otgovori/692-kavo-e-conobr-svojstva-cvqt-iopisanie.html>).

През средните векове на Изток най-важните документи били подписвани с мастило от цинобър (само императорът можел да го използва), докато на Запад през XII век правели илюстрации с мастило въз основа на цинобър и кръв. Вермилионът пък е основният червен пигмент, използван от европейските художници от Ренесанса до XX век. Поради своята цена и токсичност през XX век той почти изцяло е заменен от нов синтетичен пигмент, кадмиево червен.

ТЕХНИКИ НА ПРИЛОЖЕНИЕ

Лабораторни анализи на художествени паметници от класическата и елинистичната епоха доказват употребата и на двете основни групи живописни техники: *fresco* (с двете си разновидности, изпълнени върху мокра или суха варова основа) и *tempera*.

През периода на класическата и елинистичната епоха най-често срещани от органичен произход са растителните смоли и яйчените свързватели. В Средиземноморието температа не е типична за стенната декорация. Ползва се основно при рисунки върху по-малки полета от мрамор или камък (надгробни стели, клине), а често и при финални ретуши и допълнителни детайли по вече изпълнени основни полета във фреско.

За да разберем мирогледните, ценностните и символните значения, представени чрез култовата живописна украса, трябва да стъпим на здрава научна основа чрез задълбочено и критично запознаване с изворите – писмени и материални данни от епохата – и чрез качествени и компетентно извършени инструментални изследвания. Украсата на култовите подмогилни сгради и съоръжения е различна – от бяла варова мазилка или друг цветови фон, през изобразяване на геометрични и растителни орнаменти до сложни многофигурни композиции. Тяхната иконография, форма и цветова гама са подчинени на определени идеи и функции, символи и знаци, допълващи се и в определени зависимости. Необходимо е да се анализират мирогледните, ценностните и символните значения на живописата, сравними с исторически и културни паралели и взаимодействия от същата епоха. Украсата трябва да се разглежда не като самостоятелен художествен елемент, независим от средата, в която се намира, а като част от духовността и държавността на траките. В този смисъл водещ е символният характер на живописната украса със 7 основни цвята, което отговаря на 7-степенната космогонична скала на тракийския орфизъм, формулиран от проф.

Александър Фол. Тази хипотеза може да бъде подкрепена чрез инструментални изследвания на материалите и техниките на култовата живопис и украса: цветни основи и пояси, разположението на стенописите, релефите и скулптурите, хармоничното съчетаване на цвят, обем и форма във вид на послание към сетивата и съзнанието на участника и наблюдателя на култовите ритуали.

В културата на траките и други древни народи преходът от едно пространство към друго е наситен със знаци и символи. В архитектурното и художественото решение на входа на култовите подмогилни сгради се влага определена символика. Вратата е универсален символ на прехода между два свята и две състояния: от познатото към неизвестното, от светлината към мрака, от реалното към божественото, от земята към небето. Преминаването на прага отваря място за нови идеи, поведения и изказ и се изразява чрез символ – червения цвят.

Данните сочат, че в около 20 от разкритите гробници има живописно оцветяване и украса. За по-пълно разкриване на технологията на материалите и техниката на живописване са необходими целенасочени усилия в две посоки:

- Запознаване с наличната и достъпната археологическа и реставрационна (ако е изготвена) документация
- Провеждане на инструментални изследвания на живописиста по единен план и методика в следните тракийски култови подмогилни сгради:
 1. Александровска гробница, Хасковско
 2. Казанлъшка гробница, Казанлък
 3. Могила Хелвения, Казанлък
 4. Могила Шушманец, Казанлък
 5. Могила Грифоните, Казанлък
 6. Сарафова могила, с. Крън, Казанлъшко
 7. Култова сграда, с. Долно Изворово, Казанлъшко
 8. Оструша могила, Шипка, Пловдивско
 9. Сашова могила, Старосел, Пловдивско
 10. Четинова могила, Старосел, Пловдивско
 11. Могила Хоризонт, Старосел, Пловдивско
 12. Мъглижка гробница, Мъглиж, Пловдивско
 13. Могила Св. Илия, с. Брестовица, Пловдивско
 14. Жаба могила, Стрелча, Пловдивско
 15. Филиповска гробница, Пловдив

16. Гробница в Гинина могила, с. Свещари, Разградско
17. Могила Мал тепе, с. Мезек, Хасковско
18. Попова могила, Старозагорско
19. Могила №47, Смядово, Шуменско
20. Култова сграда, Поморие
21. Гробница, Силистра
22. Сердикийски некропол, София

На територията на Тракия фресковата живопис е най-често срещаната стенописна техника, доказана при следните паметници: Казанлъшката гробница, със съмнения за комбинация и с други техники (Томсън 1966), Свещарска гробница (Тодоров 2006), Сарафова могила – Крън, Чернозем (Кисьов 2005). Целенасочени химични изследвания върху пигменти и по-специално за употребата на цинобър в подмогилните тракийски гробници досега не са правени.

Палитрата на живописците на тракийски гробници по наши наблюдения, а и според достъпните източници включва 7 цвята: червен, жълт, черен, син, бял, кафяв, зелен. Сравненията на оцветени мазилки от различни гробници показват, че в червения цвят може да се разграничат три нюанса: яркочервено, използвано в почти всички изследвани гробници, светлочервено, използвано в предверието на гробницата Сарафова могила, и тъмночервено в гробницата край Мъглиж. За яркочервен пигмент е използван минералът хематит ($\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$). Червената боя от този минерал била известна и е използвана още при пещерните рисунки (Орна 2015). За втория нюанс червено тракийските майстори са използвали миниум (Pb_3O_4) или оловна червена, също позната от древни времена, както под формата на минерал, така и като синтетично получаван продукт. От всички изследвани гробници до моментта използването на оловна червена е установено в предверието на Сарафова могила и при фигуралната украса на гроба от Мъглиж. Най-скъпата и трудно добивана от всички червени в античния свят боя била цинобърът (Тракийската древност: Технологични и генетични изследвания, история и нематериално наследство 2007).

Според Витрувий пигментът, по-късно известен под името „вермилион“, се е получавал чрез натрошаване на късове от цинабаритова руда, след което прахообразният продукт се е промивал многократно с вода и се е нагривал за отделяне на примесите (Шаренков 1988).

Китайците вероятно са първите, приложили синтетичен цинобър през IV век пр.н.е. Гръцкият алхимик Зосим от Панаполис (III–IV век) потвърждава, че такъв метод съществува. В началото на IX век процесът е точ-

но описан от персийския алхимик Джабир ибн Хаян (722–804) в книгата с рецепти за цветя и този процес започва да се прилага широко в Европа. Добивал се по два начина, чрез сух и мокър метод, които имали своите разновидности. При направата му в Индия се използвали 200 части живак, които се смесвали с 35 части сяра в продължение на 3–2 часа. Получената червено-кафява прахообразна маса се слагала в метални котли и се загрявала леко, докато се съединят химически живакът и сярата, след което огънят се усилвал, цинобърът сублимирал и се утаявал в студен приемник (сух метод). Мокрият метод се състоял от: 200 части живак, разбъркани в 76 части сяра. В образуваната маса се наливал разтвор на калиева основа: 265 части вода и 50 части калиева основа. Сместа се нагрявала до 45°, като се бъркала отначало постоянно, а след това – от време на време. След 8–12 часа процесът на образуване на цинобър бил завършен (Киплик 1956).

Качеството на цинобъра да променя цвета си под действие на слънчевата светлина, както и отново да възвръща ярките си тонове през нощта и да се преражда е станало вероятната причина да се прилага за украса на вътрешните стени на гробниците и при ритуалите на аристокрацията.

Свойствата на цинобъра били добре проучени в древността, но покъсно загубени. Приложението и производството му се възраждат отново в началото на XX век, което ни дава основание за следното заключение.

Всеки цинобър, изкуствен или естествен, под влияние на дневна светлина почернява, като преминава от кристален живачен сулфид в аморфен със същия химичен състав. С различни свързващи вещества цинобърът има различна трайност. Употребяваният оцет за пречистване на цинобъра действа благоприятно на неговите разновидности, като им придава огнен тон и ги прави трайни (има и разновидности, на които оцетът не влияе добре). Цинобърът почернява силно, примесен със смоли, лепилни свързващи вещества и масла. Светлината изменя физически, а не химически, строежа на живачния сулфид. На прах цинобърът почернява по-слабо, отколкото във вид на боя със свързващи вещества, тъй като светлопропускливостта му се увеличава. Потъмняването му в смеси с восък е сходно с това в смоли, тъй като восъкът има коефициент на пречупване 1,52 – близък до този на смолите (1,54).

При гробницата от Мъглиж пигментът е използван в смес с поевтиния хематит, доказателство за скъпия му произход и същевременно за ритуалния и духовен смисъл и задължителната му употреба дори и в минимални количества във фигуралните украси. Майсторите включвали в стенописите цинобър само ако възложителят на гробницата е достатъчно заможен и високопоставен.

Това предположение се подкрепя от хипотезата, че някои гробници са използвани от няколко поколения като фамилни (Цанова, Гетов 1983). Данните от термичния анализ показват едновременни прояви на окисление и сублимация (310–500 °C) на цинобър, свързани с тегловни загуби и около 6% присъствие на цинобър в пробата, изолирана за този тип изследване.

По данни от достъпни източници на територията на Древна Тракия са разкопани и частично публикувани повече от 100 култови сгради, които показват техническите възможности и технологичните познания на създателите им през V–III век пр.н.е. Украсата на култовите подмогилни сгради и съоръжения е подчинена на определени идеи и функции, символи и знаци, допълващи се и в определени зависимости. Тя трябва да се разглежда не като самостоятелен художествен елемент, независим от средата, в която се намира, а като част от духовността и държавността на траките.

Хипотеза е подкрепена чрез инструментални изследвания на пигмента цинобър в култовата украса по проекта ИНФРАМАТ, която чрез споделена инфраструктура даде възможност на Института по балканистика с Център по тракология (ИБЦТ) в сътрудничество с Националния археологически институт с музей (НАИМ), институти от консорциума на проекта и редица регионални и общински музеи за интердисциплинарни изследвания на използваните пигменти върху недвижими и движими културни ценности от праисторията до Късната античност от територията на България.

В културата на траките и други древни народи преходът от едно пространство към друго е наситен със знаци и символи. Вратата е универсален символ на прехода между два свята и две състояния: от светлината към мрака, от реалното към божественото. Преминаването на прага отваря място за нов изказ и се изразява чрез символа, обикновено цинобър. Това се забелязва при последните изследвания (2020–2021) на култовите сгради от тракийския и римския период в Старосел, Хисарската гробница, гробница №16 в Сердика, Ружица, Калояново.

Рентгеновият флуоресцентен анализ е извършен в Лабораторията за анализи, консервация и реставрация, Национален археологически институт с музей, БАН с енергийно-дисперсивен рентгенов флуоресцентен спектрометър *EDX-720 Shimadzu Atmosphere: AIR, Collimator: 10 mm, Group: easy* от гл. ас д-р Петя Пенкова.

Изходните позиции на изследването се базират върху анализ на културните влияния и художествените взаимодействия от древността и античния период. „Възбудата, че се вглъбяваш в свят, който си търсил, е с нищо несравнимо усещане. Кабинетните ерудити не го знаят. Едно е да оп-

исваш дионисиевски обред по литература, която амбициозно си събирал до троха, друго е да откриеш, че присъстваш на дионисиевско представление... когато се играе днес обичаят Кукеровден. Такива срещи пораждат с взрив идеи за нова проблематика“ (Фол 1986).

Работната хипотеза на предлаганата хронография е, че се наслагват художествени елементи от предишни култури върху тракийските мирогледни и творчески реалии.

Такава работна хипотеза изисква и своя методика, чрез която да се репроблематизират веществените извори за траките – основните археологически обекти с откритите в тях материали, техники и технологии. Опитите за репроблематизация задължително ще се основават на технологични, а не само на исторически и изкуствоведски анализи, на документацията на стари и на проведени нови изследвания в обхвата на системата „технология на материали – техники на приложение“.

Формулирането на нова работна хипотеза със съответния ѝ методически инструментариум е мъчителен изследователски процес, който изисква новаторски разсъждения върху изворовия материал – стар и нов (Фол 1995). За целта ученият въвежда термина *Микенска Тракия*, с който обозначава периода между XVI и VIII век пр.н.е., като допуска, че религията, културата и изкуството в тракийския топос принадлежат в по-широк план към микенското койне (т.е. към критско-микенския културен кръг.) Допуска, че в Микенска Тракия духовният живот е бил доктринерно уреден така, както векове по-рано в Египет, в Хетската империя и в Микенска Гърция. На тази база формулира доктрината (учението) на тракийския орфизъм – определение на идеята за самостоятелност на духовния живот, включително на художественото творчество в тракийския топос през посоченото време.

Изследването има за обект произхода и еволюцията на мирогледната, ценностната и символната система, а за предмет – художествените произведения с тяхната изобразителна и цетова символика. Разчитането на символния език в една безписмена култура, каквато е тракийската, би дало нови знания в културологията.

Тази разработка не е само философско-историческа, нито изкуствоведско-естетическа, а се основава и на технологични проучвания, даващи възможност за по-обща научни изводи. Изследването е връщане към разнородни извори и веществени източници, с които разполагаме в резултат на археологическите разкрития през последните десетилетия в Източното Средиземноморие, Егейския басейн и вътрешността на тракийския топос, както и на нови изследвания на автора.

КУЛТУРЕН ПРЕНОС И ХУДОЖЕСТВЕНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Разбирането на духовността на тракийската етнокултурна общност изисква да се проследи хронологичната последователност в художествените влияния в един по-широк ареал: Египет, Предна Азия, Крит-Микена, Тракия. Поставяме началото на това движение в културен план през IV хилядолетие (епохата на Урук в Предна Азия), следват III хилядолетие пр.н.е. (Египет и Хетската държава), периодът 1600–1150 г. пр.н.е. (Крит-Микена), етруските през IX–VI век пр.н.е., Класическа Гърция (V–IV век пр.н.е.) и елинистичната синкретична култура от смъртта на Александър Велики (323 г. пр.н.е.) до идването на римската администрация в Тракия (на границата на новата ера).

Археологическото типологическо сходство в очертаня ареал според А. Фол е недостатъчно, за да се създаде методика за използване на културния изоморфизъм. Ако в определена зона художествените реалии са еднакви или сходни, то движението на идеи, технологии и творци е възможно във всички посоки на територията – към и от Тракия.

Културният изоморфизъм, т.е. вътрешното развитие, може да се търси и обяснява само чрез конкретни проучвания и експертиза в обхвата на „технология на материалите – техника на приложението“. Методът на културния пренос и художествените взаимодействия може да се приложи при оценка на използването на сходни материали, техники и технологии на художествено изобразяване в района на Източното Средизамноморие, Италия, Егейския басейн и вътрешността на тракийските балкански земи. Тоест да се потърси по-обща методология на паралелизма в изобразителното изкуство по посока на движението изток-запад чрез минаването през динамично развиващи се контактни зони между племена и държавни

обединения с общи индоевропейски корени. Пример за такава динамика е и въведеният от Ал. Фол термин „хиперборейски диагонал“ (север-юг), подсказан още от Херодот. Той започва от черноморските степи, минава през Тракия, за да стигне до Делфи и Делос, което допуска проникване на скитски и тракийски култове в Егея и Елада. Така се обяснява „тракопеласийската етнокултурна общност“, която лежи в основата на доелинската и дотракийската култура. В тази зона определен тип религии се оказват типични и трайни: възможен пример е изобразяването на богове герои и митологични сцени в различните култури, попадащи в зоната (например Орфей, Херакъл, Арес и пр.).

В индоиранската зона между Близкия изток, Мала Азия и Югоизточна Европа културните и художествените явления са типологически и ареално близки, като се различават хоризонтален и вертикален космогоничен модел. Хоризонталната организация на света е четиристепенна (четириъгълна, или тетрагонална). Страбон забелязва подобна структура при тесалите (Елада) и бесите (Тракия). Може би и затова в питагорейското учение числото 4 е свещено. В индоиранската традиция царят е изобразяван как стреля с лъка си в четирите посоки на света, но също и от долу нагоре. С този акт той свързва хоризонталния космогоничен модел с вертикалния. Вертикалният космогоничен модел е тристепенен и първоначално е изразяван (вярван) в съотношението Океан–Земя–Небе (Минало–Настояще–Бъдеще). Така 3 също се превръща в свещено число в питагорейската, а и в орфическата философия. Заедно с числото 4 то образува свещената седмица – $4+3=7$; пространствено-времеви 7-степенен космогоничен модел.

В тракийския етнокултурен кръг хоризонталната и вертикалната организация на света също са съчетани и това съчетание е мирогледната, ценностната и символната същност на космогонията на траките. Тези философски и аксиологически обобщения предполагат и реинтерпретация на археологическия изворов материал, за да бъдат подкрепени с материални и символни аргументи. Това се отнася преди всичко за архитектурните съоръжения и монументалната украса както на тракийските царски погребения, така и на тракийските некрополи от римската епоха в античното тракийско землище. Както и предполага да се правят доборсъвестно нови публикации за културния пренос и художествените взаимодействия особено в точката, където се пресичат двата диагонала: този от Египет през Крит и Микена до Тракия (изток-запад) и този от Скития през Тракия до Елада (север-юг) след средата на II хилядолетие пр.н.е.

Макар и безписмен, идейно-религиозният език на тракийското изкуство използва набор от изразни средства: еднотемни митологични сюжети и сложни разкази на различни семантични нива. Изобразяването на птици например е познат сюжет от праисторическо време за цялата територия на Евро-Азия, който символизира съприкосновението на земята с въздуха, на водата с огъня (слънцето). Тракийското изображение на кон се възприема като зооморфизиран образ на слънцето при изгрев, но като царско животното олицетворява връзката на владетеля със земята. Убийството на глиган от царя е проверка на ценностите и владетелските добродетели – глиганът олицетворява разрушителните сили: смъртта, която противодейства на раждането. Царят убива глигана, за да оцелее и да бъде въведен в сан. Той, синът на Великата богиня майка, ще бъде издигнат в ранг, но и ще получи достъп до майка си, за да се слее с нея. Следователно, сочи А. Фол, инвеститурата е степен към усъвършенстването.

Главният акцент за нас е преходът от епоха в епоха при общуването в контактните зони по двата диагонала: хиперборейския диагонал (изток-запад) и египетския коридор (север-юг). Тези форми на общуване са свързани с обредите и вярванията, т.е. те са преди всичко символни – видимата част от символите са цветовете при изобразяване на култови сцени или украсяване на култови сгради.

Като говорим за символите, да се върнем на „формулата“ – 7-степенната ска̀ла на тракийската космогония. Фол поддържа тезата, че в Тесалия и Тракия най-древното териториално делене е четириделното, или числото 4 е първият пълнен цикъл, в който богинята майка самозачева (1), ражда сина си (2), отглежда го (3) и се съединява с него (4), за да даде началото на нов цикъл. Вторият цикъл е 3-степенен, защото зачеването вече е станало и остават три степени: ново раждане (5), отглеждане (6) и ново съединяване (7) на „сина на сина на богинята майка“, но с друга богиня. В други текстове А. Фол и Д. Иванов персонифицират богинята майка като Гея, сина, роден от самозачеването ѝ – като Дионис, а сина на сина на богинята майка – като Арес. Като че ли обаче вертикалната ос на космогонията на траките е по-удачно да се персонифицира чрез Хадес (подземния свят), Дионис (земния свят) и Аполон (слънцето, светлината, изкуството). По същия недостатъчно аргументиран начин питагорейците затварят четириъгълника между богините Рея, Афродита, Деметра и Хестия (Хера), а триъгълника – между боговете Хадес, Дионис, Арес.

Въвеждането на бога на войната Арес в космогонията на траките ни дава възможност да разгледаме освен мирогледния (базисния) и аксио-

логичния разрез на тракийската космогония (Иванов 2015). Тук отново срещаме форма на културен, религиозен и художествен синкретизъм, т.е. на пренос и взаимно действие. Макар и един от 12-те олимпийски (главни) богове в елинската митология, бащата на историята Херодот нарича Арес „дошъл от север“, т.е. от Тракия, заедно с още трима от „олимпийците“: Артемида, Дионис и Хермес.

ЦИНОБЪРЪТ В ТРАКИЙСКАТА ЖИВОПИС

Използването на свещения цвят можем да видим и днес в по-старите български църкви, ако загледаме рамките, разделящи регистрите на изобразените жития. Рамкирането с цинобър е унаследено, тъй като то се наблюдава и в тракийските гробници със стенописна украса на територията на България. Инструментални проучвания на пигментите, използвани в тях, биха могли да дадат повече яснота както за причината да се поставя рамка в цвят цинобър, така и за йерархията в тракийското аристократично общество по българските територии.

Стенописната украса на тракийските гробници е богата и разнообразна, като цинобърът е на почит в нея. Използва се при рамкиране на врати и други архитектурни елементи, при оцветяване на скулптурни изображения и при стенописите. В някои от гробниците срещаме по едно или две приложения на цинобър, но в други – и от трите варианта на приложението му.

Макар че на повечето от разкритите подмогилни съоръжения от периода на IV век пр.н.е. – I век от н.е. не са извършвани целенасочени химични изследвания за вида и състава на пигментите (което е планирано да се проведе в рамките на нов научноизследователски проект на автора), спираме се накратко на онези от тях, за които на базата на теоретичната ни подготовка и експертен опит предполагаме употреба на цинобър.

1. Безспорно най-значима от историческа, научна и художествена гледна точка е Казанлъшката гробница. Открита е през 1944 г. в близост до първите къщи на Казанлък, през 1978 г. е призната като част от световното културно наследство под егидата на ЮНЕСКО. Корпусът ѝ се състои от тухлена гробна камера с кошеровидно-камбановиден купол, висок 3,25 м, с диаметър в основата 2,65 м и на пресечения връх 0,47 м. Гробната камера е свързана с тесен тухлен коридор (дромос), в който се влиза през право-

ъгълна врата от дялани камъни. Дромосът има правоъгълна форма с дължина 1,95 м, ширина 1,12 м и височина 2,24 м.

Тракийската гробница край Казанлък, макар и отлично архитектурно съоръжение, получава своята световна известност и признание с неповторимите си стенописи.

Неизвестният засега художник от елинистичната епоха (съществува хипотеза, че е Кодзимасис Христос или негов ученик, но се оспорва по времеви мотиви) е разпределил цялата повърхност на закръглената стена на куполното помещение на 8 равни правоъгълни плоскости, очертани от косо изрязани червени линии, наподобяващи отделни плочи. Във всяка квадратна плоскост е вписан втори квадрат. Те са отделени една от друга и между тях е поставена по една ритмична черта от цинобър.

Главният фриз в погребалната камера заема централно място в украсата на гробницата. Композиционно той е развит около един център – групата на знатните покойници. Изпълнената със спокойствие и тържественост поза на трака и многобройната му свита сочи високото обществено положение, заемано от него приживе. Разкошното облекло и накитите на съпругата му потвърждават знатния ѝ произход.

Украсата в коридора започва от пода, оцветен в червено багрило. Над него стените са разчертани на 3 полета с почти еднаква височина. Първото представлява висок цокъл, разделен на правоъгълници, оцветени в антрацитено черно, имитиращи облицовка от каменни плочи (ортостати). Те са оброчени в двата края с релефни пояси, които имитират беломраморни планти. Второто поле е от гладка стена, оцветена в червено. Тя носи два фриза един над друг, които оформят третото поле. Първият фриз е акантов, изпълнен с изящно виещи се клонки, които излизат от палмета в центъра. Клонките и палметите са изписани в бледосини тонове с розови оттенъци. Краищата им завършват с пъпки и цветчета в бледожълто, бледозелено и цинобър.

Стенописите в куполното помещение имат същата схема като в дромоса, но тук трите основни полета са с по-големи размери. Над оцветения в червено под върху релефен пояс от плинти с цвят на розов мрамор със светлосини жилки стъпват ортостатите на цокъла, които имитират бели мраморни плочки. В горната си част те са покрити с широк изпъкнал пояс, над който започва гладката плоскост на стената, обогрена в помпеанско червено. Тя носи сложно комбиниран йонийски антаблеман, съставен от триделен архитрав, фриз и корниз. По архитрава се редуват 12 четирилистни розети с 12 волски черепа. Обогрениите в синьо и червено розети и ци-

нобърът на жертвените панделки между рогата на черепите ярко изпъкват над светлокремавия фон на архитрава. Той завършва с лента в цинобър и лила. Следва червена лента, която маркира началото на големия фигурален фриз. Горен фризът е оброчен с широк йонийски корниз в синьо и червено. Следват зъбчат орнамент, шнуровидна лента в червено и бяло и изображения на лъвски глави – водостоци.

Темата на големия фриз е тържествена сцена – прощално угощение, известно в сакралното изкуство на античния свят. Централните фигури в нея са погребаните тук тракийски вожд и любимата му жена. Той е седнал на нисък трикрак стол върху пъстра възглавница. Пред него е сложена трапеца с хлябове, ястия и плодове. Вождът е облечен в бял хитон, наметнат е с червен химатий, обут е с червени привързани сандали, а челото му е увенчано със златен лавровиден венец.

Стенописите в Казанлъшката гробница са ценен научен извор за изучаване на бита и изкуството на тракийското общество през ранноелинистичната епоха (IV–II век пр.н.е.). Още повече че тракийската аристокрация е не само консуматор и носител на художествени ценности, но и участник в тяхното създаване.

2. До образците на културно развитие се доближава плътно и гробницата, открита през 2000 г. в могилата Рошава чука край с. Александрово, Хасковска област. Запазената стенописна украса я превръща в ценен паметник на античното изкуство в Тракия. Данните от пигментовите анализи показват, че палитрата на художника съдържа съвместими с фресковата техника пигменти. Проф. Валентин Тодоров провежда хроматографски изследвания на проби от фриза с орнамент и от червения и жълтия пояс в гробната камера и регистрира наличие на восък в състава им. Анализ за употреба на цинобър не е правен (Гюрджийска 2010).

Александровската гробница се състои от дълъг дромос, правоъгълна предгробна камера и кръгла гробна камера, ориентирани в посока изток-запад с вход на изток. Предгробната камера е с размер 1,92 x 1,50 м, като покривът е двускатен. Гробната камера има диаметър 3,30 м и е покрита с купол с кошеровидно-камбановидна форма. В нея е имало погребално ложе. Стените са покрити с мазилка, върху която са разположени цветни пояси и животински фризове. Стенописната украса на гробницата започва от западния край на дромоса и покрива част от стените на двете камери, като са представени бойни и ловни сцени, при които по наше наблюдение е използван цинобър. Авторът на стенописите се е представил чрез

автопортрет (глава на млад мъж) и собственоръчен подпис (Кодзимасис Христос). Според откривателя ѝ гробницата се датира в периода IV–III век пр.н.е. (Китов 2004).

3. Калояновската могила, Пловдивска област, е издигната върху най-високата част на некрополен масив и е доминирала над другите могили в некропола. Стенописната ѝ украса е изпълнена в три хоризонтални пояса, обхващаща четирите стени на гробната камера. Най-долният фриз е оформен като цокъл с височина 0,51 м и е оцветен в тъмночервено. Непосредствено над него са нанесени две успоредни тесни линии с жълт и червен цвят. В стенописната украса са използвани два червени пигмента; червените гирлянди и хоризонталната лента с панделката са изпълнени с цинобър, докато цокълът и червената подложка на астрагалоса са с червена охра. Астрагалосът е изписан с варова бяла, а жълтият цвят на гирляндите и хоризонталната лента – с жълта охра. Изследване със сканиращ електронен микроскоп сочи съдържание на феропигменти с примеси на червена охра ($Fe:O_3$), но и на цинобър при оцветяването на първия живописен пояс (Кисьов 2005).

4. Гробницата в могила Светицата край с. Крън, Казанлъшко, също предполага употреба на цинобър – стените ѝ са били частично оцветени в червено и черно, сакрални за траките цветове. Но изследване за цинобър не е правено.

5. Римската гробница в античния некропол на Дорусторум (дн. Силистра) е открита случайно през 1942 г. и е първият регистриран национален паметник на културата у нас (през 1948 г.). Гробницата е уникален паметник на късноримската архитектура и живопис по нашите земи (II–IV век). Тя представлява еднокамерна и правоъгълна сводеста постройка с размери 3,30x2,60x2,30 м, като цялата ѝ вътрешност е покрита с фрески, напълно съхранени в оригиналния си вид. Изображенията представляват геометрични, животински и човешки фигури, ловни и семейни сцени. Стилистиката им е в традициите на елинизма, изографисването носи характерните белези на епохата на император Константин Велики и е дело на надарен художник, дошъл от източните римски провинции Египет или Сирия. Това е една от най-запазените декорирани късноантични гробници на Балканите.

Централното правоъгълно платно е заето от фигурата на господаря в цял ръст, а до него е знатната му съпруга. На останалите платна са изобразени 9 прислужници, които носят елементи от патрицианския костюм

на господаря си. Най-забележителната дреха е червена хламида (плащ) със златна фибула. Самият прислужник с тази дреха е с руса коса, което предполага, че може да е гот. Макар и добре проучена и описана, стенописната украса не е изследвана за цинобър.

6. Могила Оструша до Шипка предлага богат материал за проучване и изследване от страна на експерти: необичаен архитектурен план, ордерна декорация върху фасадата, рисувана вътрешна декорация върху касетъчен таван в гробната саркофаговидна камера.

Схемата на касетирания таван е проектирана с 8 квадрата по дългите страни и 5 квадрата по късите страни, които граничат с външната правоъгълна повърхност. В този голям правоъгълник е вписан втори по-малък правоъгълник, в средата на който са вписани един в друг два квадрата и един кръг, а от двете им страни има две редици от по три малки квадратчета. Всеки квадрат е отделен от съседните чрез вдлъбната ивица.

Интересни данни се появяват при по-задълбочен анализ на рамките и страните на касетите, в които са изобразени растителни мотиви и фигурални сцени. Лица са изрисувани в касетите от малкия правоъгълник, а митологични сцени – в касетите от външния правоъгълник. Фонът на касетите е светлосин, каквито са обичайно касетираните тавани в дорийската архитектура през IV век пр.н.е. Използваните цветове са в разнообразна палитра: червено (вероятно цинобър), синьо, наситено зелено, жълта охра. Върху някои декоративни елементи има следи от позлатяване. Откривателят Георги Китов предполага, че в централната касета на композицията е било представено слънцето.

7. Гробницата в Сарафова могила (Крън II) се състои от дромос и две правоъгълни камери. Стените им са разделени на многоцветни хоризонтални пояси в бяло, черно, червено, оранжево, жълто. Централната гробна камера е затворена от еднок рила врата, по чиято рамка вероятно има следи от цинобър, които могат да се установят едва след изследване (Китов 2000, Стоянов, Стоянова 2011).

8. Гробницата в могила Шушманец е с кръгла камера и правоъгълно преддверие с конзолен свод с полуцилиндрично напречно сечение. Гробната камера е с вертикални стени с диаметър в основата 3,90 м и височина 3,85 м. В центъра се намира дорийска колона, а в стените са вградени 7 дорийски полуколони. Върху тях е разположен архитрав, над който следва куполът. Срещу входа е каменното гробно ложе. Входът към камерата е бил

затварян с двукрила касетирана каменна врата, украсена с врязани стилизирани слънчеви дискове, оцветени в червено. Еклектичното комбиниране на архитектурни елементи свидетелства за ранноелинистичната епоха (Китов; Стоянов, Стоянова 2011).

9. Гробницата край с. Ружица, Ямболска област, се състои от гробна камера, преддверие и дромос с обща дължина 7 м. Градена е от варовикови блокове и кирпич, покритието е плоско, от гранитни плочи. Цялата вътрешност на гробницата е покрита с бяла мазилка, а страните на входа към гробната камера са били покрити с фрески, нанесени върху слой от глина и изпълнени в три цвята: охра, червено и бяло. Мотивите върху фреските са разнообразни: триъгълници, ромбове, бръшлянови листа, спирали, квадрати и други орнаменти, характерни за елинистичната епоха.

Не е изследвана за цинобър, както не са изследвани и могилите Хелвения и Голямата косматка, при която по разкази на археолога Г. Китов имало следи от червено оцветяване върху касата на входната каменна врата.

10. Тракийската гробница край с. Свещари (могила №7 от източния могилен некропол на Сборяново, Разградско) е обект от списъка на световното културно наследство на ЮНЕСКО.

Три от стените на гробната ѝ камера са изпълнени като колонада, но вместо колони са оформени фигури на 10 жени, с ръце, вдигнати към тавана, наречени кариатиди. Височината на тези своеобразни подпорни колони е 1,2 м, облечени са в силно накъдрени рокли без ръкави, стигащи до пода. На кръста имат колан, който препасва дрехите им. Краят на дрехите им е обърнат нагоре и наподобяват чашка на цвете. Всяка от тях е с индивидуализирано лице. Косите им са къдрици и се спускат до раменете, а над главите си имат кошници. Лицата, косите и дрехите им са били оцветени с боя и дори след две хилядолетия може да се забележи кафявият цвят на косите им.

На полукръглата стена под свода на гробната камера чрез рисунка е изобразен ритуалът по хероизация (обожествяване) на покойния владетел. Царят е представен на кон, следван от двама оръженосци. Срещу него е застанала богиня с 4 други жени зад нея, които носят дарове в ръцете си. Богинята е облечена в дълга дреха и подава на покойния владетел венец от злато.

Както сцената с хероизацията, така и кариатидите са останали недовършени. Рисунката е очертана само с креда, а ръцете на някои от жените са издялкани грубо.

Свещарската гробница е сензационно открита през 1982 г. Има размери 7,50x6,50x4,45 м, състои се от дромос и три квадратни камери, покрити с полуцилиндричен свод. В духа на елинистичната архитектура е изпълнена и украсата ѝ. Входът е фланкиран с две правоъгълни колони, чиито капители имат рисувана украса от яйцевиден орнамент. На тях лежи архитравна плоча с релефен фриз от стилизирани волски глави и гирлянди. Оригинално решение са четирите дорийски и една йонийска колона, долепени до стените, които поддържат архитрав и фриз от метопи и глифиди. В тази архитектурна рамка умело са вписани фигурите, така че да личи оцветяването на отделните им елементи: дрехата като обърната цветна чашка от три листа, косите, обрамчили строгите женски лица и падащи на раменете като плитки. Освен косите очите и части от дрехите и сандалите им са оцветени в тъмнокафяво, червено, жълто и синьо. Оцветен е и остатък от стенописно изображение, цветът е червен, но не е изследван за цинобър.

ЦИНОБЪРЪТ В СРЕДНОВЕКОВНАТА И ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ЖИВОПИС

Рилският манастир е ставропигиален манастир, символ на България, обект на световното културно наследство, включен в списъка на ЮНЕСКО. Разположен е в Югозападна България, област Кюстендил, община Рила, и е основан през X век от св. Йоан Рилски Чудотворец. Това е най-големият манастир в България с отбранителна кула от 1335 г. и еднокорабна черква, построени от местния феодален владетел Хрельо Драговол.

На 21 септември 1378 г. цар Иван Шишман (1371–1393) издава Рилска грамота, подписана и подпечатана със златен печат, с която дава на манастира 20 села и землищата им като феодални владения.

Църквата „Рождество Богородично“ е католиконът на манастира. Средновековната църква е съществувала до 1834 г., когато по решение на манастирското братство е съборена и върху нейните основи е построена днешната съборна църква. Строежът ѝ е завършен през 1837 г.

Стенописната украса на съборната църква е дело на големите самоковски майстори Димитър Зограф, Захари Зограф и техните ученици. Богатството на манастирските стенописи е допълнено с най-скъпия за времето си червен цвят цинобър, включен във всички житийни сцени и по-конкретно във всички царствени дрехи на богоизбраните. В преддверието на църквата цинобърът е силно окислен (почернял) от постоянните слънчеви лъчи, но той е доказателството за почитта към св. Йоан Чудотворец и свещеността на земите, влизащи в пределите на манастира.

Характерен пример, потвърждаващ тезата, че цинобърът е цвят на царе и богове, е св. Димитър, българският закрилник, на кон с одежди в цвят цинобър.

Св. Димитър е един от най-почитаните светци воители в християнския православен свят. Кръстен на теофорното име Деметра, образът му е впле-

тен в духовния живот на балканските народи и най-вече на гърците и българите. Затова при изобразяването му върху стенописи, икони и миниатюри се влага скъпият пигмент цинобър.

Според византийската църковноидеологическа традиция „подражателят на Христа“ е само императорът, защото „подражанието“ се изразява в качеството му да бъде винаги воин победител. Авторите от XIV век нарушават това правило, показвайки св. Димитър като олицетворение на добродетели, по-висши от каквото и да било земно сравнение. Превърнал се в „душа“ на народа, добил пълно съвършенство, св. Димитър бил избран от Богочовека да му служи, поради което получил от него „военната униформа, пръстена и плаща“ – символите на достойнството на Спасителя.

Съпоставянето на св. Димитър с божия син поставя Чудотвореца над светци, пророци, апостоли и мъченици. Григорий Палама обяснява тази необикновена позиция с факта, че св. Димитър се проявява във всички функции на светостта. Той става „любимият ученик на Христос, Негово дете и най-близък и верен Негов приятел“. С изтичането на миро от бездиханното му тяло след страдалческата му смърт, т.нар. мироточие, в кладенеца, в който било хвърлено тялото му, този кладенец се превърнал в извор на „неизчерпаеми дарове“ и на лековито миро, изливащо се в дълбините и реките за „слава на Бога“ (Иванов 2004).

Добре познати в балканското изобразително изкуство, основно в паметници от XVII век, са орнаментираните фризове. Често срещана в монументалното изкуство от периода е и релефната триизмерна лента в охра, цинобър и синьо, преминаваща по люнета над апсидите на църквите. С такъв фриз е украсена църквата в с. Зимевица, община Своге, Софийска област. Същия фриз или негови вариации откриваме и върху западната фасада на „Св. Богородица“ в Драгалевския манастир, над входната врата в притвора на „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ в с. Добърско, Благоевградско (Димитров 1970), върху южната стена на църквата „Св. Богородица“ в с. Миланово и др. (Ангелов 2017).

В Боянската църква със стенописна украса от XIII век костюмът на севастократор Калоян е завършен с меки тъмносиньо-зелени ботуши – зокус. Облеклото на Калоян е в приглушена, малко студена колоритна гама, на която изпъкват както изящният лек орнамент от злато върху тъмния тон на туниката, така и златистите апликации на ръкава и севастократорската диадема. Костюмът на Десислава обаче грее в цинобър и злато, върху които се откроява блясъкът на скъпи камъни и перли (История на българското изобразително изкуство, Т. 1).

УПОТРЕБА В КНИГИ И МИНИАТЮРИ

В Библията цинобърът е посочен като пигмент, който е бил използван за боядисване на сгради по време на царуването на Шалъм, син на Йосия, цар на Юдея. Посочен е в книгата на пророк Езекиил като пигмент, използван в изкуството, изобразяващо халдейски хора (Йеремя 22: 11-14; Езекиил 23: 14–17, Библия).

Свещеността на минерала се запазва и през този период, като чрез него се придава значимост на важни фрази и словосъчетания в книгите. Така например в *Радомиров псалтир*, датиран към XIV–XV век и имащ неповторима орнаментика, на почти цялото поле на една от страниците е изписана заставка в квадратна рамка, изпълнена с ритмичен мотив, завършващ в долните ъгли с шипове, а в горните – с клонки. Вътре в нея е развита оригинална композиция с две фантастични птици, свързани помежду си с плетенични мотиви. Почти всяка страница от този псалтир е украсена с оригинални заглавни букви, плетенични мотиви, образи на разни животни. Контурите на тези композиции са изписани с цинобър и черен туш. Празните полета отново са запълнени с цинобър.

Друг ценен паметник на старобългарската миниатюрна живопис е *Лондонското четвороевангелие* на цар Иван-Александър (1331–1371), пазено в Британската библиотека. Съставено е от 286 пергаментови листа и съдържа 352 миниатюрни рисунки, изпълнени с гваш. То е било изнесено от Търново скоро след превземането му от османците и занесено в Молдова, а после – в атонския манастир „Св. Павел“. По-късно било подарено на англичанина пътешественик Робърт Кързон, а след неговата смърт станало част от колекцията на Британската библиотека в Лондон. В него миниатюрите са илюстрации към текста, а багрите са червен цинобър, мека кобалтова синя, тъмнокафява, зелена, виолетова, тъмна червена, тъмна виолетова, хромова-оранж. Използвана е златна боя за ореолите на свет-

ците или за подчертаване на короните на дърветата, архитектурата, орнаментите и гънките на дрехите. Ръкописът вероятно е правен в дворцовата скриптория на Иван-Александър и съдържа няколко миниатюри с изображения на Иван-Александър и семейството му: царица Теодора и синовете им Иван Шишман и Иван Асен (Кацарова 2013).

Неоценимо значение като исторически извор има българският превод на *Манасиевата хроника* от XII век, направен също по времето на Иван-Александър през XIV век, съхранявана в Московската синодална библиотека. В нея има 70 миниатюри с библейски сюжети, както и сюжети от историята на Елада, Рим, Византия, България и Русия. Откриват се изображения на българските владетели Крум, Борис, Симеон, Самуил, Иван-Александър.

Подобни цветни изображения откриваме и в третия най-значим средновековен литературен паметник с миниатюри и цветни заглавни букви – *омичов псалтир*, както и в други средновековни и по-късни възрожденски ръкописни паметници.

Приложимостта на цинобър през средните векове се потвърждава и в направата на печати. С цел да се украсят и да се различават един от друг, те са се правели от восък с добавки на цвят. За да се получи червен цвят, смесвали восъка с цинобър, за зелен – с меден окис, в кафявия добавяли смоли, а в черния – сажди. Въпреки това тези цветни печати не можело да се използват от всеки. Обикновено червените били царски, а с останалите цветове се ползвали аристократичните родове (<https://www.bgfermer.bg/Article/6657561@www.bgfermer.bg>).

Грамотата, дадена в Никопол на 4 октомври 1352 г. на венецианския вожд Андреа Дандало, е завършвала с титула и подписа на царя на български език: „Иван-Александър, цар на всички българи и гърци“. В регистрите и индексите към документа този подпис е обяснен така: „Горенаписаните букви са от миниум (киновар) и означават Иван-Александър, по божия милост цар на България или на Загора, и са букви отчасти гръцки, отчасти български или персийски...“. Което показва, че просветените европейци от Средновековието са били наясно за произхода, езика и писмеността на българите (<http://borislav.digicom.bg/Book2/zagora.htm>).

В ерминията на Дичо Зограф от XIX век, запазена за науката благодарение на покойния Васил Атанасов, уредник на Видинския музей, и стигнала до наши дни в първоначалния си вид, така както я е оставил зографът, са подшити 194 листа с размер 16x23,5 см, изписани с печатни букви. Повечето от началните букви, както и много текстове са написани с цинобър (Василиев 1946).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

От ползваните многобройни източници категорично се установява, че цинобърът исторически запазва своето място на цвят обозначител за най-важните дела.

Д. Рохленко, историко-архивист, пише, че първият печатен вестник в Русия – „Ведомости“ (по времето на Петър I) – днес буди голям интерес не само като един вид огледало на отминалия живот на страната, но и като източник на информация за историческите събития, икономиката, културата, начина на живот и езика в началото на XVIII век. Вестникът оставя своя отпечатък върху руското общество по време на Петровите реформи. На страниците на „Ведомости“ за първи път се виждат класифицирани руските национални военни и политически събития. На заглавната страница на вестника, публикуван в Санкт Петербург, посланието за победата на руската армия в Полтава е отпечатано в цвят цинобър (Ведомости 1709).

Експертите знаят, че всяка стара картина е система от микроби. Редица проучвания описват сложните екосистеми на бактерии и гъбички, които живеят в боите на старите произведения. За да разберат по-добре тези микроскопични вредители, микробиологът на Университета на Ферара Елизабета Касели и нейните колеги се обръщат към ренесансова картина, наречена „Короноване на Мария“ от художника Карло Бонони, украсявала някога базиликата „Санта Мария“ във Вадо, Италия. Когато земетресение разрушава църквата през 2012 г., екипът сваля 2,8-метровото кръгло платно, окачено през 1620 г., и взема малка квадратна проба от 4 мм от картината, повредена през вековете. Използвайки рентгеновата флуоресценция, те изучават химическия състав на слоевете пигмент и лак, използвани за създаване на изображението. Резултатите разкриват сложната химия на маслената живопис: медни оксиди в синьо и зелено, олово и калай в белите и ярко жълтите. Екипът отчита сред пигментите и цинобър – поради това

не трябва да облизваме пръсти, след като сме пипали ренесансови произведения (<https://bg.association-web-pme.info/2917-whats-eating-this-400-year-old-painting-a-whole-ecos.html>).

Днес съществуват данни и за лечебни свойства на цинобъра, които обаче са противоречиви. Твърди се, че той може да променя характера на човека и да го научи не само да оцелее, а и да живее, да се забавлява и да усвоява житейски уроци. Астролозите съветват да се носят бижута от червен цинобър почти от всички зодии с изключение на Скорпиона, а за Телците е просто задължителен. Въпреки това постоянното носене на амулета не оказва благоприятно влияние върху физическото здраве, така че е възможно да се носи цинобър само в трудни ситуации, толкова дълго, колкото е необходимо, докато започнем шеговито да се отнасяме към проблемите си. Днес цинобърът е талисман главно на бизнесмени, финансисти и хора, склонни да драматизират ситуацията и които многократно повтарят една и съща грешка. Използва се в над 905 от медицинските ваксини като консервант.

ПОСЛЕПИС

Предложената за публикация студия изследва цветовете в тракийското изкуство. Изучаването на тази материя е от изключителна важност, тъй като тракийската цивилизация е без своя писменост и без свои текстове, в които да разказва за себе си.

Характерно за древния човек е, че той мисли конкретно. Древният човек не познава метафората, сравнението, тълкуванието. Дори обитателите на отвъдното – душите, боговете – са материални. Просто ние не ги виждаме. Ето защо цветовете са език. И Росица Манова убедено ни представя своя прочит. Изследването е потопено в широкия културен контекст на Източното Средиземноморие, придружено с конкретен снимков материал.

Предложената студия може да бъде използвана като учебно помагало в специализирани програми по експертиза, както и от всеки изследовател, който проучва езика на цветовете в древността.

Проф. дин Сергей Игнатов

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ИЗВОРИ

(В: Шаренков, А. Старинни трактати по технология и техника на живописата, Т. I, кн. I. София: Български художник, 1988)

Витрувий. Десет книги за архитектурата, I век пр.н.е.

Кн. VII, гл. VIII. За това, което се отнася до цинобъра и живака

Ще премина към изложението на това, което се отнася за цинобъра. Счита се, че за първи път той е бил намерен в земята на килбианците от Ефеска област. Той по своето действие и начин на обработка е твърде забележителен. Изкопават отначало скала, наречена *anthrak* (буквално означава „буза“ – А.Ш.); до нейната обработка в истински цинобър жилката ѝ прилича на желязото, но с по-ръждив цвят, с червен около нея прах. През времето на получаването от ударите на инструмента тя отделя като сълзи живак, веднага събиран от рудокопачите. (...) Когато събират тези буци, хвърлят ги в пещта на работилницата за изсушаване поради обилието в тях на влага и когато изгонената от тях топлинна пара се спусне на пода на пещта, тя се оказва живак... Когато се съберат четири сектария, по тегло се оказват сто фунта... Живакът се използва при много случаи. Без него например не може както следва да ползват нито сребро, нито мед; също когато дреха, избродирана със злато, се износи, остарее и стане негодна, изгарят парцалите ѝ на огън, като ги слагат в глинен съд, останалата пепел хвърлят във вода и добавят там живак, който поглъща в себе си всички частици злато и ги заставя да се съединят с него. След това, като изливат водата, живака наливат в парцалите и го изстискват там с ръце; когато живакът се изцеди навън през нишките на парцалите благодарение на своята течливост, вътре от това изстискване остава чистото злато.

Кн. VII, гл. IX. За приготвяне на цинобъра

Затова, когато цинобърът се използва при оцветяване на затворени стаи, той не се разваля и запазва цвета си, но на открити помещения, като например перистили, екседри и други от подобен род места, където свободно проникват светлина и лъчите на слънцето, той при съприкосновение с тях се разваля и като загубва качествата на цвета, чернее... Но по-сериозният човек, като иска изработката с цинобър да запази цвета си, трябва след това, като стената е направена (бойдисана – А.Ш.) и изсъхне, да я покрие с помощта на четка с разтопен на огън пунически (понтийски) восък с добавка на малко количество дървено масло, после, като нагрива този восък заедно със

стената с въглища, поставени в железен мангал, да го застави да се изпоти, след което съвършено да го изглади (след това трябва да се натрие със свещ и чисти ленени парцали, както това се прави с голите мраморни статуи)... Такова защитно покритие от пунически восък не допуска при това боядисване избелване на боите от съприкосновението им с лунната светлина и слънчевите лъчи. А тези работилници, които са били при ефеските рудници, сега са пренесени в Рим по тази причина, че от споменатия род жили впоследствие били намерени в пределите на Испания, от рудниците на която буците се донасят в Рим, където обработката им я правят закупвачите. Тези работилници се намират около храма на Флора и Квирин. Цинобърът се подправя с примесване на вар към него. Затова, ако е необходимо да се разбере, че той не е подправен, трябва да се постъпи така: да се вземе железен лист, да се сложи върху него цинобърът и да се държи на огъня, докато листът не се нагрее. Когато цветът на цинобъра от нагриването се промени и той почернее, трябва листът да се свали от огъня и ако след охлаждането цветът на цинобъра се възстанови, това ще докаже, че той не е подправен, ако пък остане с черен цвят, това ще покаже, че той е подправен. Всичко, което си спомням за цинобъра, аз казах.

Плиний Стари. Естествена история (I век), кн. 33, VII, 36, 37, 38, 39, 40

Миниум (Minium). В сребърните рудници се намира също така и миниум, който между оцветяващите вещества сега е на почит, а преди е бил при римляните не само на голяма почит, но и свещен. Верий съобщава за достоверни писатели, които пишат, че преди са оцветявали през празничните дни с миниум самото лице на статуята на Юпитер и телата на триумфаторите, когато са имали тържествен парад... Аз не се учудвам, че цветът му е бил на почит, защото още във времената на Троя червената боя (*rubric*) е била на почит по свидетелство на Омир, който хвали корабите, които са украсени с нея, въпреки че рядко говори за боядисване и бои. Гърците наричат тази боя милтос (*miltos*); миниумът се нарича при някой цинобър (*cinnabaris*). Оттук е станала и грешка вследствие на объркване на наименованията... Древните са рисували с цинобър картини, които и днес се наричат едноцветни (*monochromata*). Рисували също и с ефески миниум, но тъй като неговото приготвяне струвало много труд, те се отказали. Освен това и двете бои се считат за твърде остри. Поради това се обърнали към червената земя (*rubric*) и синопската земя (*sinopis*), за които ще разкажем на съответното място. Цинобърът се смесва с козя кръв и боровинков сок. Цената за истинския е 50 сестерция за функт. [...]

Цинобърът (sinnabaris). Миниумът се нарича от някой цинобър; заблудата е произлязла от това, защото *sinnabaris* е индийска дума. А именно така на-

ричат индийците кръвта на дракона, изстискана от него от умиращ слон при смесването на кръвта на двете животни. А и няма в живописата друга боя, която да изобразява по-добре кръвта като тази. Онзи цинобър е твърде полезен за противоотровно средство и лекарство. Но се боя, че лекарите употребяват минимум вместо последния, защото го наричат цинобър.

Лукски манускрипт (VIII век)

За живака (argentum vivium). Живакът се ражда от земята. Ражда се и друго сребро от рудата при изпичане.

За сярата (sulfur). Сярата се образува в земята. Запалва се самото място (където се съдържа сяра – А.Ш.), изгореното се смесва с масло (*oleum*) и се топи.

Работа с цинобър (sinnabaris). Приготвя се така: вземи чист живак (*ybroargiris*) две части, самородна сяра (*sulfur vivum*) една част. Сложи в ампула и вари на слаб огън без дим. Правиш цинобър и измиваш както трябва. След това вземаш медни пластинки (*petolum*) съвсем чисти. И ги разполагаш върху много силен оцет. Слагаш на слънце, без да ги движиш. След дни отваряш и изваждаш тези пластинки. Събираш налепа и ще получиш медна зелена (*iarin*) съвсем чиста. След това вземаш олово. Правиш пластинки (*petalum*). Разполагаш ги както преди върху оцет и събери този налеп. Измиваш добре, докато стане чиста. Получаваш *sinnabaris*. Вземаш от цинобъра една част, от медната зелена една втора част, от оловната бяла (*psimitin*) една втора част. И слагаш в мраморен хапан и стриваш добре. След стриването сложи във вода, където се вари това с рибено лепило (*tictiocollon*). И става.

Малък ключ за живописата (VIII–IX век)

За вермикул (Vermiculo). Ако искаш да направиш вермикул, вземи стъклен съд (*ampullam*) и намажи отвън с глина, вземи една мярка живак, две мерки бяла сяра (*sulfuris alba*) или червена боя и постави самия съд върху три или четири нагорещени камъка, постави около него тлеещи въглени, но огънят да бъде възможно най-слаб, и тогава покрив съда с твърде малка покривка; и когато видиш, че излиза от съда жълтеникав пушек, плътно го покрив, а когато излезе пушек с червен цвят, отново го покрив; и когато видиш, че излиза чисто червен дим като вермикул, отстрани огъня и ти ще имаш най-хубавия вермикул в съда (*vermiculum ortimum in ampulla*).

[...]

Съставяне на червено (vermiculi). От цветовете на мака изстискан сок една унция, цинобър половин унция, лулацин (*lulacin*) един солид, после всичкото смеси и стрий, изсуши на слънце.

За боята цинобър. Ако искаш да направиш друг цвят, подобен на цинобър, събери печена синопия (*sinopiedem*) две части, една част сирикум (*siricum*), смеси ги и ги разбъркай с вода.

Теофилус. Съчинение за различните изкуства (XII век), кн. I, гл. 39

За цинобъра. Ако искаш да направиш цинобър, вземи сярата (от която има три вида: бяла, черна и жълта), стрий я на камък и прибави към нея две равни части живак, като претегляш всичко на везни. Когато ги смесиш, сложи сместа в стъклен съд. Плътено затвори отвора, за да не излиза димът, намажи съда от всички страни с глина и постави на огън да изсъхне. Премести го на горещи въглени и когато се нагрее, ще чуеш вътре шум – съединяват се живакът с горещата сярата. Когато звукът се прекрати, свали съда от огъня, отвори го и извади пигмент.

Майстор Петрус. За приготвянето на боите (XIII–XIV век)

Да се направи цинобър (vermiculo). Ако искаш да направиш добър цинобър, вземи стъклен флакон и го замажи отвън. След това вземи една част живак и две части сярата с бял или жълт цвят и ги постави в гореспоменатия флакон, който после трябва да поставиш върху четири камъка и да направиш много бавен огън от жар, натрупана около флакона, а гърлото на флакона напълни със счукана керемидата и когато видиш синя пара да излиза от гърлото на флакона, насипи отново и ако излезе жълта пара, насипи също. Но когато оттам излезе пара, червена почти колкото цинобър, тогава свали го от огъня и ще имаш чудесен цинобър във флакона.

Как миниум се смесва с цинобър. Ако някой желае да украси ръкопис, не трябва да прави това само с миниум, защото, въпреки че ще са добре оформени, все пак те няма да са красиви, тъй като ще бъдат твърде бледи. Поради това трябва да се смеси миниумът с цинобър, че цветът да е по-ярък...

Болонски манускрипт. Тайните на боите (XV век), гл. VII

За правене на цинобър. Вземи една част живак и две части сярата, чиста жълтата и добре стрита. Сложи всичко в шишенце и го покрий със замазката *sapientia*, тогава го сложи в пещта и отначало го остави на слаб огън; покрий отвора на шишето с керемидата и когато видиш жълт дим, продължавай да подклаждаш огъня, докато не видиш, че димът започва да излиза червен или ален. Тогава изгаси огъня и когато изстине, ще имаш хубав цинобър...

За приготвяне на цинобър за употреба с четка и като боя за плътта. Вземи каквото искаш количество цинобър и го стрий на сух ситен прах върху мрамор или порфир и след това го стрий с чиста вода или с луга, докато прахът стане много фин и почти недокосваем; остави го да изсъхне върху мрамора и го сложи в рог, и го измий много добре с бистра и чиста луга, докато стане много чист, и след това пак го измий с прясна вода, докато видиш, че лугата е добре измита от него; след това го остави да стане почти сух, прибави му яйчен белтък, приготвен с шафран и стрити клонки от смокинови дървета, и го направи достатъчно течен, за да протича добре в перото, докато пишеш. Ако искаш да го използваш за телесен цвят, сложи малко жълтък заедно с белтъка. А ако го искаш за писане или за правене на цветя, не му прибавяй яйчен жълтък и за да не бъде с пяна или с лъскавина, му прибави малко ушен восък; ако е твърде бляскав, изхвърли яйчения белтък и му сложи пресен без шафран или ушен восък. Ако се втвърди така, че не протича в перото, прибави му две капки розова вода. И ако искаш яйченият белтък да не мирише, прибави му (т.е. на белтъка) аури пигмент или камфор.

Ченино Ченини. Книга за изкуството, или трактат за живописца (1437)

Как да се оцветява хартия в телесен цвят. За да направиш хартията с хубав телесен цвят, за показваното по-горе число листа следва да се вземе половин унция гъста оловна бяла и по-малко от половин боб цинобър. След това следва да се смесят всички заедно. Смеси по обикновения начин, както преди.

Как трябва да рисуваши ранен човек или рана. За да изобразиш или нарисуваш ранен човек, вземи чист цинобър и направи с него подготовка там, където искаш да изобразиш кръв. След това вземи малко хубава лака, приготвена по обикновения начин във вид на темпера и направи сенките на кръвта, нейните капки и на раната.

Страсбургски манускрипт (XV век)

Ако искаш да направиш цинобър за писане или за оцветяване. Тогава първо вземи цинобър толкова, колкото искаш, но той трябва да бъде предварително стрит, сложи го върху чист камък и налей отгоре вода от гуми както по-горе, така че боята да стане напълно мокра, и прибави 3 капки яйчен жълтък, разбъркай малко всичко заедно и след това премести от камъка в чист рог, в зависимост от това, дали ще трябва за писане, или за рисуване, провери дали е гъста или рядка.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. КАРТИ



Находища на цинобър в Европа и Тракия



Маршрути на културен пренос и художествени влияния в Средиземноморието

Тракия попада в глобалния средиземноморско-азиатски живачен пояс, който включва находища на живак като Алмаден (Испания), Монте Амиата (Италия), Идра (Словения) и някои други. Тази геохимична характеристика на тракийските земи е белязана от различни живачни находки.

При извършени изследвания на златно-живачни амалгами в Кюстендилско с помощта на електронна микроскопия се наблюдават фазови преходи от външните слоеве на златните зърна към ядрото, което показва че златото от района е богато на живак. В подкрепа на твърдението е подадената информация за случаи на открит цинобарит, злато и златно-живачни амалгами в едни и същи проби.

Наноси на цинобарит са открити и в златосъдържащи разсипи до с. Шишковци и в полите на Конявска планина. Извършените изследвания доказват високо съдържание на живак в почвите край с. Гърбино (1000 g/t). Минералът е открит и при шлихоминераложки проби в местността Суха киселица, землището на с. Долно Кобиле. Цинобарит в количество от единични знаци до 2% от тежката фракция е установен в района на селата Църварица и Драгойчинци, като най-високо съдържание е отчетено в Треклянски район, Лебница и Валхина планина.

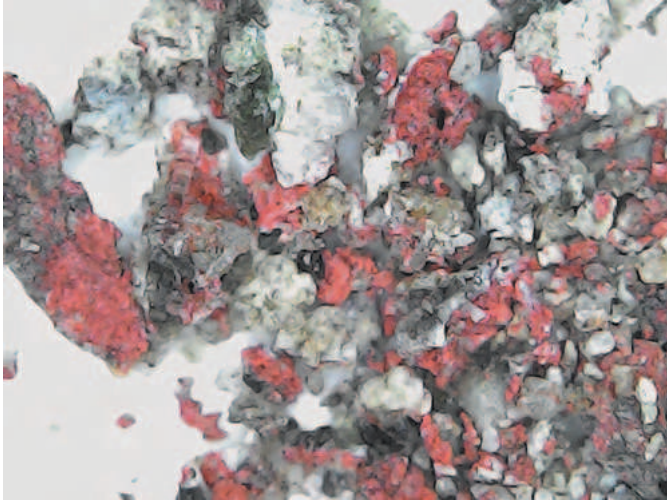




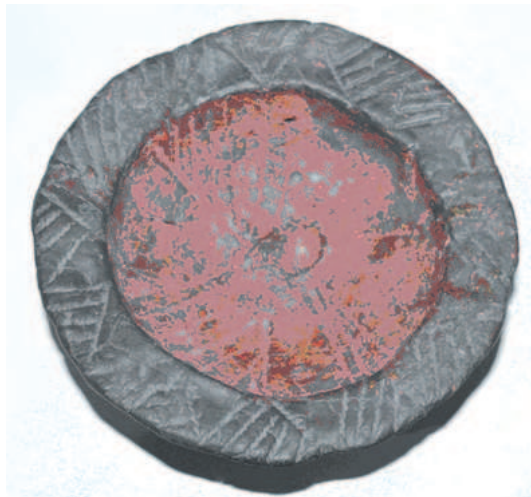
Автор Моника Манова (по Витов 2002)

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. АЛБУМ

Съд от могилен гроб край с. Дражево (ранна бронзова епоха)



Макрофотография Р. Манова



Предвид наличието на серни и железни йони в пробата, както и наблюдаването на остатък след нагряването ѝ се допуска, че пигментите в нея са цинобър (HgS) и червена охра. Изследването е направено от гл. ас. д-р Екатерина Стоянова (снимка Р. Манова)

Храмът при с. Старосел



Макрофотография Р. Манова



*Входът към предверието
(снимка И. Манов)*



Йонийска кима, оцветена в цинобър и син пигмент (снимка Б. Рангелов)



*Цинобър от вратата на храма
(снимка Р. Манова)*

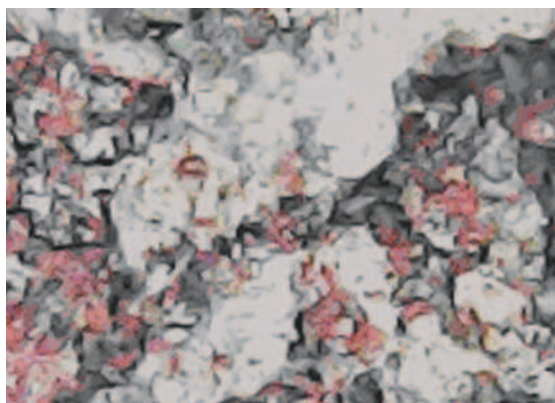


Йонийска кима, оцветена в цинобър (снимка Р. Манова)



Триглифите на храма в Старосел (снимка И. Манов)

Гробница край с. Ружица



Макрофотография Р. Манова



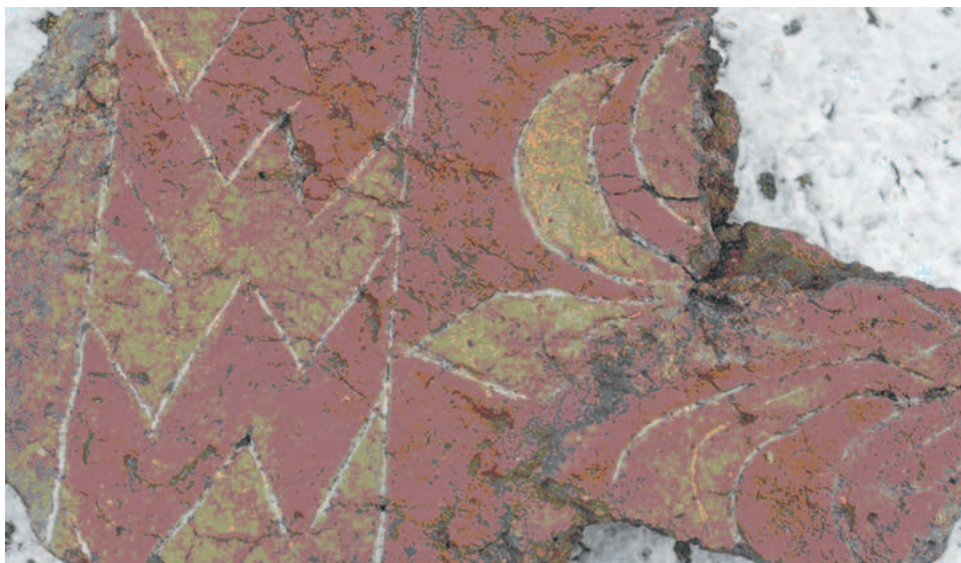
*Фрагмент от стенописната
декорация с цинобър
(снимка Р. Манова)*



*Фрагмент от
стенописната декорация с
цинобър (снимка Р. Манова)*



Фрагмент от стенописната декорация с цинобър (снимка Р. Манова)



Декоративен елемент – египетска лилия, оцветена с цинобър (снимка Р. Манова)

Семейна римска гробница при Хисаря



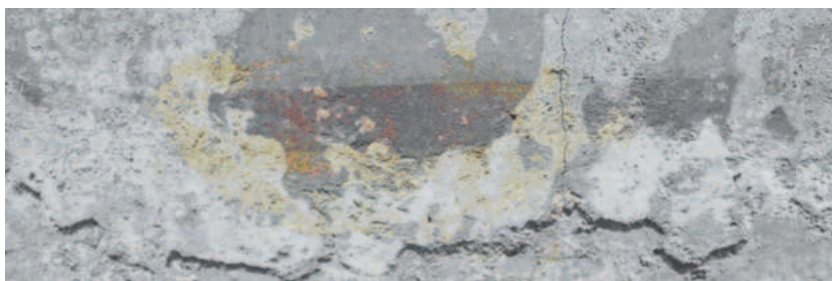
Макрофотография Р. Манова



Цинобърна ивица, ограждаща входа на гробната камера (снимка Р. Манова)



Цинобърна ивица, ограждаща входа на гробната камера (снимки Р. Манова)

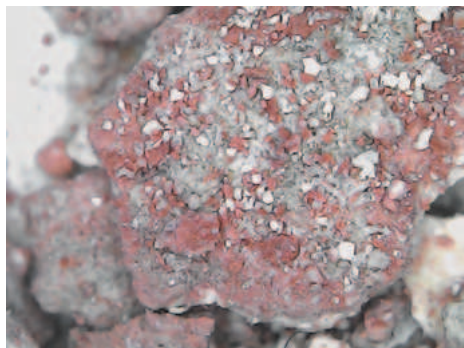




*Декоративна украса върху гробното ложе,
изпълнена с цинобър (снимки Р. Манова)*



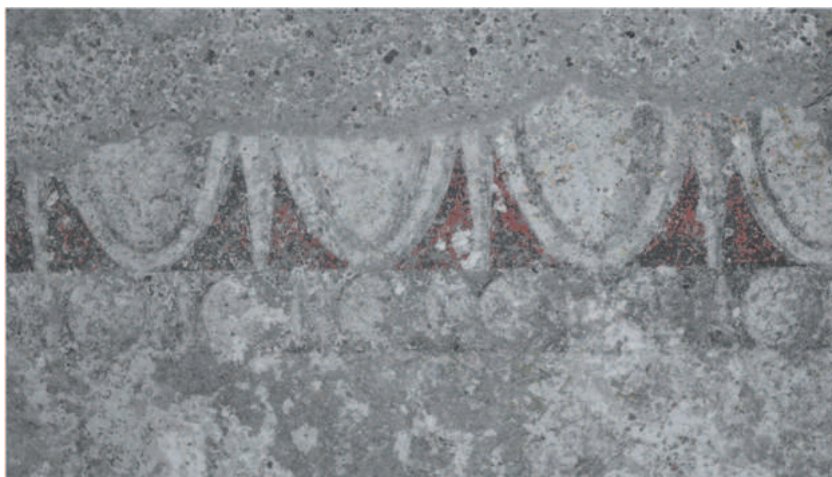
Гробница при с. Каляново



Макрофотография Р. Манова



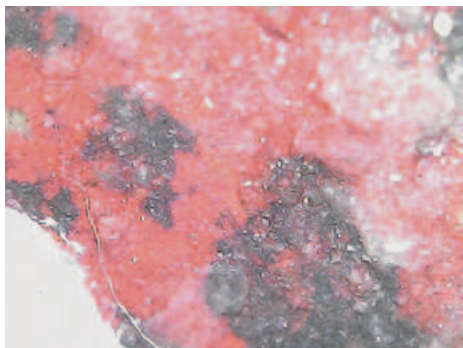
Цинобрен пояс, ограждащ гробното ложе (снимка Р. Манова)



Йонийска кима, оцветена с цинобър, ограждаща гробната камера (снимки Р. Манова)



Гробница №16 - от некропола под църквата „Св. София“, София



Макрофотография Р. Манова



Снимка Р. Манова

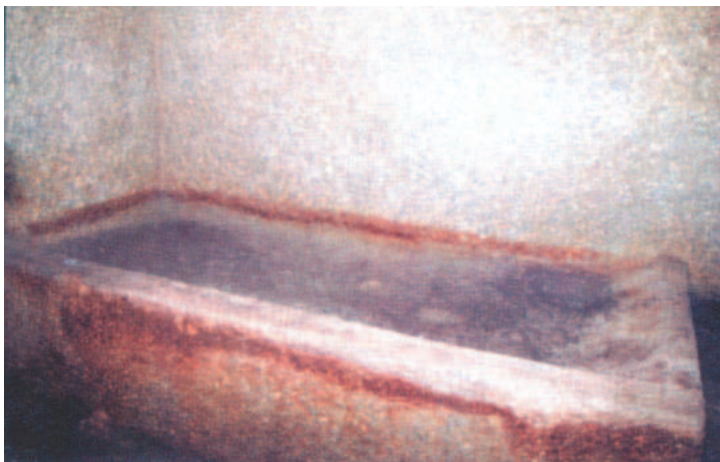


*Цинобърна ивица, ограждаща
входа на гробната камера
(снимка О. Константинов)*



*Цинобърна ивица, ограждаща
гробната камера
(снимка О. Константинов)*

Могилa Голяма Косматка, Шипка



Ритуално ложе (снимка Ст. Димов)



Врата със запазени цветни орнаменти с преобладаващ червен цвят (снимка Исторически музей „Искра“, Казанлък)

Казанлъшка гробница



Фрагмент, ограден с цинобърна ивица, от купола на погребалната камера (снимка И. Хаджимишев)

Александровска гробница



Пояс с кръгова плетеница, ограждаща куполното пространство (снимка Р. Манова от копието на гробницата)

Гробница в с. Свещари



Снимка Р. Манова

Могила на Грифоните, област Стара Загора



Снимка Исторически музей „Искра“, Казанлък

Култов комплекс Оструша



Снимка Исторически музей „Искра“, Казанлък

ИЗТОЧНИЦИ

- Агре, Д. Археологически разкопки на надградска могила на с. Ружица, Община Болярово. София: НАИМ-БАН, 2004.
- Ангелов А. Църквата Св. Теодор Тирон в Зимевица, Софийско, Балканско наследство, № 1, Стара Загора, 2017.
- Баранов, Х. К. Арабско-русский словарь. Москва, 1984.
- Библия, Йеремиа 22:11-14; Езекиил 23: 14-17. София.
- Бидерман, Х. Речник на символите. Австрия, Рива, 2003.
- Българска енциклопедия. София: Труд, 1999.
- Български тълковен речник София: Наука и изкуство, 2005.
- Български тълковен речник (съст. Л. Андрейчев и др.), 1948.
- Ваклинова, М. Ранновизантийски паметници от България – IV–VII в. София: НИПК, 1978.
- Василиев, А. Ерминии – технология и иконография- София: Септември, 1976.
- Василиев, А. Македонска мисъл, 1946, кн. 7–8.
- Ведомости, Спб. Русия, 1709.
- Витов, О. Нови данни за живота в Кюстендилско краище. Известия на Исторически музей Кюстендил, Т. VI, 2002.
- Вьорман, К. История на изкуствата на всички времена и народи. Изкуство на XVI–XIX век, книга 2–3, Т. 3. М- Б.: Директ медиа, 2015.
- Гутенберг, Ю. И. Технология станковой живописи. Изобразительное искусство. Москва, 1982.
- Гюрджийска, Д. Технологични наблюдения върху декоративната техника в гробницата при с. Александрово. Проблемът за органичните свързватели в античността. Катедра Археология, Исторически факултет, Софийски университет „Св. Климент Охридски“. София, 2010.
- Даосизм и алхимия в традиционном Китай. Петербургское востоковедение. Альманах. Вып. 2. Спб. Русия, 1992.
- Димитров, Б. Църквата в село Добърско. София: НИМ, 1970.
- Енциклопедия София. София: БАН, Информационен център „Българска енциклопедия“, Труд, 2017.
- Знаци и символи. Илюстриран справочник за техния произход и значение. София, 2014.
- Иванов, В. Старите църкви и манастири в Българските земи. – В: Годишник на Народния музей за 1922–1925 г.
- Иванов, Д. Аретика. София: Сиела, 2015.
- Иванов Д. Армията на Бога. София: Университетско издателство „Св.Климент Охридски“, 2004.

- Илиева, Л. Българският език в предисторията на компаративната лингвистика и в езиковия свят на ранния европейски модернизъм. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2001.
- История на българското изобразително изкуство, Т. I. София: БАН, 1976.
- Кацарова, Ц., Е. Вилдова. Художествено оформяне на ръкописите от Софийското книжовно средище – XV–XVI век. София: НХА, катедра „Изкуствознание“, 2013.
- Киплик, Д. Техника на живописиста., София: Наука и изкуство, 1956.
- Кисъов, К. Тракия и Гърция в древността. Могилни гробници от класическата епоха в община Калояново. Пловдив, 2005.
- Китов, Г. Александрово – гробница-мавзолей със стенописи, Проблеми на изкуството, 1, 2002.
- Китов, Г. Александровската гробница, Анали НАИМ. София, 2002.
- Китов, Г. Гробницата в Александрово. Известия на ИМ Хасково, 2, 2004.
- Китов, Г. Нови наблюдения върху Александровската гробница. Археология XLV, 1–2. София, 2004.
- Китов, Г. Тракийски култов център Старосел. Велико Търново: Славена, 2003.
- Кун, Н. Старогръцки легенди и митове. София: Наука и изкуство, 1969.
- Лу Куань Юй. Даоская йога. Алхимия и бессмертие. Торчинов, Е.А. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. – В: Андреев и съновья, 1993 (2-е дополненное издание). СПб.: Лань, 1998. СПб; Лань, 1998.СПб.
- Манова, Р. Експертиза на културни ценности в живописиста. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2020.
- Нождарова, М. Ескизи относно цветовете по дирите на времето в древността. – В: Цвят и културно наследство, 95. Сборник доклади. Група „Цвят“, България, 1995, с. 61–66.
- Прашков Л. Български икони – развитие, технология, реставрация. София: Септември, 1985.
- Прашков, Л. Монументална църковна живопис в България през XVIII–XIX век. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1998.
- Речник на чуждите думи в българския език. София: Наука и изкуство, 1978.
- Речник на чуждите думи в българския език (Ал. Милев, Й. Братков, Б. Николов). София: Наука и изкуство, 1958.
- Руско-български технически речник. София: Наука и изкуство, 1957.
- Скот, М. Антични светове. София: Бард, 2020.
- Сравнителен анализ на пигменти, пигментирани мазилки и строителни материали, използвани при изграждането на тракийски култови съоръжения. – В: Тракийската древност: технологични и генетични изследвания, история и нематериално наследство. София: Издателство на БАН, 2017.
- Страбон. География. – В: Антична география. М. 1953.
- Текин 2003 – В: Krist, S. Vegetable fast and oils, Viena. Austria. Springer.

- Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. Москва, 1987.
- Тодоров, В. Експертиза на разрушителните процеси и технологични решения за стабилизиране на конструкцията на тракийската царска гробница край с. Свещари. Хелис: Ч. 5. Международна конференция „Гетите – култура и традиции: 20 години проучвания на Свещарската гробница и резервата Сборяново“. София, 2006.
- Томсън, Г. Заключение на бележки по техниката, използвана за стенописите от Казанлък. Национален научен документален архив на НИНКН, 1966.
- Торчинов, Е. А. Даосизм. С.П.б. Русия, 1999.
- Фол, А. Тракийската култура. Казано и премълчано. София, 1995.
- Фол, А. Тракийският орфизъм. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1986.
- Фол, В. Опозицията „червено-бяло“ в трако-фригийската обредност. – В: Цвят и културно наследство, 95. Сборник доклади. Група „Цвят“, България, 1995, с. 17–18.
- Хайн, Е. Произход и функции на култа към свещените планини в Китай. – В: Юбилеен сборник по случай 60-годишнината на проф. А. Федотов. София, 2016.
- Цанова, Г., Л. Гетов. Тракийската гробница при Казанлък. София: Български художник, 1983.
- Царският цвят цинобър в тракийската и римската култура по българските земи. Инфрамат. Изложба. Галерия „Средец“, 2–16 март 2021.
- Чертков, А. Пеласгийско-тракийски племена, които населявали Италия. София, 1953.
- Чичикова, М. Полихромията в живописната декорация на тракийските гробници (V–III век пр.н.е.) – В: Цвят и културно наследство, 95. Сборник доклади. Група „Цвят“, България, с. 25–28.
- Шаренков, А. Старинни трактати по технология и техника на живописата, Т. I, кн. I. София: Български художник, 1988.
- Шаренков, А. Старинни трактати по технология и техника на живописата, Т. I, кн. II. София: Български художник, 1994.
- Яриц, Г. Ролята на цвета в живота на средновековното и ранното модерно общество в Западна и Централна Европа. – В: Цвят и културно наследство, 95. Сборник доклади. Група „Цвят“, България, 1995, с. 11–16.
- Wu, Hung. *The Wu Liang Shrine: The ideology of Early Chinese Pictorial Art*. Stanford University Press, 1989.
- Chang, Chun-shu. *Nation, state, and imperialism in early China, ca. 1600 B.C.-A.D. 8*. Ann Arbor, University of Michigan Press. 2007.
- Orna, M.V. *The Chemical History of color*, Springer, N. Y., 2013.

Orna, M.V., M. Fontani, M. Costa. The lost elements, The periodic tables shabow side, Oxford University press, 2015.

Интернет

<https://bg.association-web-pme.info/2917-whats-eating-this-400-year-olb-painting-a-whole-ecos.html>

<https://www.bgfermer.bg/Article/6657561@www.bgfermer.bghttps://uathetlesin.ru/otgovori/692-kakvo-e-cinobr-svoistva-cviat-iopisanie.html>

<http://webmineral.com/crystal.shtml#.XupOo2gzblU>

<https://bg.oclifescience.com/1485775-cinnabar>

<http://borislav.digicom.bg/Book2/zagora.htm>

<http://bg.association-web-pme.info/2917-whats-eating-this-400-year-old-painting-a-whole-ecos.html> Художественият вкус на микробите

<https://bg.wikipedia.org/w/index.php>

<https://www.hisour.com/ru/vermilion-23679/>

www.med.anthrobg.net

<http://borislav.digicom.bg/Book2/zagora.htm>

<https://www.greelane.com>

<https://www.vesti.bg>

www.vesti.bg

Росица Манова

ЦИНОБЪРЪТ – ЦВЯТ НА ЦАРЕ И БОГОВЕ

Древната символика

Българска
Първо издание

Рецензенти
проф. д.изк.н. Иван Маразов
проф. дин Сергей Игнатов

Научен редактор
проф. д.ик.н. Димитър Иванов

Редактор
Веселина Стоянова

Оформление на корицата
Владимир Матов

Формат 70x100/16
Печ. коли 5

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
www.unipress.bg