

ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОТО

ТРИМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И КРИТИКА НА ИЗКУСТВОТО

ART STUDIES QUARTERLY

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА
ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ – СОФИЯ

1
ISSN 0032-9371

ГОДИНА 51-ва 2018

СЪДЪРЖАНИЕ



Маргарита Куюмджиева. „Ручкою грешнаго идоуграфа...”. Още веднъж за живописците в късносредновековната и предмодерна епоха	3
Цвета Кунева. Към въпроса за хронологичните и териториални рамки на костурския художествен кръг от XV – XVI век	25
Майя Захариева. Кратово като културен и художествен център през втората половина на XV и през XVI век	36
Бисерка Пенкова. Стенописите от Драгалевския и Куриловския манастир от края на XVI век и техният художествен контекст	47
Мария Колушева. Църквата „Успение Богородично” в Зерват, Албания.....	59
Цветан Василев. Езикови и живописни паралели – наблюдения върху надписите в група паметници от края на XVI и началото на XVII век на Балканите	75
Иван Ванев. Още за преустройствата, етапите на изписване и опазването на църквата в манастира „Св. Йоан Рилски” край Курило	86
РЕЗЮМЕТА.....	94

CONTENTS

Margarita Kujumdzhieva. „By the hand of the sinful zograf”. Once Again on the Icon Painters in Late Medieval and Early Modern Times	3
Tsveta Kuneva. To the question concerning the chronological and territorial limits of the Kastoria artistic circle of 15th – 16th centuries	25
Maya Zaharieva. Kratovo’s development as a cultural and artistic center in the second half of 15th and in 16th centuries	36
Biserka Penkova. The murals from the Dragalevtzi and Kurilo monasteries of the end of 16th century and their artistic context	47
Maria Kolusheva. The Church of the Assumption in Zervat, Albania	59
Tsvetan Vasilev. Linguistic and pictorial parallels: observations on the inscriptions in a group of monuments from the late 16th and early 17th century in the Balkans	75
Ivan Vanev. More on the reconstructions, stages of painting and protection of the Church at the Monastery of Saint John of Rila near Kurilo	86
SUMMARIES.....	94



Редакционен съвет:

проф. ВЛАДИМИР ПЕТРУХИН (Русия), акад. ГОЙКО СУБОТИЧ (Сърбия), чл. кор. д. изк. ЕЛКА БАКАЛОВА (България), проф. ПАТРИС ПАВИС (Франция), проф. д-р ЯНА ХАШЪМОВА (САЩ), проф. д-р МАРИАН ЦУЦУЙ (Румъния)

Advisory Board:

Corr. Memb. ELKA BAKALOVA DSc (Bulgaria), Akad. GOJKO SUBOTIC (Serbia), Prof. PATRICE PAVIS (France), Prof. VLADIMIR PETRUHIN (Russia), Prof. YANA HASHAMOVA (USA), Prof. MARIAN TUTUI PhD (Romania)

Редколегия:

проф. д-р БИСЕРКА ПЕНКОВА (главен редактор), доц. д-р ВИОЛЕТА ВАСИЛЧИНА, проф. д-р ДИАНА ГЕРГОВА, чл. кор. д. изк. ИВАНКА ГЕРГОВА, проф. д-р ИНГЕБОРГ БРАТОЕВА, проф. д. изк. КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА (зам. главен редактор), проф. д-р НАДЕЖДА МАРИНЧЕВСКА, проф. д. изк. РОМЕО ПОПИЛИЕВ, проф. д. изк. ЧАВДАР ПОПОВ

Editorial Board:

Prof. BISSERKA PENKOVA PhD (Editor in Chief), Prof. CHAVDAR POPOV DSc, Prof. DIANA GERGOVA PhD, Prof. INGEBORG BRATOEVA PhD, Corr. Memb. IVANKA GERGOVA DSc, Prof. KAMELIA NIKOLOVA DSc (Deputy Editor in Chief), Prof. NADEZHDA MARINCHEVSKA PhD, Prof. ROMEO POPILIEV DSc, Assoc. Prof. VIOLETA VASILCHINA PhD

Редакционен екип:

Цвета Кунева, редактор, технически секретар
Иван Ванев, фоторедактор
Майа Лачева, графичен дизайн и предпечат

Editorial Staff:

Tsveta Kuneva, Editor, Clerical secretary
Ivan Vanev, Photo editor
Maya Lacheva, Design

Информация за абонamenti в редакцията и на електронния адрес на списанието и към Маргарита Керпичиян daisy51@abv.bg
Маргарита Керпичиян daisy51@abv.bg

Subscription information is available at the Editorial office or provided by Margarita Kerpitchian at daisy51@abv.bg

Адрес на редакцията:

Институт за изследване на изкуствата при БАН, списание „Проблеми на изкуството“
ул. „Кракра“ 21, София 1000.
тел. 944 24 14, факс +359 2 943 30 92
E-mail: probleminaizkustvoto@gmail.com

Contact details:

Art Studies Quarterly, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences
21 Krakra Street, 1000 Sofia, Bulgaria
phone: +359 2 944 24 14, fax: +359 2 943 30 92
probleminaizkustvoto@gmail.com

Списание „Проблеми на изкуството“ е рецензирано издание на Института за изследване на изкуствата. Ръкописите се приемат в редакцията на списанието или на електронния адрес. Ръкописите трябва да отговарят на изискванията на редколегията, които се намират на сайта на института. Ръкописи не се връщат.

Art Studies Quarterly is a peer-reviewed periodical of the Institute of Art Studies. Manuscripts may be submitted either via e-mail or to the Editorial Office. Manuscripts should be prepared in accordance with the editorial staff's requirements, available at the site of the Institute. Manuscripts will not be returned to authors.

I корица

Триптих поменик от Кремиковския манастир, края на XVI в., фото Иван Ванев

First cover

Triptych beadroll, Kremikovtsi Monastery, the end of 16th century, photo Ivan Vanev

„РЪКОЮ ГРЕШНАГО ИЗЪГРАФА...“. ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА ЖИВОПИСЦИТЕ В КЪСНОСРЕДНОВЕКОВНАТА И ПРЕДМОДЕРНА ЕПОХА

Маргарита Куюмджиева

Настоящият текст е един опит да се очертаят различни аспекти от няколко по-общи проблема, засягащи процеса на създаване на живописца в тази историческа епоха с неговите технологични и най-вече социални измерения. Какво знаем за начина на работа на майсторите живописци на Балканите, как те са получавали знанията и са усъвършенствали уменията си, доколко техният труд е бил ценен и какъв е бил статусът им в обществото? Това е една поредица от въпроси, на които в действителност все още имаме много малко отговори в науката, но които неизменно съпътстват интересуващия се от православно изкуство специалист. Именно те са поставени отново в центъра на вниманието, като оскъдните данни от запазения у нас материал се допълват с онова, което е известно в резултат на проучването на православно изкуство на Балканите в периода XV-XVII в.

Ключови думи: зограф, иконописец, стенописец, зографски ателиета, балканско православно изкуство

Една от главите на ръководството за зографи от средата на XVI в., известно сред специалистите като Първи йерусалимски ръкопис, съдържа обръщение към трудолюбивия ученик – онзи, който е пожелал да се заеме с художество¹. Наред със съветите да се потърси изкусен учител, внимателно да се проучват и упорито да се прерисуват образци от старата живопис, анонимният автор на текста подчертава, че тази работа не трябва да се извършва както и да е, с нежелание и без страхопочитание, а със страх от Бога и благоволение, защото това е свято и богоугодно дело. Повече от век и половина по-рано, италианският художник Ченино Ченини в своята Книга за изкуството също напътства желаещите да овладеят живописа по-скоро да постъпят под ръководството на учител, но покорството и постоянството в неговия текст са нужни на човек, за да доведе изкуството си до съвършенство. То се постига не само чрез копирането на произведенията на майсторите, а и с рисуване от натура, защото на живописеца е дадена свободата да създава нещата както му подсказват природата и фантазията². Принципните разлики между разбирането за същината на заниманията с изкуството на художниците на Запад и светогледа на живописците в лоното на източноправославната традиция вече са ясно очертани в периода на късната готика и са нееднократно коментирани в историческата и изкуствоведската литература.

Във византологията интересът към фигурата на живописеца, към неговата роля и място в обществото, към особеностите на работния му процес е непрестанен, като през последните десетилетия се е натрупал и впечатляващ обем от публикации³. Във фокуса на изследванията все по-често попадат не само големите имена на майстори, достигнали до нас от времето на разцвета на византийската култура, но и на наследниците и продължителите на тази традиция в по-късната епоха – през XV, XVI и XVII та чак до XIX в. Сред забележителните научни постижения в тази тематична област несъмнено се нареждат издания от енциклопедичен тип с данни за живописците от Гърция⁴, Сърбия⁵, Румъния⁶ и др.⁷ Разбира се, темата не остава извън интереса и на изследователите у нас: добре известни и много ползвани



Св. Меркурий с подписа на Михаил Астрада върху меча на светеца, стенопис от църквата „Богородица Перивлента“ в Охрид, 1295, фото Иван Ванев

St Mercurius with the signature of Michael Astrapas on the sword, wall paintings from the church of the Virgin Peribleptos, Ohrid, 1295, photo Ivan Vanev

от широк кръг специалисти са публикациите на Асен Василиев⁸, Атанас Божков⁹, Иванка Гергова¹⁰, Елена Генова¹¹ и др.¹² Цитирани и от чуждестранните колеги са колективните трудове, посветени на гръцките¹³ и на дебърските¹⁴ майстори, работили по нашите територии. Заедно с други публикации, които по един или друг начин засягат темата, всичко това оформя масив от данни и интерпретации в нашата специализирана литература, който все пак се отнася повече до творбите и личностите на възрожденските майстори. Това е естествено, тъй като за този по-късен период разполагаме и с повече материал. Ако за времето до края на XVII в. в нашите паметници са запазени много малко имена на майстори на икони и стенописи, то техният брой нараства прогресивно от началото на XVIII в. натам, същото се отнася и до съхранилите се домашни извори, свързани с темата. Същевременно, в последните години в съседните ни държави се публикуват много нови данни именно от

XV, XVI и XVII в., включително редица непознати доскоро в детайли стенописни ансамбли. Видимо протича едно ново осмисляне на процесите, характерни за културата на тази епоха на Балканите, както и на мястото и ролята на живописеца като един от факторите, формиращи духовната среда по това време. В рамките на проекта „Пътищата на балканските зографи и поствизантийското художествено наследство в България” имаме възможност екипно да посетим и проучим множество храмове със запазени стенописи от периода, както и да се запознаем със съвременна специализирана литература в Сърбия, Македония и Гърция, с която за съжаление не разполагаме в българските библиотеки¹⁵. Несъмнено натрупаната информация тепърва ще дава своите реални научни резултати, но и на този ранен етап от осмислянето на видяното и прочетеното, ми се струва, че още един поглед върху личността на живописеца в късно-средновековната и предмодерна епоха, върху спецификите на неговия труд и битието му, е възможен и може би дори необходим.

В този смисъл настоящият текст няма да се занимава с определяне на художествените характеристики или датирането на произведенията от тази епоха, т.е. с конкретни атрибуционни проблеми, възникващи при прочита на нашия материал. По-скоро това е един опит да се очертаят различни аспекти от няколко по-обща проблема, засягащи процеса на създаване на живопис в тази историческа епоха с неговите технологични и най-вече социални измерения. Какво знаем за начина на работа на тези майстори, как те са получавали знанията и са усъвършенствали уменията си, доколко техният труд е бил ценен и какъв е бил статусът им в обществото, как са получавали поръчките си и доколко при тяхното изпълнение те са били контролирани от поръчители и духовни лица? Това е една поредица от въпроси, на които в действителност все още имаме много малко отговори в науката, но които неизменно съпътстват интересувания се от православното изкуство специалист. Именно те ще бъдат поставени отново в центъра на вниманието, като оскъдните данни от запазения у нас материал ще бъдат допълвани с онова, което е известно в резултат на проучването на православното изкуство на Балканите.

Откъде черпим информация по тези въпроси? Преди всичко от писмени извори от всякакъв характер, най-важни от които са подписите на зографи, оставени на различни места в изработените от тях стенописи и икони, но и от всякакъв друг вид запазени писмени свидетелства и документи от съответната епоха. Що се отнася до писмените извори във Византия и на Балканите от периода XV-XVII в., то изглежда фигурата на майстора на икони и стенописи или спецификите на неговата работа не са обект на особено внимание. Не само фигурата на средновековния живописец не се коментира пространно в книжнината от периода, но дори думите, обозначаващи това занятие в средновековната литература, особено тази на кирилица, се появяват сравнително рядко. В гръцкия език занимаващият се с тази дейност е наричан най-често ζωγράφος, αἰιογράφος, а понякога и ἱστοριογράφος. Зографи се наричат майсторите, които се занимават с църковна живопис и днес в нашата изкуствоведска литература, но тази заемка от гръцки навлиза сравнително късно

в българския език. В някои книжовни паметници от старобългарския период, например, гръцката дума ζωγράφος се предава със старинната дума шаръчия, за която се предполага, че е от прабългарски произход. Така е в Супрасълския сборник, или в по-късни преписи на текстове от същия старобългарски период като Лествица на Йоан Синайски, преведена в края на IX или X в., а се срещат и производните шарописател, шаръница, шаромъ пиша. Изглежда до края на XIV в. за ζωγράφος се използват живописец, иконописец, иконник¹⁶ и все още сравнително рядко може да се наблюдава употребата на заемката зограф¹⁷. От XV в. насам зографъ, изографъ или изуграфъ се появява все по-често, най-вече в запазените автографи на кирилица и с това определение към името си се подписват живописците чак до края на XIX в.¹⁸ Сред по-ранните примери на кирилица е подписът на Теодор в протезиса на манастира Руденица от 1402-1405 г.: „помени ги гръшнаго раба своего ѿеодора зографа пис...а”¹⁹, а у нас през 1597-98 г. по този начин оставя името си и зограф Недялко от Ловеч върху иконата със сцената Гостоприемството на Авраам, представяща св. Троица²⁰. Ако се върнем на писмените извори, един от малкото известни днес текстове, който по-специално споменава ролята и смисъла на работата на средновековния зограф, произхожда от деянията на Седмия вселенски събор, състоял се в 787 г., за да обори ереста на иконоборството²¹. Става въпрос за думите на дякон Евтимий, представител на катанската църква на о. Сицилия, който в разгара на полемиката за догматичните устои на иконописния образ, защитава и живописците. Евтимий подчертава, че живописецът не прави нищо заради някакво свое „жалко удоволствие”, защото характерът на неговото дело е друг. За да поясни думите си, той привежда едно сравнение със старозаветния Веселеил – строителя на Скинията, когото Господ изпълнил с Божия Дух, премъдрост, разум и знание във всякакво изкуство, цитирайки библейския текст от Изход 31:1-6²². Според Евтимий, подобно на други занаятчии, които работят за нуждите на Църквата, живописецът е надарен от Бога със знание и художество, а създавайки изображения на Бога и светците, той помага на вярващите да устремят мислите си към Божественото и да укрепват своята вяра. Делото на живописеца е боговдъхновено, древно и достойно за уважение, но той е най-вече технически изпълнител, работещ в пълно съответствие с учението на св. отци на Църквата, които са истинските учители на иконописанието²³. Думите на дякон Евтимий несъмнено отразяват разпространеното в онази епоха разбиране за предназначението на иконописците, стенописците и миниатюристите. Изработването от тях посреднички между земното и небесното, а поради този специфичен досег със свещеното майсторите живописци са притежавали освен боговдъхновеност и дадени от Бога умения и определена духовна нагласа, неизменна част от която е смирението. Именно с тези специфики на заниманието се обяснява в специализираната литература и фактът, че твърде често личностите, които са създавали предмети на изкуството за нуждите на Църквата, са оставали анонимни.

Затова не е изненадващо, че въпреки напредъка на проучванията в различни области, днес все още не

знаем много за личността на средновековния зограф. Показателно в това отношение е положението в една на пръв поглед толкова добре изследвана материя като византийското изкуство. До не толкова отдавна се приемаше за достоверно, че майсторите във Византия са започнали да излизат от своята анонимност едва през XIV-XV в.²⁴ През 70-те години на миналия век, в резултат на напредването на проучванията и обогатяването на фактологията, това становище е преразгледано от Сирил Манго, който сваля хронологическата граница на този процес към втората половина на XII в.²⁵ В последно време обаче, се публикуват все повече доказателства, че практиката майсторите да оставят имената си върху произведения на религиозното изкуство датира от много ранен период и е съществувала неизменно най-вероятно през всичките векове от историята на Византия²⁶, а онова, което се променя, е може би само нашето познание за нея. Все пак, в тази картина има някои особености. След проучването на голям по обем материал, София Калописи-Верти отбелязва, че в посветителските надписи в църквите на големите центрове на късна Византия – Константинопол, Солун и Мистра, редом с името на ктитора нямаме нито едно споменато име на живописец и това показва по-скромното значение на майстора-изпълнител за голямото и богоугодно дело, което предприема дарителя²⁷. Някои от известните примери от XIV в., при които име на зограф се споменава в посветителски надпис редом с това на ктитора, Калописи-Верти разглежда като израз на стремежа на дарителя да подчертае своя престиж чрез уменията и репутацията на майстора, нает да осъществи замисъла му. Именно в резултат на желание на ктитора, а не като самоинициатива на зографа, виждаме името на Георгиос Калиергис от Солун в ктиторския надпис от 1315 г. в църквата „Христос Спасител“ във Верия, съпроводено с определението „най-добрия зограф в цяла Тесалия“, както и това на зографа кир Мануил Евгеник, поканен от Константинопол в Грузия, за да изпише църквата в Цаленджиха (1384-1396)²⁸. Имена на майстори стенописци се появяват в посветителските надписи на църкви от по-провинциални селища, чиито ктитори нямат висок ранг в обществото и съответно разликите между статута на дарителя и на изпълнителя не са големи²⁹. И имената на зографите Михаил и Евтихий от солунската фамилия Астрада, които работят за Прогон Сгур – роднина на император Андроник II Палеолог, и за сръбския крал Милутин, не присъстват в надписите, увековечаващи дарителския акт на тези високопоставени личности, но могат да бъдат видяни и днес на определени места в стенописите, създадени от тях, най-често при образите на някои от светците в първия регистър³⁰. Майстори стенописци от Византия оставят имената си и в кратки молитвени надписи, разположени в по-недостъпни за погледа на обикновения вярващ пространства в храма³¹. Но дори в случаите когато са се обозначили по подобен начин, ние не знаем много за тези зографи, а на практика един малък процент от оцелелите до днес византийски икони и стенописи са подписани: за период от единадесет столетия – между IV и средата на XV в., са събрани само около 100 имена на майстори, от които 77 са живописци³².



Св. Кирик, стенопис от манастира Анапавса на Метеора, 1527 г., Теофан Критянина, фотография Иван Ванев
St Cyricus, wall paintings from the catholicon of the Monastery of St Nicholas Anapafsas, 1527, Theophanes the Cretan, photo Ivan Vanev

Разликата в количествените показатели по отношение на броя на запазените имена на майстори на икони и стенописи в различните векове на предмодерната епоха

Св. Яков Персийски, стенопис от манастира Анапавса на Метеора, 1527 г., Теофан Критянина, фотография Иван Ванев
St James the Persian, wall paintings from the catholicon of the Monastery of St Nicholas Anapafsas, 1527, Theophanes the Cretan, photo Ivan Vanev





Ктиторски надпис от манастира Анапавса на Метеора от 1527 г. с подписа на Теофан Критянина, фото според Е. Τσιγαρίδας

Donors' inscription from the catholicon of the Monastery of St Nicholas Anapafsas, 1527, with the signature of Theophanes the Cretan, photo according E. Τσιγαρίδας

в сравнение с тези от Византия е впечатляваща. На специалистите са известни 112 имена на гръцки зографи от XV в., за XVI в. те са 380, от XVII в. – около 600, а 1050 от следващото столетие³³. В някои случаи това са само имена, запазени в документи от различни архиви, като актове, в които представители на това занятие са се подписвали като свидетели, или други нотариални документи³⁴, които са в центъра на интереса на изследователите още от 60-70те години на миналия век³⁵. Понякога само по документи може да се проследи съдбата на зографа, както е примерът с Николаос Филантропинос, живял в първите десетилетия на XV в. За него е известно, че произхожда от Константинопол, но работи в Кандия със свои помощници или съвместно със свои колеги от Венеция, като обучава ученици и изпълнява разнообразни поръчки, включително и мозайки в църквата „Сан Марко“ във Венеция през 1435 г. За всичко това свидетелстват само подписаните от него договори, а от самите негови произведения до нас не е достигнало нищо³⁶. Една голяма част от познатите по име гръцки зографи са известни днес само като създатели на малък брой икони или на един стенописен ансамбъл, но все пак в периода XV-XVII в. на територията на Гърция са работили и майстори, чиито имена са останали в историята, като едновременно е оцеляла и впечатляваща по качествата и количеството си тяхна продукция,

Подпис върху икона на критския зограф Ангелос Акотантос, фото според К. Milanou, Ch. Vourvopoulou, L. Vranopoulou, A.-E. Kalliga, Athens, 2008

The signature of the Cretan icon painter Angelos, photo according K. Milanou, Ch. Vourvopoulou, L. Vranopoulou, A.-E. Kalliga, Athens, 2008



която е оказала влияние върху работата на следващите поколения зографи в гръцките земи, а и на други места на Балканите. До името на прочутия и днес критянин Теофан Стрелицас Батас тук се нареждат и тиванците Франгос Кателанос и братята Георгиос и Франгос Кондарис, братята Георгиос и Димитриос Мосхос, както и Михаил и Константин от Линотопи, зографската фамилия Какавас в Пелопонес и др.³⁷

За сръбския материал тези цифри изглеждат по друг начин: по-малко от 10 имена на живописци са се запазили от XV в., почти толкова от XVI в., но три пъти повече от XVII в. – около 30, т.е. общо 50-тина майстори, създавали икони, стенописи и миниатюри в тази епоха³⁸. За сравнение, данните от паметниците по нашите територии са направо оскъдни: от периода XV-XVII в. до нас са достигнали по-малко от 20 имена на зографи. Все пак, и тук трябва да се отбележи, че броят на подписаните икони и стенописни ансамбли не надвишава една трета от всички достигнали до нас паметници, т.е. в преобладаващата си част това занятие остава анонимно и през XV-XVII в. Посочените количествени параметри илюстрират продължителния процес в промяната на съзнанието и самочувствието на късно-средновековния зограф. В самия край на XVII в. той вече може не само да остави името си върху своите работи, често в самите ктиторски надписи на църквите, но и да увековечи лика си в стенописите, с които покрива интериора на храма, както прави Първу Муту през 1692 г. в църквата „Три светители“ във Филипещи де Педуре във Влашко³⁹. Живописецът Първу Муту е все пак изключение за периода и като цяло може да се каже, че в късното средновековие зографите на Балканите продължават да проявяват своето смирение и богобоязливост, затова и в случаите, когато виждаме техните имена върху стенописи и икони, те често са съпроводени от определения като „грешния“, „многогрешния“, „недостойния“ раб Божи⁴⁰, една практика, добре позната ни и от предходната епоха⁴¹. Видимо е от запазения материал, че до самочувствието на майстора през Възраждането, което така ярко демонстрира Захарий Зограф, има все още дълъг неизвървян път. Това, което знаем за организацията на труда и усвояването на уменията на живописците от периода XV-XVII в. на Балканите, също е относително условно. Още във Византия за работата на живописците по документи е известно твърде малко, те не се коментират специално както става с други занаятчийски групи. Това е видно например от съдържанието на Книга на Епарха от X в., регламентираща дейността на някои от занаятчиите и търговците в Константинопол и организацията на техните сдружения, където живописците са само споменати в заглавието на последната 22 глава, заедно с други майстори на ръчния труд, работещи по поръчка. За всички тях са дадени кратки най-общи указания, например да не започват нова поръчка преди да са довършили тази, за която им е заплатено⁴². Тъй като учените виждат аналогии между работата на живописците и тази на други занаятчи, то се предполага, че работният процес е организиран по логиката на останалите занаяти. Той се извършва от група хора, сред които има водещи – майстори, и помощници – чираци и ученици, но византийски писмени извори, които да коментират тези аспекти, изглежда не са запазени⁴³.

Има документи, които споменават съществуването на ателиета с главен майстор и помощници от типа на студията на западните художници, но и те се отнасят до практиката в Дубровнишката република и на о. Крит⁴⁴. Запазени са и писмени договори за изпълнение на поръчки на критските зографи от XV-XVI в., в които се уговарят сроковете, заплащането и осигуряването на материалите, съответно за сметка на поръчителя или на изпълнителя⁴⁵. Що се отнася до Крит, многократно е коментирано от изследователите, че майсторите на острова били прочути главно с производството на икони, които те изпълнявали за широк кръг от поръчители, на първо място православните манастири и храмове в източното Средиземноморие, на Балканите и в Италия, но и за католически манастири, отделни фамилии в Италия, на самия Крит и в Пелопонес. Според документите, запазени в Държавния архив във Венеция, през XV-XVI в. търговци-посредници са изнасяли от Крит буквално хиляди икони годишно, като са сключвали договори с отделни майстори за по няколко произведения. В тези договори се уточнявали както бройката, размерите и сумите, така и стилът на живописца: „in maniera grega” или „in maniera latina”, обозначаващи съответно византийски или западен маниер на изпълнение на изображенията. В публикациите за критската живопис от периода са често цитирани трите договора от 1499 г. за изработката на общо 700 икони за 45 дни и писмената уговорка с подизпълнител, който да помогне за реализирането на тази поръчка като рисува по седем лика на Богородица дневно⁴⁶. Това отразява конкретната икономическа и културна ситуация на острова, където създаването на икони се превръща в бизнес и се организира като манифактура, а говори и за мащаби и отношения, които изглежда се отличават от практиката във Византия, но се доближават до онова, което знаем за организацията на труда на живописците в западноевропейските общества.

Освен за ателиета и поръчки, разполагаме и с данни за периода на обучение, продължавал от една до десет години, по-често около пет години, като информацията по въпроса е разнородна, защото постъпва предимно от договори от различен характер, които са запазени отново в архивите с документи на Дубровнишката⁴⁷ и на Венецианската република⁴⁸.

Видимо е, че данните за обучението и организацията на работата на живописците идват главно от документи от Държавния архив на Венеция и Държавния архив в Дубровник. Картината се допълва и от писмени извори от Русия, където личността на живописца и същината на неговия труд се дискутират усилено през XV-XVII в. Ценни сведения за майсторите живописци датират още от началото на XV в., например описанието на професионалния облик и начина на работа на Теофан Грък, запазено в писмо на Епифаний Премъдри до архимандрит Кирил Тверски от 1415 г.⁴⁹ В него Епифаний споделя, че познавал Теофан като мъж „живый, преславный мудрокъ, зѣло философ хитрь ... книги изограф нарочитый и живописецъ изящный во иконописцѣх”, който когато рисувал не гледал образци, както правели други иконописци в Русия, които от неразбиране непрестанно само в тях се и вторачвали. За Епифаний изглежда все едно че той, докато

с ръка изписва изображенията, е на нозете си непрестанно в движение, беседва с приходящите, а с ума си обмисля възвишеното и мъдрото и с проницателни очи умни вижда умната красота. През следващите два века в Русия много често се обсъжда трудът на зографите, създават се редица съчинения като „Послание към иконописеца” на Йосиф Волоцкий, „Сказание за иконописците и какви трябва да бъдат те” на Максим Грък. Всичко това намира израз и в 43-то правило от определенията на събора Стоглав от 1551 г., което се отнася до това какви духовни качества трябва да притежава иконописецът⁵⁰. Но в Русия, ако съдим по литературната и изобразителна традиция, е осезаемо едно по-различно отношение и определен пиетет към фигурата на живописеца, може би поради факта, че в агиографията съществуват примери на светци иконописци, а и редица представители на висшия клир също са се занимавали с тази дейност. Затова неслучайно именно от Русия има данни и за по-голямо заплащане на работата на зографите и за по-уважително отношение към труда им. Често цитиран в тази връзка е примерът с Дионисий, който заедно с помощниците си през 1481 г. получил от ростовския владика 100 рубли за изработката на икони, като за една пета от тази сума по това време е можело да се закупи село с поземлен участък⁵¹. Всичко това се дължи на специфичната икономическа и културна ситуация в Русия в последните десетилетия на XV – средата на XVI в.: наблюдава се подем на създаването на предмети за църковни нужди в митрополитските и епископски центрове, с утвърждаването на царската власт допълнително се засилват условията за оживено обновяване на църкви и манастири, множат се и живописците и техните поръчки, има сведения за създаването на внушителни количества икони и е естествено и Църквата, и Държавата да се опитват да установят правила в тази сфера, която очевидно преживява период на възход⁵².

Как точно са организирани труда си, как са предавали знанията си и какъв е бил статусът на зографите на Балканите в онези територии, които са под османска власт, обаче не е толкова детайлно ясно, тъй като няма много достигнали до нас писмени извори. Документи с толкова подробно съдържание, подобни на тези в архивите на Дубровник и Венеция, не са запазени, което не означава автоматично, че такива не са съществували⁵³, както и че организацията на работата и обучението тук са се отличавали кардинално⁵⁴. Но, като цяло, на Балканите са запазени много по-оскъдни писмени свидетелства за зографите изобщо. Като изключим малкото на брой съхранили се до днес ръководства за тяхната работа, или т. нар. Ерминии, в богослужебната и богословската книжнина от периода подобни въпроси изглежда не се коментират, както това става в руските полемки и трактати, обсъждащи ролята и мястото на живописеца, които очевидно не намират никакъв отглас или поне липсват някакви писмени доказателства за съществуването на подобно влияние. Черпим някаква информация за зографа в предмодерната епоха по тези земи главно от запазените върху стенописи и икони дарителски, инвокационни или друг тип надписи, в по-редки случаи от приписки и бележки в ръкописи от периода. Понякога техни имена се появяват в манастирски поменици. Така сръбският майстор Лонгин



Ев. Лука иконописец, стенопис от църквата „Св. Димитър“ в с. Климатия, Гърция, след 1558 г., ателие на братя Кондарис, фото Иван Ванев

St Luke the icon painter, wall paintings from St Demetrius church, Klimatia, Greece, after 1558, Kondaris brothers' atelier, photo Ivan Vanev

е записан в групата на йеромонасите в поменика на Сопочани от 1608-1612 г.⁵⁵, или зограф Исая, от когото не познаваме подписани работи, е споменат между монасите в поменика на манастира Крушедол от 1575-1585 г. и като йеромонах в по-късния поменик от XVII в. от същия манастир⁵⁶. Извън това не много богато на данни поле, откъслечни писмени сведения за зографи се съдържат например и в записките на пътешествениците в османските територии на Балканите. В изследванията вече е посочван разказът на Стефан Герлах, който по време на престоя си в Пловдив, в отсъствието на митрополит Арсений посещава покоите му и вижда създадените от него икони, за чието качество се изказва особено ласкаво⁵⁷. Възможно е и в епистоларната литература от периода да се съдържа подобна информация, особено в кореспонденцията на различни представители на висшата църковна йерархия. Така например, единствено от такъв тип документи е известно името на зограф Илия, който през 1665 г. е похвален за работата си от игумена на манастира Мраконя до Оршова в днешна Румъния в негово писмо до епископ Исая⁵⁸. Друг сходен случай е препоръката за зографа Атанасиос, направена от Евгений Етолийски в негово писмо от около 1662 г. до руския патриарх Никон⁵⁹. Подобни възможности за допълнителна информация се крият и в османските писмени извори от периода. С дигитализирането на различни документи от епохата, което понастоящем протича в почти всички балкански страни, в бъдеще е възможно да се появят нови данни, но е малко вероятно някога да разполагаме с толкова сведения, колкото съдържат венецианските и дубров-

нишките архиви. И все пак, да съдим за особеностите на работа на зографите в Османската империя винаги по аналогия с известното за техните съвременници от Крит, Дубровник, Котор и Русия не би било оправдано. В териториите под османска власт живописците работят както в по-различни условия, така и за друг тип поръчители.

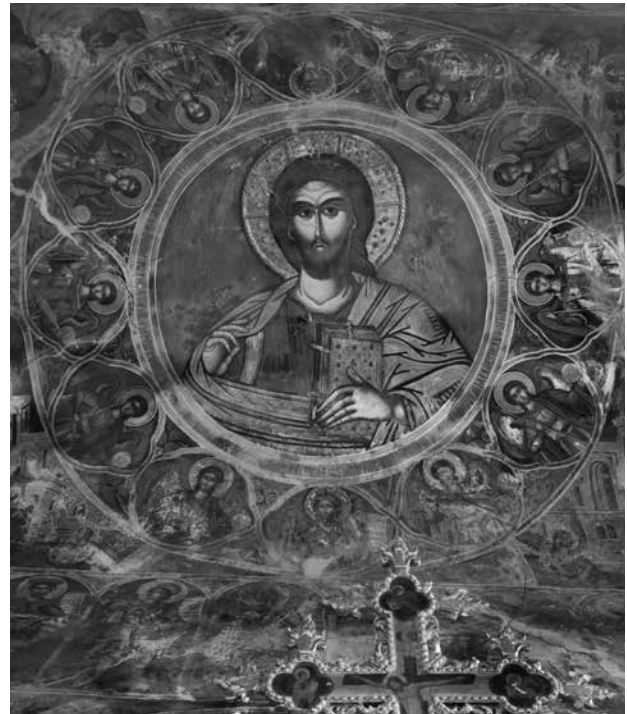
Какви процеси протичат в завзетите от османците земи на Балканите в този период? Без да се омаловажават спецификите на различните региони на полуострова и конкретните исторически събития през тези векове, които са определящи за характеристиките на художествената продукция, могат да се очертаят някои най-общии аспекти. Преди всичко, тук става въпрос за майстори занаятчии, които съществуват и изкарват прехраната си като част от подчинено на османската власт население. Без да се преувеличава мащабът на негативите от това положение, все пак трябва да бъдат отбелязани по-големите трудности, които тези зографи срещат при упражняването на занаята си. Понякога те намират отзвук и в надписите в стенописите на църквите от периода, както е например в манастира Ломница, в днешна Босна и Херцеговина, където в ктиторския надпис от 1607-1608 г. зографите Йоан, Никола, Георги и още един Йоан молят да не бъдат упреквани за евентуални грешки, тъй като са работили с много страх от „турците, от софти и от много друго зло“⁶⁰. Също като отглас от трудните условия на живот се тълкува формулировката „изписа се в нужно време“, която се повтаря в стенописите на Алинския манастир от 1626 г. и в църквата „Св. Петка“ в с. Селник в днешна Македония, в които е работил един и същ майстор⁶¹.

От друга страна, историците разглеждат XV-XVII в. на Балканите като време на наситени междуетнически контакти, които се осъществяват при специфични исторически условия: липса на държавни граници във вътрешността на полуострова в продължителен исторически период, улесняваща мобилността в пространството; мултиетнически характер, типичен не само за Османската империя, но и за Византийската преди това, както и за средновековна България и Сърбия; масови преселения на големи групи население по причина на военни действия или в резултат на специално организирани от държавните власти кампании; езиково взаимодействие между населения, които мигрират не само от един регион в друг, но и от селата към градовете, като част от този процес на движение е и сезонната работа, пътуването на гурбет или занятието с животновъдство, което има полуномадски характер; и най-вече акцент върху вярата като обединяващ фактор за православните на фона на иноверското присъствие и османската колонизационна политика. В тези условия хора с различен етнически произход, говорещи различни езици, живеят заедно на едно и също място и общуват помежду си, като това общуване е част от много по-широк процес на културно взаимодействие⁶². Затова не е рядкост за епохата ползването на няколко езика едновременно и това особено важи за мобилните групи в обществото, каквито са били търговците, представителите на висшето духовенство, книжовниците, а също така и за зографите. В каква степен различни езици се владеели от зографите

писмено е трудно да се определи. Нивото на образованост в тази епоха варира силно, но една възможност за размишления в тази насока дават паметниците, в които има запазен двуезичен епиграфски материал⁶³. От друга страна, следва да се изтъкнат и редките случаи, когато зографите са определяли изрично народността си и това става най-вече когато те работят в друга среда, отдалечена от мястото откъдето произхождат. За илюстрация тук ще приведа само няколко примера: споменатият по-горе в текста живописец Теофан Грък, създавал стенописи в Новгород и Москва в края на XIV и началото на XV в.⁶⁴, Нектарий Сърбин, родом от Велес, изпълнил в средата на XVI в. стенописи и икони за Супрасълския манастир до Белисток в Полша⁶⁵, или преписвачът и миниатюрист Лазар Българина, който работи в манастира Житомир в Босна и Херцеговина в началото на XVIII в.⁶⁶

Както се вижда и от тези данни, като цяло типична за периода е голямата мобилност на живописците. От Крит в континентална Гърция идват живописците Ксенос Дигенис⁶⁷, Теофан, Зорзис⁶⁸. Много активен майстор в периода е Франгос Кателанос, който произхожда от Тива в Беотия, но работата му може да се проследи в продължение на няколко десетилетия в Янина, Костур, Козани, Етолия, в Метеора и на Атон⁶⁹. Тази мобилност се отнася и до следващото столетие, през което майстори от селата Грамоста и Линотопи в Северна Гърция работят и другаде на Балканите, като често посочват в надписите родното си място⁷⁰. И в сръбските земи зографите с местен произход пътуват много в различни региони на Печката патриаршия. Така Лонгин работи през втората половина на XVI в. в днешните Източна Босна, Косово и Черна гора⁷¹, през следващото столетие Георги Митрофанович се движи между Атон, Хърватия, Черна гора и средището на патриаршията в Печ⁷². Принципна характеристика на епохата, освен мобилността, е и работата в смесени екипи, като за сътрудничеството на приходящи гръцки майстори с местни зографи изследователите съдят и по двуезични надписи в редица стенописни ансамбли от това време.

Най-авторитетните представители на този занаят изглежда са успявали да натрупат значителни материални блага, а отново най-ярък пример в това отношение е Теофан⁷³. Повечето зографи обаче не са били високо платени и не са били част от някаква привилегирована прослойка. В отделни случаи изследователите откриват косвени признаци на едно по-различно самовъзприятие у майсторите като нещо повече от благочестиви занаятчии. Красноречиви примери в това отношение са посочвани сред критските зографи, чиито подписи вместо по-скромните и смирени формулировки директно заявяват авторството с изрази „ръката на ...“: „χειρ Αγγελου“ при Ангелос Акотантос, „χειρ Ανδρεου Ριτζου“ при Андреас Рицос и др., а в това специалистите виждат друг тип самочувствие⁷⁴. В същата посока се разглежда осезаемият афинитет у някои критски майстори към образа на евангелист Лука, представен да рисува Богородичната икона. По документи е известно че св. Лука е покровител на живописците в Кандия и патрон на тяхната гилдия през XVI в.⁷⁵ Актуализирането на идеята за св. Лука като иконописец през различни исторически периоди е от-



Стенописи от църквата „Св. Мина“ в с. Монодендри, Гърция, 1619/20, Михаил и Константин от Линотопи, фото Иван Ванев

Wall paintings from St Minas church, Monodendri, Greece, Michael and Konstantinos from Linotopi, 1619/20, photo Ivan Vanev

белязвано в литературата⁷⁶ и понякога е интерпретирано като индикация, че късносредновековните зографи са се припознавали в образа на първия живописец и чрез това сравнение са демонстрирали по-различен тип самочувствие⁷⁷. И майсторите от епирската школа представят последователно същия мотив в повечето от стенописите които изпълняват, а това продължава и в работата на други ателиета на територията на Епир в Гърция⁷⁸. Повторението на този образ в региона и насищането му с детайли, което говори за специален интерес на зографите и изглежда за някаква форма на идентифициране с образа на евангелиста-иконописец, се обяснява с подобрене на статута на тяхната професия, дошло в резултат на разширяващата се дейност на местните зографски ателиета⁷⁹.

Въпросът доколко образовани са живописците, какво конкретно е равнището на тяхната грамотност, също представя една разнородна картина. И в този по-късен период много от зографите са духовни лица от по-нисшите степени на църковната йерархия, което предполага че те се отличават от слабограмотната и необразована част от населението⁸⁰. Има и редица случаи, когато зографи са едновременно и книжовници. Особен пример в епохата е сръбският майстор Лонгин, който не само е високо ценен живописец, но и книжовник с литературен талант и собствени творби⁸¹. В състава на Акатистник от сбирката на манастира Дечани № 138, сред страниците, писани от ръката на Лонгин, в текста на Акатист на светия апостол и първомъченик Стефан са вплетени стихове с личен, откровено автобиографичен характер. В тях Лонгин възпоменава



Надпис от църквата „Св. Мина“ в с. Монодендри, Гърция, с имената на зографите Михаил и сина му Константин от Линотопи, 1619/20, фото Иван Ванев

Inscription from St Minas church, Monodendri, Greece, with the names of Michael and Konstantinos from Linotopi, 1619/20, photo Ivan Vanev

своите застъпници св. Стефан и св. Никола, с чиито промисъл и посредничество той се е научил колкото може да живописва ликовете на светиите и на които непрестанно въздава чест, като ги изписва в църквите и манастирите, за които се труди⁸². Съвместяването на различни дейности в художествената сфера, при което един майстор е имал способностите да изработва икони и стенописи, и едновременно да преписва и украсява книги, което се е случвало и в предходната епоха, се е срещало сред най-добрите и сега⁸³. Определението „даскал“, което се появява към името на зографи в оставените от тях надписи, по-често през XVII и в началото на XVIII в., някои изследователи интерпретират като индикация, че те, освен на тънкостите на занаята си, са учели и на четмо и писмо⁸⁴. Безспорно далеч не всеки живописец в епохата е притежавал сборът от подобни качества, но спецификата на това занимание се запазва. Като хора, които създават високопочитаните и в тази епоха свещени образи, зографите заемат едно особено място в обществото на границата между занаятчийската услуга и сферата на духовното.

Работата на тези майстори е сезонна. От ктиторските надписи е видимо, че повечето църкви са живописвани в периода от април до октомври, тези месеци са подходящи за изпълнение на стенописи поради технологичните особености на това начинание, а и времето през тази част от годината позволява на зографите и техните екипи да се придвижват по-лесно. Разбира се, тази работа зависи и от климатичните особености на мястото, където тя се извършва, и там където времето позволява храмове са могли да се изписват и целогодишно, каквато изглежда е била практиката на о. Крит. По същия начин относително може да се говори и за бързината, с която са работили стенописците, зависеща както от техния брой, възможности и квалификация, така и от конкретните условия на поръчката, размерите на храма, финансирането и т.н. Счита се, че през зимата майсторите живописци са изпълнявали поръчки за икони или украса на ръкописи.

Информацията, която имаме от предходния период, в повечето случаи се отнася за самостоятелна работа на

зографи, но и оттогава има достатъчно индикации, че това е предимно семеен занаят, при който знанията се предават в рамките на тесен роднински кръг, обикновено между баща и син или близки роднини – закономерна приемственост при повечето професии още в средновековието⁸⁵. В разглежданата от нас епоха има също свидетелства за това, достатъчно е да споменем по-известните примери: критянинът Андреас Рицос и синовете му Николаос и Томас, както и внука му Манеас Рицос⁸⁶, Теофан Критянина и синовете му Симеон и Неофит⁸⁷, братята Кондарис⁸⁸. На семеен принцип е организирана работата и на някои от зографите от селищата Грамоста и Линотопи в Гърция⁸⁹.

В общи линии запазените подписи на зографи и характеристиките на стенописите от периода XV-XVII в. на Балканите показват, че по правило по-големите по мащаб ансамбли са работени от екипи в състав от най-малко двама, а понякога и повече на брой, водещи майстори, които е възможно да имат и помощници, не споменати изрично в надписите. Стенописите в Ломница от 1608 г. например, са изпълнени от четирима подписали се зографи⁹⁰. Изписването на малките селски и манастирски църкви често е дело на един водещ майстор, отново с помощник или помощници. Както и във Византия, а и в останалия православен свят, вероятно и тук уменията на майсторите иконописци и особено на стенописците са се усвоявали за продължителен период от време, тъй като става въпрос за наистина комплексни знания. Подготвянето на мазилките с вар и пълнители като слама, пясък, стрити тухли, смесването на пигментите, свързвателите и начините на полагане на боите върху различни основи, направата на четките – всичко това изисква технологични познания, ако към тях се прибави и способността да се рисува от ръка, усвоявана най-вече чрез непрестанно копиране на стари образци, то става ясно, че това е сбор от специфични умения, за които се изисква продължително обучение и добър майстор, който да предаде тънкостите на този занаят.

Наблюденията сочат, че начините на работа на майсторите стенописци не се отличават от практиката в предходния период. В сравнение със създаването на икони, живописването на храмове е по-тежка и мащабна задача, работи се върху вертикални и извити плоскости, с предварителна подготовка на стените и това е многоетапен процес, който изисква скеле и помощници. Именно живописците полагат и мазилките, най-често в два-три слоя с обща дебелина няколко сантиметра. Понякога състоянието на стенописите позволява да се направят наблюдения върху това какъв е размерът на участъците от мазилка, които са полагани наведнъж. Такова наблюдение е възможно, когато са видими шевове на съединяване на отделните зони на полагане на мазилката, което дава информация какво количество работа се извършва за определено време. Това е трудно различимо с просто око при нормално осветление в храма, затова са необходими специални подходи, най-често осветяване на повърхността под определен ъгъл, при което се подчертават детайли в релефа ѝ. За количеството на изпълняваните за един ден стенописи е важна и техниката на рисуване върху стена: дали пигментът се нанася върху влажна или суха мазилка, или със смесване на двете

техники. Обикновено работата на майсторите стенописци във Византия и по-късно на Балканите започва върху влажна мазилка и се довършва върху суха, както показват и ръководствата за зографи, запазени от XVI-XVIII в.⁹¹ Типично за византийската, а и за по-късната православна живопис, е полагането на мазилката на пояси с посока отгоре надолу според местоположението на скелето и според композициите, които се рисуват. Често шевове се скриват при рамките на сцените, а при големи мащаби на композицията, както е например при Успение Богородично, е видимо че работата се разделя на сектори, зависещи от височината на скелето⁹². Един красноречив пример от разглежданата тук епоха е сцената Успение Богородично, част от стенописната програма в църквата на манастира Николяц от XVI в., днес на територията на Черна гора, в която много ясно се виждат отделните хоризонтални пояси на полаганата мазилка и съответно секторите с живопис, създавана в различни дни⁹³. В някои случаи, ако пестят време и сили, зографите покриват с мазилка цялото достъпно от скелето пространство, като при по-малките храмове това може да означава, че се работи от стена до стена, което може да бъде наблюдавано по-често именно в разглеждания от нас по-късен период. Тук ще спомена един от примерите по нашите територии, а именно стенописите в църквата „Св. Спас“ на Алинския манастир от 1626 г., за които Атанас Шаренков отбелязва, че „шевове“, типични за едnodневна работа, са предимно в ъгловите места на наоса, а това говори, че зографите видимо са работили на големи плоскости и много бързо върху влажната мазилка⁹⁴. Колкото по-квалифицирани и старателни са майсторите, толкова по-фино са направени съединяванията на мазилките, затова често е невъзможно да се разграничат отделните полагания на свеж варов грунд и съответно отделните сектори с живопис, което пък дава по-малко информация за начина на работа на стенописците в такива ансамбли. Сред нашите паметници от периода с по-голяма прецизност в изпълнението на мазилките се отличава работата на зографите в църквата „Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ в с. Добърско⁹⁵.

По същество истинската работа на майсторите стенописци започва с определянето на вида и броя на образите и композициите и решението как те да се разположат в конкретното храмово пространство, което трябва да бъде изписано. Изглежда такава разпределена се е правела с най-общо скициране, разчертаване на регистрите⁹⁶ или означаване с надписи, но данните са оскъдни, тъй като този подготвителен етап остава върху базовата мазилка и е скрит под горния пласт на мазилковия грунд⁹⁷. Рядък пример за подобни подготвителни скици в разглеждания от нас период ни предоставя проучването на стенописите в църквата „Въведение Богородично“ на манастира Добричево до Требине, които са изпълнени от Георги Митрофанович около 1615 г.⁹⁸ През 1965 г. поради строителството на хидроцентрала на р. Требишница се предприема преместване на храма, в резултат на което, при разделянето на стенописите от основата, на долния слой мазилка, са открити чертежи и подготвителни рисунки на зографа⁹⁹. Широко разпространен във Византия и по-късно метод, подпомагащ разпределението и из-



Ктиторски надпис от църквата Св. Петка в с. Селник, Македония, 20те години на XVII в., с името на зографа Йован Комнов, фото Иван Ванев

Donors' inscription from St Paraskeve church, Selnik, FYR of Macedonia, 20s of the 17th c., with the name of the icon painter Iovan Komnov, photo Ivan Vanev

граждането на образите, е изчертаването с остър инструмент на някои от контурите, най-често при детайли като ореолите, полиставрионите и другите одежди на светците, и по-рядко при композициите. Понякога може да се наблюдава и отклонение при изпълнението от първоначално набелязаните форми.

Следващият етап в работата на стенописците е живописването на конкретните сцени и образи в детайли. Това се осъществява като един след друг се полагат пластове от основни тонове, чрез които се оформят фонетите, драпериите в одеждите, по-едри детайли, докато на ликовите обикновено е отделено повече внимание, а последни са се нанасяли финалните очертавания на контури и бликове, маркиращи най-светлите части, както и надписите около образите и композициите¹⁰⁰. Обикновено изображенията се изграждат като върху един основен тон на определени места се добавят по-тъмни и по-светли пластове, което се постига чрез смесване на черен или бял пигмент с избрания основен тон, а рисунката се довършва с акценти и очертания с черен и бял пигмент. Този подход е известен като три-тонна система, характерен е още за византийската живопис и може да се наблюдава в много от паметниците най-вече при изобразяването на драпериите в одеждите и архитектурните елементи в задния план на композициите. Технологична особеност на византийското, а и на по-късното православно изкуство, е предварителното смесване на всеки тон и неговото отделно полагане върху стената. Изграждането на повечето форми не се получава чрез смесването на тонове направо върху основата, а единственото изключение за този похват са ликовите¹⁰¹. Разликите в крайния резултат, който се получава на Изток, в сравнение с практиката на западноевропейските художници, коментира още Джорджо Вазари в средата на XVI в. В своето описание на живота на Чимабуе той отбелязва липсата на естественост и мекота в живописата на „онези гърци“ и я определя като пълна с линии и очертания¹⁰². Въпреки ограниченията, които тази техника предопределя, по-способните и добре обучени майстори, по-талантливите живописци създават произведения с впечатляващо и днес равнище на пресъз-



Ктиторски надпис от църквата „Св. Богородица“ на Карлуковския манастир, 1602 г., с името на зографа „даскал“ Недялко, фото Иван Ванев

Donors' inscription from the Holy Virgin church, Karlukovsky Monastery, 1602, with the name of the icon painter „daskal“ Nedelko, photo Ivan Vanev

даване на художествената форма и нейното одухотворяване, постигнато с повече и по-сложно комбинирани тонове, като последното, което може да се каже за тях е, че те са линеарни и неестествени. Достатъчно е тук да спомена само две имена на зографи с такива знакови произведения: Михаил Астрапа от началото на XIV в. и Теофан Критянина от XVI в. Доколко тези майстори са познавали работата на съвременните им художници в Италия и дали са били повлияни от техните технически похвати при изграждането на образа, е един все още открит въпрос в науката.

Освен техническите умения, свързани със създаването на живописния образ, иконописците и стенописците както във Византия, така и на Балканите в предмодерната епоха, са усвоявали и определен набор от иконографски решения за различните композиции и типове, които да възпроизвеждат когато изпълняват поръчките си. Основната част иконографски модели се предава от учител на ученик, като с течение на времето в зависимост от индивидуалните умения и от възможностите предоставени от съдбата да пътува и да вижда стари образци, всеки зограф обогатява своите знания или променя предпочитанията си. Именно на тази приемственост се дължи възпроизвеждането на определени модели от зографи от няколко поколения. В историята на живописата от епохата, която разглеждаме, има и примери за майстори, които са оказали кардинално влияние върху следващите поколения, далеч надхвърляйки значението на връзката учител-ученик. Те променят изобщо художествената среда в определена насока, въвеждайки дадени модели и стил, които се репродуцират или модифицират според възможностите на техните последователи.

Невинаги такива майстори са известни за нас по име или ако са, то не разполагаме с повече информация за тях. Не знаем подробности за живописците от т. н. „охридската школа“ през XV в.¹⁰³, малко се знае и за зографските ателиета, които някои учени напоследък свързват с друго населено място, в което православната култура се оживява през същото столетие – Кратово¹⁰⁴. Майстори от тези два художествени центъра

са работили и по нашите земи и това е коментирано нееднократно в нашата специализирана литература¹⁰⁵. Също анонимни са майсторите от т. н. „костурски ателиета“, един термин с който в последно време изследователите обозначават няколко групи зографи, които са произхождали или са се обучавали в Костур и са изпълнявали поръчки в продължение на няколко десетилетия в края на XV и началото на XVI в. за църкви и манастири на територията на днешна Северна Гърция, Македония, Източна Сърбия, Западна България¹⁰⁶. В кръга от паметници, дело на тези групи зографи, са такива представителни за времето си стенописни ансамбли като тези в Стария католикон на манастира „Преображение“ на Метеора от 1483 г. и стенописите от самия край на столетието в Кремиковския и Погановския манастир, както и живописата от 1483-84 г. в църквата „Св. Никита“ близо до Скопие, от 1484 г. в централната част на наоса в католикона на манастира Трескавец до Прилеп, в църквата „Св. Никола“ на монахинята Евпраксия от 1486 г. в Костур и др. Иконографските и стилови сходства в живописата в тези паметници са безспорни и видимо тук става въпрос за няколко зографски екипа с непостоянен състав и нееднакви умения, които са обединени от използването на един общ кръг от специфични иконографски модели, както и от един и същ възглед за изграждането на формата, на пространството, на движението на фигурите¹⁰⁷. Най-добрите постижения на тези зографи са повлияли и върху работата на други техни колеги с по-скромни възможности, а отделни техни иконографски решения се появяват и в живописата на по-късните поколения живописци¹⁰⁸.

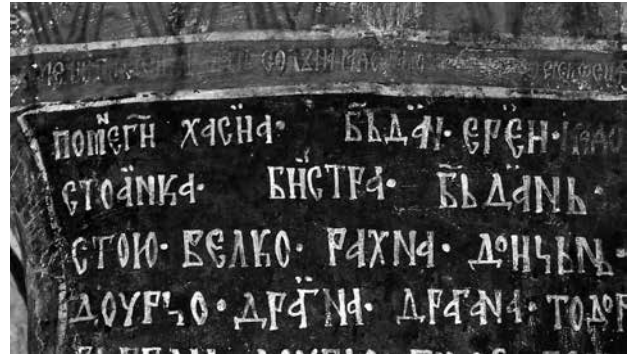
В други случаи, подобно надхвърлящи локалното, глобално влияние върху художествените процеси на епохата оказват и известни по име майстори. Критските иконописци Ангелос Акотантос¹⁰⁹ и Андреас Рицос съчетават по специфичен начин образци на византийското столично изкуство с влияния от западната живопис¹¹⁰, а най-прочутият критски майстор – Теофан Батас, работейки във важни за епохата монашески центрове като Метеорите и Атон, пренася типичните за критяните иконографски решения и стил на Балканите, като оставя значима следа в сферата на художественото много след смъртта си¹¹¹. Част от моделите на критяните се използват в средата и втората половина на XVI в. от епирските зографи, споменавани в изкуствознанието като принадлежащи към т. н. „школа на Северозападна Гърция“ или „Епирска школа“, някои от които познаваме по име – Франгос Кателанос и братята Кондарис. Те възпроизвеждат и отделни сцени и иконографски елементи от местната традиция, засвидетелствана от продукцията на майсторите от „охридската школа“ и „костурските ателиета“, като правят и свои нововъведения¹¹². Едновременно критски и епирски влияния се наблюдават в края на XVI и през XVII в. в работата на зографите от селищата в полите на планината Грамос в Северозападна Гърция – Грамоста и Линотопи¹¹³, но и на много други места на Балканите, особено в паметници, които са дело на гръцки майстори¹¹⁴. Към този тип приемственост на моделите при всички тези групи зографи от континентална Гърция трябва да се отбележи и различното по степен влияние на западната живопис¹¹⁵. Всичко това

чертае една доста сложна картина в иконописта и стенописите, особено от втората половина на XVII в. на Балканите, когато в едно и също произведение може да са използвани иконографски решения с разнообразен произход. Поради това, когато иконографският анализ, като специфичен за изкуствоведите метод на изследване, се прилага към произведенията от тази епоха, се изисква наистина добро познаване на много голям по обем материал. В противен случай невинаги може да се достигне до достатъчно пълни и оправдани заключения.

Тук достига до един друг съществен въпрос, свързан с особеностите на работата на късносредновековните зографи, а именно как те са съхранявали информацията за своите модели и как са ги възпроизвеждали в произведенията си, дали са използвали направени от тях копия като предварителни рисунки, шаблони, копия или сбирки с такива модели. Мненията на специалистите, проучващи този въпрос, са нееднозначни. Старата теория на Никодим Кондаков, че майсторите стенописци са ползвали шаблони в реални размери е преразгледана с множество състоятелни доводи в посока на идеята, че зографите са имали малки по размер разнообразни образци, които са мащабирали и организирали според съответното пространство, което е трябвало да бъде изписано¹¹⁶.

Доколко сложен и нееднозначен е проблемът с т. н. *ανθίβολα*, *patrones* или образците-шаблони що се отнася още до византийското изкуство, показват и изследвания от последните години, някои от които връщат в сферата на предположенията идеята за съществуване на шаблони в реални размери¹¹⁷. По-значителни писмени свидетелства за колекции от рисунки и копия с модели като помощни средства имаме при критските зографи, някои от които са имали богати сбирки с такива скици и модели върху хартия или пергамент, които са използвали докато са упражнявали този занаят и които след смъртта им са били продавани от наследниците им за големи суми¹¹⁸.

В няколко световни библиотеки и музеи са запазени колекции с подготвителни рисунки върху хартия, които са дело на източноправославни майстори и датират главно от периода XVII-XIX в. Най-голямата такава сбирка се съхранява в Музея Бенаки в Атина и неотдавна бе обнародвана от Мария Василяки, един от доайените в това тематично поле¹¹⁹. Проучването на тези колекции показва, че отделни екземпляри са със следи от употреба – прободени и пигментирани на определени места, което говори, че са били използвани като копия при създаването на икони. От друга страна, има няколко запазени редки примера на отделни ръкописи с рисунки-образци¹²⁰, изглежда създадени за лично ползване от майстори живописци, като ръкописа Magdalen College, Oxford MS. Gr. 3 с добавени в края на XII в. повече от 100 рисунки в полетата¹²¹ или гръцко-грузинския ръкопис от Росийската национална библиотека в Санкт Петербург, РНБ 0.1.58, датиран към края на XV в. с почти 900 образа и композиции¹²². При проучването на този по-ранен материал Робин Кормак стига до предположението, че средновековният зограф е запаметявал множество образи с непрестанно рисуване и копиране и запазените примери са просто свидетелство за този процес на трениране на визуалната



Детайл от стенописния поменик в протезиса на църквата „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ в с. Добърско с имената в червената рамка, фото Иван Ванев

Detail of the beadroll in the prothesis of the church of Saints Theodore Tyron and Theodore Stratelates, Dobarsko, with the names in the red frame, photo Ivan Vanev

памет посредством мнемотехнически методи, като словесни описания например, но не и доказателство за една организирана система на създаване и ползване на книги с образци във Византия¹²³. Неслучайно и в ръководствата за зографи виждаме именно вербално описание на това как би следвало да бъдат изобразени композициите и светците в храма. Като цяло, запазените примери на свободни рисунки в ръкописи, скици и образци в музейни колекции, както и указанията за копиране на стари образци в ръководствата за зографи, дават основание на повечето изследователи да смятат, че някакви подготвителни рисунки или сбирки с определени иконографски модели са били използвани и при изработването на стенописи. В подкрепа се посочват повтарящи се до детайли композиции и образи, които се появяват в различен мащаб в различни паметници, дело на едни и същи майстори или се възпроизвеждат след време от техни последователи¹²⁴. Много малко вероятно е това да са били копия в реален мащаб, които са непрактични, тъй като за различните пространства на всеки стенописен ансамбъл ще трябва да са били изработвани наново, а и икономически неизгодни при все още високите стойности на суровини като пергамент и хартия в периода XV-XVII в. Ако се върнем на картината, която очертават запазените по нашите територии паметници, то неизбежно отново ще се сблъскаме с проблема за липсата на ярки фигури на майстори живописци от периода XV-XVII в., каквито са известни по име и с множество подписани произведения например от земите на Гърция и Сърбия от същото време. Гърците имат не само своя Теофан, но и една дълга поредица достатъчно знаменити зографи, които оказват съществено влияние върху развитието на художествения живот на Балканите, сърбите имат живописци като Лонгин, поп Страхиня, Георги Митрофанович, Андрей Райчевич, Радул. Времето и разрухата обаче са заличили от нашите земи както много от стенописите и иконите, така и паметта за техните майстори. От малкото данни, с които разполагаме, някои не дават достатъчно сигурни индикации, че става въпрос за имена на зографи. Така в църквата „Св. Димитър“ на Бобошевския манастир в ктиторския надпис от 1488 г. фигурира изразът „потруди и пописа



Ев. Лука иконописец, стенопис в католикона на манастира Дриовуно, Гърция, 1652, фото Иван Ванев

St Luke the icon painter, wall paintings from the katholikon of the Driovouno Monastery, Greece, 1652, photo Ivan Vanev

от свода”, с който е обозначено благочестивото дело на йеромонах Неофит и синовете му поп Димитър и Богдан¹²⁵. Тази формулировка дава основание на Ралица Русева, автор на монографичното изследване на паметника, да повдигне въпроса дали споменатите лица са зографите на стенописите или са само дарители, но не и изпълнители на неговата стенописна програма¹²⁶. Все пак, йеромонах Неофит, заедно със синовете си изглежда едновременно е финансирал начинанието по обновяването на бобошевския храм и е изработил стенописите в него и в надписа са отразени и двата аспекта на тази негова богоугодна дейност. В подкрепа на това предположение могат да бъдат приведени по-ранни случаи, при които в стенописни записи са се увековечили лица, които са едновременно дарители на църкви и изпълнители на живописиста в тях¹²⁷.

В църквата в „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ в Добърско също не е категорично ясно чии са имената, изписани в червената лента над поменика в олтарното пространство на храма. За Атанас Божков споменатите в надписа йерей Димитър, Раде, Гало, йерей Йосиф са майсторите, изпълнили през 1614 г. живописиста в Добърската църква¹²⁸. Според Елена Флорева обаче, тези имена са прибавени върху първоначалния живописен слой в по-късен период от друга ръка¹²⁹. По-внимателният преглед показва, че изглежда няма данни имената в червената лента да са от много по-късен период, ортографията на буквите и други особености не показват основания за подобно категорично заключение¹³⁰. Наистина никое сред имената не е отбелязано като зограф, но практиката стенописците да оставят своите имена в протезиса не е рядка за периода и това се прави както, когато те са вършили някаква част от тази работа безвъзмездно или са участвали с друга форма на дарение. Тогава те се вписват заедно с другите дарители в поменика¹³¹. Така е и в други случаи, например когато са пожелали да отправят персонална молитва за спасение чрез свои кратки инвокационни надписи, които може отново да са в олтарното пространство и започват именно с формулировката „помени Господи ...“, както виждаме и в на-

шия случай. Въпреки всички тези съображения обаче, наистина нямаме достатъчно доказателства, че това са точно имената на зографите, работили в църквата. Върху иконата на Христос Вседържител от иконостаса, за който се смята, че е създаден от същите майстори, е изписано името Илия, което не фигурира сред другите надписи в храма и за което също са изказвани предположения, че това е името на един от зографите¹³². Отново не можем да бъдем сигурни в това твърдение, тъй като обичайният начин на подписване на икони в периода е по-различен, а и тук името отново не е придружено от професионален маркер. В резултат на всичко това остава наистина неясно какъв е бил приносът на гореспоменатите личности за Добърския храм, дали те са само дарители, или и изпълнители на строежа, на стенописите или иконите в него.

Приведох примерите с Бобошево и Добърско неслучайно. Те са добра илюстрация за липсата на достатъчно писмени свидетелства за живописците по нашите територии от XV-XVII в. У нас фрагментарността на запазен материал не ни позволява да очертаем нещо повече от приблизителна картина на това какви са били зографите по нашите земи през тези столетия. Трудно е да проследим каква е местната традиция по малкото запазени паметници¹³³ и именно тук е основната отлика с онова, което наблюдаваме в съседните територии – абсолютна приемственост и предаване на знания между майсторите в продължение на много десетилетия, която може да бъде проследена в техните подписани произведения и позволява да се анализира един непрекъснат процес на развитие и която съответно се превръща в естествена част от националната памет.

Може би по някакъв начин нашата историческа наука се опитва да компенсира тази осезаема липса на приемственост и отсъствието на значими фигури, съизмерими с големите живописци на Балканите, като използва единственото подходящо за целта име, с което разполагаме от тази епоха – това на йеромонах Пимен. В случая с Пимен, обаче, отново сме онеправдани от историческата си съдба, защото времето е изличило почти всичко, свързано с личността му, и свидетелствата за него, които могат да се приемат за достоверни, са наистина оскъдни. Два писмени извора сочат безспорно съществуването на светец с името Пимен в самото начало и в последната четвърт на XVIII в.: първият е бележката от 1704 г. на софийския книжовник поп Младен Мали, в която той упоменава, че преписва от извод на св. Пимен духовник¹³⁴, а вторият е пасажът, който Паисий Хилендарски посвещава на св. Пимен в частта за българските светци в История славянобългарска, в чийто край записва годината 1610¹³⁵. Житието на св. Пимен обаче е достигнало до нас в много късен препис от 1916 г., открит в библиотеката на Зографския манастир, чийто протограф не е известен¹³⁶. В два ръкописа от сбирката на Националната библиотека: Миней за ноември от 1618 г. (НБКМ № 534) и Октоих без дата (НБКМ № 197), са открити приписки от ръката на йеромонах Пимен, когото изследователите идентифицират със светеца от История славянобългарска и житието от зографския ръкопис. В ноемврийския миней Пимен споменава, че по-рано през 1618 г. е работил стенописи в църквата на манастира Зограф, а в Октоиха оставя своя скица на образа

на св. Никола с други рисунки, които дават основание на изследователите да заключат, че св. Пимен е бил едновременно духовно лице, книжовник, иконописец и майстор на стенописи.

Съществуването на книжовник и живописец с името Пимен през второто десетилетие на XVII в., който е бил свързан с манастира Зограф на Света гора, се основава на сигурни писмени източници. Но приписването именно на ръката на Пимен на голям брой стенописи, произведения на дърворезбата и икони от нашите земи, днешна Македония и Атон, наистина не може да бъде доказано с научни методи, тъй като до нас не е достигнала нито една икона, нито стенопис или резба, подписани от този майстор¹³⁷. Дори и да имахме такъв подпис, в което например е убеден Зарко Ждравков, който вижда в завършека на надпис към една от сцените в църквата на Сеславския манастир автограф на Пимен¹³⁸, съществуването му не би разрешило един по-съществен конкретен проблем. Нито стенописите на Сеславския манастир, нито останалите приписвани на Пимен църкви са изпълнени от един човек. Особеностите на живописца, стиловите характеристики и начините на изграждане на формата показват работа в екип, понякога по-многоброен и с повторна поява на някои от членовете в поредица от паметници, а в други случаи съвсем различен като състав. При това положение, ако приемем тезата, че Пимен е създал много стенописи в Софийско, а и другаде, в края на XVI и началото на XVII в., да се отграничи точно неговата ръка в рамките на общата работа, при това научно обосновано, в момента е една непостижима задача и несъстоятелна цел.

От друга страна, по-задълбоченият анализ на стенописите от края на XVI и началото на XVII в. у нас, техните стилови и технологични особености, характеристиките на епиграфския материал върху тях, може да прецизира поредица по-рано изказвани мнения в литературата, част от които битуват и до днес в специализирани издания и в публичното пространство. Очевидно не могат да бъдат сложени в една група стенописите в Струпец, Курило, Зимевица, Черепишкия манастир – те може да са хронологично близки, но не принадлежат на майстори с еднакви стилови разбирания и начин на работа и това може да не е веднага доловимо от наблюдателя неспециалист, но за изкустводеда, обучаван с години да открива типичното в почерка на определен майстор живописец, разликите са видими. Поредният по-внимателен поглед върху този материал, осъществен в рамките на проекта „Пътница на балканските зографи“, имаше за цел именно да прецизира доколкото е възможно кои паметници от този период е възможно да са били създадени от едни и същи майстори живописци. Може да се каже, че на този етап в резултат на това проучване може да бъде подкрепено едно изказвано по-рано мнение, макар и неаргументирано, че в края на XVI в. в църквите в Курило и Драгалевци са работили едни и същи майстори, като е възможно някои от тях да са участвали малко по-късно в създаването на стенописите в наоса на Слимничкия манастир в Македония, а след това да са работили и в църквите в Добърско и Сеславци¹³⁹. Към тази хипотеза членовете на научния екип на проекта привеждат аргументи, посочват нови данни на базата

на новоразкрит или незабелязан досега материал и коригират редица детайли¹⁴⁰.

Бъдещето ще покаже състоятелността на всички изказани по въпроса хипотези. Не е изключено новоразкрити стенописи, на каквито се случва да попадат наши реставратори, да дадат някакво ново доказателство или, обратно – опровержение. Но подходът към фигурата на йеромонах Пимен в нашата литература в продължение на повече от петдесет години дава и други поводи за размисъл. Обгръщането на неговата личност с митологични пластове и недоказуеми заключения напомня донякъде случая с митичната фигура на Мануил Панселинос, за когото реално няма друга историческа информация, освен споменаването на името му от Дионисий от Фурна в неговата Ерминия, но в чието съществуване много изследователи са убедени, приписвайки му стенописите от Протатон на Света гора и една поредица от други паметници от XIV в.¹⁴¹ И в този случай, както и при св. Пимен, проличава доколко в науката наистина е важно да се придържахме само към фактите.

Бележки:

- 1 Медић, М. Стари сликарски приручници. Vol. II, Београд, 2002, 163 [Medić, M. Stari slikarski priručnici. Vol. II, Beograd, 2002, 163].
- 2 Българският превод на трактата на Ченино Ченини е публикуван в Шаренков, А. Старинни трактати по технология и техника на живописца. Том първи. Книга втора. 12 век – 15 век. С., 1994, 189-190 [Sharenkov, A. Starinni traktati po tehnologiya i tehnika na zhivopista. Tom parvi. Kniga vtora. 12 vek – 15 vek. Sofia, 1994, 189-190].
- 3 Тук ще посоча само основна литература, а по-нататък в текста се цитират и други, засягащи темата публикации. Два сборника са важни за изследванията в тази област: То портрaίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο. Ed. M. Βασιλάκη, Ηράκλειο, 1997 [To portraíto tou kallitéchhnē sto Byzántio. Ed. M. Basilákē, Ērákleio, 1997]; L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale. Ed. M. Bacci. Pisa, 2007, а по-специално статиите на София Калописи-Верти, вж. Καλοπίση-Βέρτη, Σ. Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών. – In: Το πορταίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο. Ed. M. Βασιλάκη, Ηράκλειο, 1997, 107-159 [Kalopissē-Bertē, S. Oi zōgraphoi stēn ysterē byzantinē koinōnía. Ē martyria tōn epigraphōn. – In: To portraito tou kallitechnē sto Byzantio. Ed. M. Basilakē, Ērakleio, 1997, 107-159]; Kalopissi-Verti, S. Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions. – Cahiers Archéologiques, XLII (1994), 139-158; Idem. Painter's Portraits in Byzantine Art. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας [Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Etairias], XVII (1994), 129-142; Idem. Painters' Information on Themselves in Late Byzantine Church Inscriptions. – In: L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale. Ed. M. Bacci, Pisa, 2007, 55-70, както и Cutler, A. The Industries of Art. – In: The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century. Ed. A. Laiou. Washington, DC 2007, 555-587; Drpić, I. Painter as Scribe: Artistic Identity and the Arts of Graphē in Late Byzantium. – Word & Image XXIX, 3 (2013), 334-353; Lidova, M. Manifestations of Authorship. Artists' signatures in Byzantium. – Venezia Arti, XXVI (2017), 89-106.
- 4 Χατζηδάκης, Μ. Ἑλληνας ζωγράφος μετὰ την Ἀλωση. Τόμος I, Αθήνα, 1987 [Chatzēdakēs, M. Ellēnes zōgraphoi meta tēn Alōsē. Tomos I, Athēna, 1987]; Χατζηδάκης Μ., Ε. Δρακοπούλου. Ἑλληνας ζωγράφος μετὰ την Ἀλωση.

- Τόμος 2. Αθήνα, 1997 [Chatzēdakēs M., E. Drakopoulou. Ellēnes zōgraphoi meta tēn Alōsē. Tomos 2. Athēna, 1997]; Дракоπούλου, Ε. Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-180). Τόμος 3. Αθήνα, 2010 [Drakopoulou, E. Ellēnes Zōgraphoi meta tēn Alōsē (1450-180). Tomos 3: Aberkios-Iōsēph (Symplērōseis - Diorthōseis). Athēna, 2010].
- 5 Тодић, Б. Српски сликари од XIV до XVIII века: књига I, II. Београд, 2013 [Todić, B. Srpski slikari od XIV do XVIII veka: knjiga I, II. Beograd, 2013].
- 6 Drăguț, V. Dicționar enciclopedic de artă medievală românească. București, 1976; Porumb, M. Dictionar de pictura veche românească din Transilvania sec. XIII-XVIII. București, 1998.
- 7 Словарь русских иконописцев XI-XVII вв. Издание 2-е. Ред. И. Кочетков. Москва, 2009 [Slovar' russkikh ikonopistsev XI-XVII vv. Izdaniye 2-ye. Ed. I. Kochetkov. Moskva, 2009].
- 8 Василиев, А. Български възрожденски майстори: живописци, резбари, строители. С., 1965 [Vasiliev, A. Balgarski vazrozhdenski maystori: zhivopistsi, rezbari, stroiteli. Sofia, 1965].
- 9 Божков, А. Творческият метод на българския художник от епохата на турското робство до Възраждането. – Известия на Института за изобразителни изкуства, X (1967), 5-32 [Bozhkov, A. Tvorcheskiyat metod na balgarskiya hudozhnik ot epochata na turskoto robstvo do Vazrazhdaneto. – Izvestiya na Institut za izobrazitelni izkustva, X (1967), 5-32]; Idem. Социалната и творческата природа на българския зограф от Средновековието. – Изкуство, 5 (1976), 10-17 [Idem. Sotsialnata i tvorcheskata priroda na balgarskiya zograf ot Srednovekovieto. – Izkustvo, 5 (1976), 10-17]; Idem. Социалната и творческа природа на българския художник през XV – XVIII век. – Векове, XIII, 1 (1984), 12-26 [Idem. Sotsialnata i tvorcheskata priroda na balgarskiya hudozhnik prez XV – XVIII vek. – Vekove, XIII, 1 (1984), 12-26]; Idem. Българската икона. С., 1984, по-специално гл. 3: Създателите на българската икона, 177-319 [Idem. Balgarskata ikona. Sofia, 1984, more precisely Chapter 3: Sazdatelite na balgarskata ikona, 177-319].
- 10 Гергова, И. Нови факти за началото на живописата в Трявна. – Изкуство, 3-4 (1978), 72-74 [Gergova, I. Novi fakti za nachaloto na zhivopista v Tryavna. – Izkustvo, 3-4 (1978), 72-74]; Idem. Зограф Йоан от Чивинодола. – Проблеми на изкуството, 2 (1997), 31-40 [Idem. Zograf Ioan ot Chivinodola. – Problemi na izkustvoto, 2 (1997), 31-40]; Idem. Зографът като писател и читател. – В: Филология. История. Изкуствознание. Сборник изследвания в чест на проф. дфн. Стефан Смядовски. С., 2010, 269-287 [Idem. Zografat kato pisatel i chitatel. – In: Filologiya. Istoriya. Izkustvoznaniye. Sbornik izsledvaniya v chest na prof. dfn. Stefan Smyadovski. S., 2010, 269-287].
- 11 Генова, Е. Второто поколение зографи от Самоковската живописна школа. Димитър Христов Зограф, Йоан Николов Иконописец, Костадин Петрович Вальов. С., 2012 [Genova, E. Vtoroto pokolenie zografi ot Samokovskata zhivopisna shkola. Dimitar Hristov Zograf, Yoan Nikolov Ikonopisets, Kostadin Petrovich Valyov. Sofia, 2012].
- 12 Вж. също Попова, Е. Зографът Христо Димитров от Самоков. С., 2001 [Popova, E. Zografat Hristo Dimitrov ot Samokov. Sofia, 2001]; Ръцева, С. Църквата “Св. Атанасий” в Арбанаси и традициите на епирското ателие. Велико Търново, 2005 [Ratseva, S. Tsarkvata “Sv. Atanasiy” v Arbanasi i traditsiite na epirskoto atelie. Veliko Tarnovo, 2005]; Сапунджиева, В. Зографи отвъд границите. Възникването на Тревненската школа в контекста на балканското изкуство XVII-XVIII в. С., 2016 [Sapundzhieva, V. Zografi otvad granitsite. Vznikvaneto na Trevnenskata shkola v konteksta na balkanskoto izkustvo XVII-XVIII v. Sofia, 2016].
- 13 Мутафов, Е., И. Гергова, А. Куюмджиев, Е. Попова, Е. Генова, Д. Гонис. Гръцки зографи в България след 1453 г. С., 2008 [Mutafov, E., I. Gergova, A. Kuyumdzhiyev, E. Popova, E. Genova, D. Gonis. Gratski zografi v Bulgariya sled 1453 g. Sofia, 2008].
- 14 Гергова, И., Е. Генова, И. Ванев, М. Захариева. Дебърски майстори във Видинска епархия. Том 1. С., 2017 [Gergova, I., E. Genova, I. Vanev, M. Zaharieva. Debarski maystori vav Vidinska eparhiya. Tom 1. Sofia, 2017].
- 15 Тук е мястото да изкажа дълбоката си благодарност на чуждестранните консултанти на проекта Светлана Пейич от Сърбия, Виктория Поповска-Коробар от Македония и Янис Сисиу от Гърция, които оказаха неоценима помощ на целия екип с литература, лични контакти на терен, съвети и мнения. Тяхното безкористно споделяне на лични, а понякога и непубликувани размисли и наблюдения по време на цялата ни работа, по впечатляващ начин показа как се работи в екип и е пример, от който все още има много да се учим.
- 16 Вж. например Спасова, М. Слово за Григорий Нисийски от Григорий Богослов (Текстологични и лексикални проблеми). – Проглас, 2 (1995), 3-19 [Spasova, M. Slovo za Grigoriy Nisiyski ot Grigoriy Bogoslov (Tekstologichni i leksikalni problemi). – Proglas, 2 (1995), 3-19], където са разгледани три преписа от XIV и началото на XV в., съдържащи старобългарския превод на гръцкия текст.
- 17 Тя се открива например в превода на Богословие на Йоан Екзарх и в т. н. Липлянски чети-минеи от Загреб, които съдържат дометафрастови жития, преведени през Х в. За всички тези сведения съм задължена на Марияна Цибранска и Явор Милтенев и им благодаря сърдечно за консултацията и направените справки.
- 18 За навлизането и вариантите на „зограф” в сръбския език вж. Ћирковић, С., Р. Михальчић. Лексикон српског средњег века. Београд, 1999, 244 [Ćirković, S., R. Mihaľčić. Leksikon srpskog srednjeg veka. Beograd, 1999, 244]; за появата на заемката в руския език в началото на XV в. и вариантите в по-късни текстове, вж. Этимологический словарь русского языка. Том II. Выпуск 7. Ред. Шанский, Н. Москва, 1980, 39 [Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka. Tom II. Vypusk 7. Red. Shanskiy, N. Moskva, 1980, 39].
- 19 Тодић, Б. Српски сликари ..., II, 175 [Todić, B. Srpski slikari ..., II, 175].
- 20 Паскалева, К. Икони от България. С., 1981, 102 [Paskaleva, K. Ikoni ot Bulgariya. Sofia, 1981, 102]. Днес надписът с името на зографа, който е бил разположен под долния ръб на масата, на която седят тримата ангели, е в лошо състояние и не са видими голям брой от буквите. В настоящия текст се придържам към по-ранните варианти на документиране на този надпис, когато той е бил по-добре съхранен. Преди време се появи и друго предложение за разчитането на надписа, но мисля, че данните за подобни интерпретации днес вече са недостатъчни, вж. Ждраков, З. За авторското посвещение на Неделю зограф от Ловеч. – В: Етрополската книжовна школа и българският XVII век. Сборник материали от Националната конференция „Етрополската книжовна школа и културният живот през XVII век в българските земи” София, 20-21 май 2010. С., 2011, 219-223 [Zhdrakov, Z. Za avtorskoto posveshtenie na Nedelyu zograf ot Lovech. – In: Etopolskata knizhovna shkola i balgarskiyat XVII vek. Sbornik materialy ot Natsionalnata konferentsiya „Etopolskata knizhovna shkola i kulturniyat zhivot prez XVII vek v balgarskite zemi”, Sofia, 20-21 may 2010. Sofia, 2011, 219-223].
- 21 Тук ще цитирам превода на този пасаж на руски език: „Иконописание совсем не живописцами выдуманно, а напротив оно есть одобренное законоположение и предание кафолической церкви, и, по словам божественного Василия, согласно с древностию и достойно уважения. Эта древность вещей и учение исполненных Духа отцов наших свидетельствуют, что, созерцая иконы в честных храмах, они с любовью принимали их, и сами, сооружая честные храмы, ставили в них иконы; затем в этих храмах они приносили Владыке всех Богу свои богоприятные моления и бескровные жертвы. Значит, иконописание есть

изобретение и предание их, а не живописца. Живописцу принадлежат только техническая сторона дела, а самое учреждение очевидно зависело от святых отцов”, вж. Деяния Вселенских Соборов. Том седьмой. Изд. 3-е. Казань, 1909, 226 [Deyaniya Vselenskikh Soborov. Tom sed'moy. Izd. 3-e. Kazan', 1909, 226], за гръцкия текст вж. Mansi, J. D. *Sacrorum Conciliorum Nova Amplissima Collectio*. Vol. XIII [1692-1769], col. 250-252, достъпно на адрес: http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/200_Mansi.

22 Деяния ..., 225 [Deyaniya ..., 225].

23 Деяния ..., 225-227 [Deyaniya ..., 225-227].

24 За протагонист на тази теза се счита френския византолог Шарл Дил, но тя се възприема от много други учени в продължение на десетилетия, вж. Diehl, Ch. *Les grands problèmes de l'histoire byzantine*. Paris, 1943, 154.

25 Mango, C. *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*. Sources and Documents. New Jersey, 1972.

26 Lidova, M. Manifestations of Authorship. Artists' signatures in Byzantium. – *Venezia Arti*, XXVI (2017), 89-106.

27 Kalopissi-Verti, S. Painters in Late Byzantine ..., 146.

28 Kalopissi-Verti, S. Op. cit. Вж. също Тодић, Б. Лични записи сликара. – В: Приватни живот у српским земљама средњег века. Eds. Марјановић-Душанић, С., Д. Поповић. Београд, 2004, 493-524, 500 [Todić, B. Lični zapisi slikara. – In: Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka. Eds. Marjanović-Dušanić, S., D. Popović. Beograd, 2004, 493-524, 500].

29 Kalopissi-Verti, S. Op. cit., 145-146.

30 Суботић, Г., Д. Тодоровић. Сликари Михаилу у манастиру Светог Прохора Пчињског. – Зборник радова Византолошког института, XXXIV (1995), 117-141 [Subotić, G., D. Todorović. Slikar Mihailo u manastiru Svetog Prohora Pčinjskog. – Zbornik radova Vizantološkog instituta, XXXIV (1995), 117-141]; Марковић, М. Уметничка делатност Михаила и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања. – Зборник Народног музеја, XVII, 2 (2004), 95-117 [Marković, M. Umetnička delatnost Mihaila i Evtihija. Sadašnja znanja, sporna pitanja i pravci budućih istraživanja. – Zbornik Narodnog muzeja, XVII, 2 (2004), 95-117]; Marković, M. The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of Frescoes in the Virgin Peribleptos church in Ohrid. – Зборник Матице српске за ликовне уметности [Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti], XXXVIII (2010), 9-34; един по-различен поглед върху подписите на зографите Михаил и Евтихий, който обяснява тяхното поставяне върху въоръжението или одеждите на светците, като отглас от практиката на средновековните майстори занаятчии да слагат запазения си знак върху предметите, които изработват, например върху острието на оръжието, в надписите, бродирани върху текстил и т.н., вж. по-подробно у Papadopoulos, A. Signatures of Byzantine Painters in Macedonia: deciphering the Astrapades code. – In: *Entre la letra y el pincel: El artista medieval: Leyenda, identidad y estatus*. Ed. M. Castiñeiras Gonzalez. El Ejido (Almería), 2017, 105-120.

31 Kalopissi-Verti, S. Op. cit., 141-144.

32 Такива са данните до 90-те години на миналия век, вж. *Oxford Dictionary of Byzantium*. Vol. I. New York and Oxford, 1991, 196-201, автор на статията е Антъни Кътлър, като, разбира се, нито една подобна статистика няма претенции за изчерпателност.

33 Дракоπούλου, Е. Αναλυτικοί πίνακες των ελληνών ζωγράφων και των έργων τους (1450-1850). Αθήνα, 2008, 10 [Drakopoulou, E. Analytikoi pinakes tōn ellēnōn zōgraphōn kai tōn ergōn tous (1450-1850). Athēna, 2008, 10].

34 Вж. например Χατζηδάκης, Μ. Έλληνες ζωγράφοι ..., 145, 147, 155, 161, 169 [Chatzēdākēs, M. Ellēnes zōgraphoi ..., 145, 147, 155, 161, 169] (за зографи от Крит, известни само по име: Антониос Агапитос (1538), Михелис Ангеликопулос (1604), Ангелицис (1656), Йоанис Агорастос, чието име се появява в правни документи от Ираклион от периода 1550-1575, Маркос Ама-

рантос споменат в същия тип документи от периода 1503-1522, Димитриос Андриопулос, споменат в документи на Гръцкото братство във Венеция през 1540 г.), както и много други примери на зографи в трите тома, цитирани по-горе, за които днес са известни имената, но не и техните произведения.

35 Между специалистите от това време ще спомена отец Марио Каттапан и Мария Константудакис-Китромилидес, вж. Cattapan, M. Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500. – *Θησαυρίσματα* [Thēsaurismata], IX, 1972, 202-235; Idem. I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia. – *Θησαυρίσματα* [Thēsaurismata], X, 1973, 238-282; Idem. I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopolu dalla Canea. – *Θησαυρίσματα* [Thēsaurismata], XIV, 1977, 199-238; Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Μ. Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα. – *Θησαυρίσματα*, XII (1975), 35-136 [Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, M. Martyries zōgraphikōn ergōn sto Chandaka se engrapha tou 16ou kai 17ou aiōna. – Thēsaurismata, XII (1975), 35-136]; Idem. Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα από τα αρχεία του Δούκα και των Νοταρίων της Κρήτης. – *Θησαυρίσματα*, XIV (1977), 284-296 [Idem. Nea engrapha gia zōgraphous tou Chandaka apo ta archeia tou Douka kai tōn Notariōn tēs Krētēs. – Thēsaurismata, XIV (1977), 284-296]; Idem. Conducere apothecam, in qua exercere artem nostram : To ergastērio enōs Byzantinou kai enos Benetou zōgraphou stēn Krētē. – *Symmeikta*, XIV (2001), 291-298 [Idem. Conducere apothecam, in qua exercere artem nostram: To ergastērio enos Byzantinou kai enos Benetou zōgraphou stēn Krētē. – Symmeikta, XIV (2001), 291-298] и др.

36 Constantoudaki-Kitromilides, M. A Fifteenth-Century Byzantine Icon Painter Working on Mosaics in Venice. – *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XXXII, 5 (1982), 265-272; Drandaki, A. Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. – In: *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*. Ed. Drandaki, A. New York, 2009, 11-18.

37 През последните десетилетия се натрупа внушително количество публикации за тези зографи, освен цитираните по-горе томове на Манолис Хадзидакис и Евгения Дракопулу, тук ще посоча само основна литература: Chatzidakis, M. *Etudes sur la peinture postbyzantine*. London, 1976; Garidis, M. *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*. Athènes, 1989; Stavropoulou-Makri, A. *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*. Ιωάννινα [Iōannīna], 1989; Τουρτά, Α. Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσεγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινωτόπι. Αθήνα, 1991 [Tourta, A. Oi naoi tou Agiou Nikolaou stē Bitsa kai tou Agiou Mēna sto Monodendri. Prosēγγισē sto ergo tōn zōphraphōn apo to Linotopi. Athēna, 1991]; Semoglou, A. *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*. Thèse de doctorat. Paris, 1995; Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ. Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπινών στο νησί των Ιωαννίνων. Αθήνα, 2004 [Acheimastou-Potamianou, M. Oi toichographies tēs monēs tōn Philanthrōpōnōn sto nēsi tōn Iōanninōn. Athēna, 2004]; Giakoumis, K. The activity of the painters from Linotopi in the regions of the orthodox church of Albania. – In: *2000 Years Church Art and Culture in Albania*. Tirana, 2005, 229-257; Προεστάκη, Ξ. Οι ζωγράφοι Κακαβά. Συμβολή στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική του νότιου ελλαδικού χώρου (16ος-17ος αι. μ.Χ.). Αθήνα, 2012 [Proestakē, X. Oi zōgraphoi Kakaba. Symbolē stē metabyzantinē entoichia zōgraphikē tou notiou elladikou chōrou (16os17os ai. μ.Χ.). Athēna, 2012]; Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά τον 16ο και 17ο αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινωτόπι, το Γράμμο, τη Ζέρμα και το Μπομποτισκό. PhD

thesis. Θεσσαλονίκη, 2013 [Tsampouras, T. Ta kallitechnika ergastēria apo tēn periochē tou Grammou kata ton 16o kai 17o aïōna. Zōgraphoi apo to Linotopi, to Grammo, tē Zerma kai to Mrompotsiko. Ph.D thesis. Thessalonikē, 2013]; Τσιγαρίδας, Ε. Θεοφάνης ο Κρής: κορυφαίος ζωγράφος του 16ου αιώνα/Theophanes the Cretan: The Foremost Painter of the 16th Century. Θεσσαλονίκη, 2016 [Tsagaridas, E. Theophanēs o Krēs: koryphaïos zōgraphos tou 16ou aïōna/Theophanes the Cretan: The Foremost Painter of the 16th Century. Thessalonikē, 2016] и цитираната в тези издания по-ранна библиография.

38 Тези цифри се основават на публикуваните от Бранислав Тодић данни, вж. Тодић, Б. Српски сликари ..., I, II [Todić, B. Srpski slikari ..., I, II].

39 За зографа Първу Муту вж. Voinescu, T. Pârву Mutu Zugravu. București, 1968; Barbu, D. Arta brâncovenească: semnele timpului și structurile spațiului. – In: Constantin Brâncoveanu. Eds. Cernovodeanu, P., F. Constantiniu. București, 1989, 233-261, 251.

40 Например в надписа на зограф Андрей от притвора на Печката патриаршия от 1565 г. „рука многогрешного андрее изографа”, в ктиторския надпис на днес несъществуващата църква в Джураковац от 1592 г. зограф Милия също е „грешни”, Андрей Райчевич от средата на XVII в. също се подписва „рукою грешного андрея лениваго”, за тези зографи и подписите им вж. Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 46-50, II, 20, I, 52-58 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 46-50, II, 20, I, 52-58]. Същите изрази продължават да използват гръцките майстори от периода: „διά χειρός καμῶν τοῦ ἐλαχίστου ζωγράφου” – зограф Антимос от Πελοπόνεσ, 1645 г., вж. Χατζηδάκης, Μ. Ἐλληνας ζωγράφος ..., 170 [Chatzēdakēs, M. Ellēnes zōgraphoi ..., 170]; „διά χειρός ἐμοῦ τοῦ ταπεινοῦ καὶ αμαρτωλοῦ” – зограф Адамантис от средата на XVIII в., вж. Χατζηδάκης, Μ. Op. cit., 155 [Chatzēdakēs, M. Op. cit., 155].

41 Kalopissi-Verti, S. Painters in Late Byzantine ..., 147.

42 Руски превод на текста и гръцкия оригинал по Женевския ръкопис с коментар вж. у Сюзюмов, М. Книга епарха. Москва, 1962 [Syuzuymov, M. Kniga yeparkha. Moskva, 1962], текстът на гръцки с английски превод е издаден и в The Book of the Eparch. Intr. by I. Dujcev. London, 1970.

43 Cutler, A. The Industries of Art ..., 561-569.

44 Cattapan, M. Nuovi elenchi ...; Constantoudaki-Kitromilides, M. A Fifteenth-Century ..., 265-268; Idem. Cretan Painters and Their Workshops in Sixteenth Century Candia: Early El Greco's Professional Environment. – In: El Greco's Studio. Proceedings of the International Symposium (Rethymnon, Crete 2005). Ed. N. Χατζηνικολάου, Ρέθυμνο [N. Chatzēnikolaou, Rethymno] 2007, 1-29; Drandaki, A. Between Byzantium ..., 11-18; Βαφειάδης, Κ. Η οργάνωση των εργαστηρίων ζωγραφικής και οι όροι της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο Βυζάντιο (10ος-15ος αι.). 2004 [Bapheiadēs, K. Ἐ οργανῶσὲ τῶν ἐργαστηρίων ζωγραφικῆς καὶ οἱ οῦοὶ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας στο Βυζάντιο (10ος-15ος αι.). 2004], достъпно на адрес <http://3gym-kerats.att.sch.gr/library/spip.php?article3> (последно посетен 20.06.2018).

45 Отново такива договори са се съхранили в архивите на Дубровнишката република, вж. Тадић, Ј. Op. cit. [Tadić, J. Op. cit.], а особено голям брой и в архивите на Венецианската република, вж. цитираната литература в бел. 44, както и Vassilaki, M. Looking at Icons and Contracts for their Commission in Fifteenth-Century Venetian Crete. – In: Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries. Eds. Coulie, B., P. Dujardin. Milan, 2017, 100-115.

46 Cattapan, M. Nuovi elenchi ..., 211-213; Vassilaki, M. Looking ..., 100-115.

47 Според съхранилите се в тях данни занаятът се учи между две и половина и осем години, най-често около 5, вж. Тадић, Ј. Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII-XVI в. I, II. Београд, 1952 [Tadić, J. Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII-XVI v. I, II. Beograd, 1952] (например документ № 862, свързан

с живописеца Михаил Хамзич и постъпващ при него ученик за 5 години. Хамзич е един от майсторите в Дубровник, за когото са запазени повече от 70 документа, занимавал се е и с търговия, известно време е бил писар, а няколко години е пребивавал и в ателието на Андрея Мантения).

48 Някои юридически аспекти на договори за работа и обучение, между които и такива засягащи живописците, са коментирани при Santschi, E. Contrats de travail et d'apprentissage en Crète vénitienne au XVe siècle d'après quelques notaires. – Revue suisse d'histoire, XIX (1969), 34-74. От запазените документи се добива различна информация за продължителността на обучение, така например М. Каттапан посочва на базата на 29 договора, че 12 са за продължителност от една до три години, 7 са за пет години, а случаите до 10 години са по-редки, вж. Cattapan, M. Nuovi elenchi ..., 217. На базата и на други цитирани в литературата договори Н. Панайотакис също обръща внимание, че обучението продължава около 4-5 години. Обикновено желаещите са започвали на около 14 годишна възраст, а изглежда около 19 годишни вече са могли сами да упражняват занаята, като това, разбира се, е зависело и от индивидуалните качества и особености на всеки ученик, вж. Panagiotakis, N. El Greco: The Cretan Years. London, 2009, 91-92, бел. 49.

49 Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому. – В: Библиотека литературы Древней Руси. Том VI. Москва, 1981, 445-447 [Pis'mo Epifaniya Premudrogo k Kirillu Tverskomu. – In: Biblioteka literatury Drevney Rusi. Tom VI. Moskva, 1981, 445-447].

50 За критично издание на текста на Йосиф Волоцкий вж. Казакова, Н., Лурье И. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV - начала XVI в. Москва, 1955 [Kazakova, N., Lur'ye I. Antifeodal'nyye yereticheskiye dvizheniya na Rusi XIV - nachala XVI v. Moskva, 1955], а също и Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. Съст., ред. Гаврюшина, Н. Москва, 1993 [Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI-XX vv. Antologiya. Ed. Gavryushina, N. Moskva, 1993], където е публикуван и текста на Максим Грък.

51 Сведението се споменава в летопис от това време, вж. Львовская летопись под 1481 г. – В: Полное собрание русских летописей. Т. XX. Санкт Петербург, 1910, 347 [L'vovskaya letopis' pod 1481 g. – In: Polnoye sobraniye russkikh letopisey. T. XX. Sankt Peterburg, 1910, 347].

52 По много добър начин различните аспекти на този проблем са разгледани при Тарасов, О. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. Москва, 2009 [Tarasov, O. Ikona i blagochestie. Ocherki ikonnoogo dela v imperatorskoy Rossii. Moskva, 2009].

53 Запазени са подобен тип документи от по-късно време, например от XVIII в., вж. Медаковић, Д. Један сликарски уговор из XVIII века. – В: Idem. Путевни српског барока. Београд 1971, 265-269 [Medaković, D. Jedan slikarski ugovor iz XVIII veka. – In: Idem. Putevi srpskog baroka. Beograd 1971, 265-269]. Съхранили са се и други такива документи от територията на Карловачката митрополия от периода, вж. Тодић, Б. Радови о српској уметности и уметницима XVIII века. По архивским и другим подацима. Нови Сад, 2010 [Todić, B. Radovi o srpskoj umetnosti i umetnicima XVIII veka. Po arhivskim i drugim podacima. Novi Sad, 2010].

54 Липсата на запазени писмени свидетелства по тези въпроси що се отнася до континентална Гърция личи и в изследването на Елени Делияни-Дори за тясната приемственост в работата на спирските зографи Кателанос, Кондарис и по-късни анонимни майстори, която говори за наличие на ателиета и обучение от типа на познатото от документи от Крит, но се позовава или на критски извори, или на сведения, почерпени от по-късната занаятчийска практика, вж. Δελιγιάννη-Δωρή, Ε. Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων. Συμβολή στην έρευνα για τη μαθητεία στην τοιχογραφία και

τη συγκρότηση των εργαστηρίων των ζωγράφων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. – In: Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά συμποσίου 700 χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992. Eds. Γαριδής, Μ., Παλιούρας Α. Ιωάννινα 1999, 103-139 [Delēgiannē-Dōrē, E. Gyrō apo to ergastērī tōn Kontarēdōn. Symbolē stēn ereuna gia tē mathēteia stēn toichographia kai tē synkrotēsē tōn ergastērīōn tōn zōgraphōn kata tē metabyzantinē periodo. – In: Monastēria Nēsou Iōanninōn, Praktika symposiou 700 chronia 1292-1992, 29-31 Maiou 1992. Eds. Garidēs, M., Paliouras A. Iōannina 1999, 103-139]. Основният източник за обучението и структурата на занаятчийските ателиета в Гърция, използван от нея, е Παπαγεωργίου, Γ. Η μαθητεία στα επαγγέλματα (16ος-20ος αι.). Αθήνα, 1986 [Papageorgiou, G. Ē mathēteia sta erangelmata (16os-20os ai.). Athēna, 1986], който също от своя страна ползва за изводите си изключително материал от XVIII-XIX в. Липсата на запазени договори, например, Делияни-Дори обяснява с вероятността уговорките да са ставали устно, за разлика от Крит, където те се сключват при нотариус, вж. Δελγιάννη-Δωρή, Ε. Γύρω από το εργαστήρι ..., 126 [Delēgiannē-Dōrē, E. Gyrō apo to ergastērī ..., 126]. 55 За Лонгин вж. Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 311-320 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 311-320]. 56 Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 211 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 211]. 57 Герлах, С. Дневник на едно пътуване до османската порта в Цариград. С., 1976, 259 [Gerlah, S. Dnevnik na edno putuvane do osmanskata porta v Tsarigrad. Sofia, 1976, 259]; Гергова, И. Зограф Иоан ..., 40, бел. 1 [Gergova, I. Zograf Ioan ..., 40, p. 1]. 58 Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 208 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 208]. 59 Χατζηδάκης, Μ. Ἑλλήνες ζωγράφοι ..., 155 [Chatzēdakēs, M. Ellēnes zōgraphoi ..., 155]. 60 Изследователите подчертават, че няма данни за особени репресии на османците в това десетилетие в региона и тук може би изразът фигурира по-скоро като общ признак на епохата, отколкото като отглас от конкретни исторически събития. Но страхът от софтите – ученици на мюсюлманските верски школи с по-фанатични и насилнически изяви, явно е бил съвсем обоснован и е засвидетелстван и в пътеписната литература от това време, вж. Шево, Л. Манастир Ломница. Београд, 1999, 28-29 [Ševo, L. Manastir Lomnica. Beograd, 1999, 28-29]. 61 Флорева, Е. Алинските стенописи. С., 1983 [Floreva, E. Alinskite stenopisi. Sofia, 1983]; Машниќ, М. Црквата во Селник и нејзините паралели во сликарството на Алинскиот манастир св. Спас. – Културно наследство, XVII-XVIII (1990-1991), 101-124 [Mašnić, M. Crkvata vo Selnik i nejzinite paraleli vo slikarstvoto na Alinskiot manastir sv. Spas. – Kulturno nasledstvo, XVII-XVIII (1990-1991), 101-124]. 62 Литературата по въпроса е богата, вж. например Тодорова, О. Православната църква и българите (XV-XVII в.). С., 1997 [Todorova, O. Pravoslavnata tsarkva i balgarite (XV-XVII v.). Sofia, 1997]; Детрез, Р. Не търсят гърци, а ромеи да бъдат. Православната културна общност в Османската империя. XV – XIX в. С., 2015 [Detrez, R. Ne tarsyat gartsii, a romei da badat. Pravoslavnata kulturna obshtnost v Osmanskata imperiya. XV – XIX v. Sofia, 2015]; Kiel, M. Christian art under Islamic rule: a critique of the historiography of Balkan art and architecture, based on Ottoman administrative sources and forty years of fieldwork. – In: Christian Art under Muslim Rule. Proceedings of a Workshop Held in Istanbul on May 11/12, 2012. Ed. M. Hartmuth. Leiden, 2016, 61-115. 63 Сред редките специалисти, които работят успешно в тази тематична област, е Цветан Василев, вж. Василев, Ц. Гръцкият език в църквите със смесени надписи от XVII век в България. С., 2017 [Vasilev, Ts. Gratskiyat ezik v tsarkvite sas smeseni nadpisi ot XVII vek v Balgariya. Sofia, 2017]. Вж. и статията на Ц. Василев в настоящия брой.

64 Вздорнов, Г. Фрески Феофана Грека в църкви Спаса Преображения в Новгороде. Москва, 1976 [Vzdornov, G. Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniya v Novgorode. Moskva, 1976]; Попова, О. Фрески и иконы Феофана Грека. Два пути духовной Жизни. – В: Попова, О. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. Москва, 2006, 687-712 [Popova, O. Freski i ikony Feofana Greka. Dva puti dukhovnoy Zhizni. – In: Popova, O. Problemy vizantiyskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony. Moskva, 2006, 687-712]. Повече за работата на Теофан Грък с други зографи в Русия, вж. у Преображенский, А. Сотрудничество Феофана Грека и Андрея Рублёва: к вопросу об изменениях манеры средневековых мастеров. – В: Грани гуманитарного знания. Сборник статей к 60-летию профессора Сергея Павловича Щавелева. Курск, 2014, 147-159 [Preobrazhenskii, A. Sotrudnichestvo Feofana Greka i Andrey Rublyova: k voprosu ob izmeneniyakh manery srednevekovykh masterov. – In: Grani humanitarnogo znaniya. Sbornik statey k 60-letiyu professora Sergeya Pavlovicha Shchhaveleva. Kursk, 2014, 147-159]. 65 Петковић, С. Нектарије Србин, сликар XVI в. – Зборник за likovne umetnosti, VIII 1972, 211-226 [Petković, S. Nektarije Srbin, slikar XVI v. – Zbornik za likovne umetnosti, VIII 1972, 211-226]; Тодић, Б. Српски сликари ..., II, 51 [Todić, B. Srpski slikari ..., II, 51]. 66 През 1706 г. Лазар Българина преписва и украсява с инициали, заставки и две миниатюри Служебник в манастира Житомислич, който днес се съхранява в Британската библиотека под номер Add. 16. 373 и в който се подписва като многогръбшни и манъши в члщех лазаръ боугаринъ, вж. Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 303 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 303]. 67 За Ксенос Дигенис вж. Vassilaki, M. Religious Art under Foreign Rule: The Case of the Painter. – In: The Greek World under Ottoman and Western Domination: 15th-19th Centuries. Eds. Kitromilides, P., D. Arvanitakis. New York, 2008, 80-92. 68 Βαφειάδης, Κ. Ο ζωγράφος Τζώρτζης και οι τοιχογραφίες του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (1552). – In: Ανταπόδοση. Μελέτες Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δελγιάννη-Δωρή, Αθήνα, 2010, 108-127 [Bapheiadēs, K. O zōgraphos Tzōrtzēs kai oi toichographies tou neou katholikou tou Megalou Meteōrou (1552). – In: Antapodosē. Meletes Byzantinēs Archaialogias kai Technēs pros timēn tēs kathēgētrias Elenēs Delēgiannē-Dōrē, Athēna, 2010, 108-127]. 69 Semoglou, A. Le décor mural ...; Χατζηδάκης Μ., Ε. Δρακοπούλου. Ἑλλήνες ζωγράφοι ..., 76-79 [Chatzēdakēs M., E. Drakopoulou. Ellēnes zōgraphoi ..., 76-79]. 70 Δρακοπούλου, Ε. Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο: οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής. – In: Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη. ed. Ευγενία Δρακοπούλου. Athens, 2002, 101-139 [Drakopoulou, E. Zōgraphoi apo ton ellēniko ston balkaniko choro: oi oroi tēs ypodochēs kai tēs apodochēs. – In: Zētēmata Metabyzantinēs Zōgraphikēs stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē. ed. Eugenia Drakopoulou. Athens, 2002, 101-139]. 71 Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 311-320 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 311-320]. 72 Петковић, С. Српска уметност у XVI и XVII веку. Београд, 1995, 62 [Petković, S. Srpska umetnost u XVI i XVII veku. Beograd, 1995, 62]; Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 132-140 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 132-140]. 73 Изследователите установяват, че по някаква причина в началото на 1559 г. Теофан се връща в Кандия, като взима със себе си всички свои средства, които натрупва през годините. Запазена е информация, че неговото завещание е отворено от нотариус на 24 февруари 1559 г., което се приема съответно и за дата на неговата смърт, а от документа става ясно, че живописецът е разполагал със значителна движима и недвижима собственост в Кандия, която оставя на синовете си, също зографи и монаси – Симеон и Неофит, вж. Χατζηδάκης Μ., Ε.

Δρακοπούλου. Ἑλληνες ζωγράφοι ..., 386-387 [Chatzēdakēs M., E. Drakopoulou. Ellēnes zōgraphoi ..., 386-387].

74 Drandaki, A. Between Byzantium ...

75 За съществуването на гилдия на зографите в Кандия се знае и от документи, свързани с Доменикос Теотокопулос (Ел Греко), вж. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Μ. Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (el Greco), από το Χάνδακα στη Βενετία. Ανέκδοτα έγγραφα (1566-1568). – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας, VIII (1975-1976), 55-72 [Kōnstantoudakē-Kitromēlidou, Μ. Ο Domēnikos Theotokopoulou (el Greco), apo to Chandaka stē Benetia. Anekdotα engrapha (1566-1568). – Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias, VIII (1975-1976), 55-72]; Drandaki, A. Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. – In: The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete, exh. cat., Onassis Cultural Center, November 2009 - February 2010. ed. A. Drandaki. New York, 2009, 11-18, 17 esp.; Βαφειάδης, Κ. Η Οργάνωση των Εργαστηρίων ... [Bapheiadēs, Κ. Ἡ Organōsē tōn Ergastēriōn ...].

76 Според Робин Кормак, идеята по-специално да се акцентира върху това, че св. Лука е бил и иконописец, освен евангелист, изглежда се оформя през VIII в. в контекста на иконоборските спорове, като аргумент на иконопочитателите, който демонстрира как св. Писание и светите образи са едновременно ни по произход и еднакви по чест, вж. Cormack, R. Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds. 1997, 46-47.

77 В този смисъл понякога се разглеждат няколкото икони на критски майстори, запазени в различни световни музеи, най-известната от които принадлежи на Доменикос Теотокопулос от музея Бенаци в Атина, вж. Κωνσταντουδάκη, Μ. Ο Άγιος Λουκάς του Θεοτοκόπουλου του Μουσείου Μπενάκη. Νέες επισημάνσεις. – In: Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη Μνήμη του Μανώλη Χατζηδάκη, Ed. Δρακοπούλου, Ε. Αθήνα, 2002, 271-279 [Kōnstantoudakē, Μ. Ο Agios Loukas tou Theotokopoulou tou Mouseiou Mpenakē. Nees episēmansēis. – In: Zētēmata Metabyzantinēs Zōgraphikēs stē Mnēmē tou Manolē Chatzēdakē, Ed. Drakopoulou, E. Athēna, 2002, 271-279]. По по-различен начин тълкува примерите от руската живопис от XV-XVI в. Енгелина Смирнова, като не пренебрегва възможността те да се появяват като реакция на разпространени в Русия именно в този период еретични учения, вж. Смирнова, Э. Евангелист Лука-иконписец с персонализацией Божественной Премудрости. – В: Idem. „Смотря на образ древних живописцев”: тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. Москва, 2007, 106-133, 133 [Smirnova, E. YEvangelist Luka-ikonopisets s personifikatsiyey Bozhestvennoy Premudrosti. – In: Idem. „Smotrya na obraz drevnikh zhivopiscev”: tema pochitaniya ikon v iskusstve Srednevekovoy Rusi. Moskva, 2007, 106-133, 133].

78 Χατζηδάκη, Ν. Ο ευαγγελιστής Λουκάς ως ζωγράφος της εικόνας της Παναγίας στην Ηπειρωτική Ελλάδα (16ος-18ος αι.). – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας, XXXIII (2012), 405-418 [Chatzēdakē, Ν. Ο euangelistēs Loukas ōs zōgraphos tēs eikonas tēs Panagias stēn Ēpeirōtikē Ellada (16os-18os ai.). – Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias, XXXIII (2012), 405-418].

79 Χατζηδάκη, Ν. Op. cit. [Chatzēdakē, Ν. Op. cit.].

80 Примерите са многобройни и са равномерно разпределени на Балканите. За представителна извадка от региона на Епир вж. Chouliar, I. Painters' Cultural and Professional Status as Revealed by the Monumental Inscriptions of Epirus (16th-17th c.). – In: Inscriptions in the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art. Proceedings of the International Symposium "Inscriptions: Their Contribution to the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art" (Ioannina, June 26-27, 2015). Ed. Ch. Stavrakos, Wiesbaden, 2016, 79-94.

81 Шпадијер, И., Б. Тодић. Појава свестраних уметничких индивидуалности – Лонгин. – В: Византијско наслеђе и српска уметност II. Сакрална уметност српских земаља у

средњем веку. Eds. Војводић, Д., Д. Поповић. Београд, 2016, 565-573 [Špadijer, I., B. Todić. Pojava svestranih umetničkih individualnosti – Longin. – In: Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost II. Sakralna umetnost srpskih zemalja u srednjem веку. Eds. Vojvodić, D., D. Popović. Beograd, 2016, 565-573].

82 Цитирам текста, както е обнародван в Шпадијер, И., Б. Тодић. Појава свестраних ..., 572 [Špadijer, I., B. Todić. Pojava svestranih ..., 572]: „Радуј се, кога ради потруди се, лењиви ја да ти исплетем од љубави песме ове, радуј се, због кога се усуђујем да ово певам и говорим, радујте се, Стефане и Николају, јер божаственим вашим промислом и вашим посредовањем да живописишем ликове светих колико могу научих, радујте се, ви добри и свети велики моји заступници, јер свештене вам ликове много пута руком својом са чудесима вашим насликах...”.

83 Повечето от големите имена на живописци от епохата са едновременно автори на икони и стенописи, а някои са и миниатюристи, такъв пример, освен споменатиот вече зограф Лонгин, са и други српски майстори: зограф Ђоан от првата половина на XVII в., вж. Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 259-267 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 259-267]; Андрей Райчевич – едновременно иконописец и миниатюрист, вж. Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 52-58 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 52-58], поп Страхиня Тодић, Б. Српски сликари ..., II, 167-173 [Todić, B. Srpski slikari ..., II, 167-173].

84 Гергова, И. Зографът като читател ... [Gergova, I. Zografat kato chitatel ...], според запазени свидетелства от малко по-късен период. По-разгърнато по въпроса за нюансите в значението на думата „даскал”, когато тя придружава името на зограф, с идеята, че в по-ранен период в Крит и континентална Гърция по този начин са се определяли и майсторите, които са имали свои ателиета и съответно ученици, вж. Manopoulos, G. On the term „Daskal” and the chronological systems in use in some inscriptions from Arbanassi, Bulgaria. – In: Текстове. Надписи. Изкуствоведски чения. Том I. Старо изкуство. Ред. Мутафов, Е., Ъ. Ерделян, С., 2017, 187-202 [Tekstove. Nadpisi. Izkustvovedski cheteniya. Tom I. Staro izkustvo. Eds. Mutafov, E., Y. Erdelyan, Sofia, 2017, 187-202] и цитираната по-ранна литература.

85 Примерите са многобройни, ще цитирам само част от тях: зографът Константин и сина му Ђоан, работили заедно в параклиса „Св. Ђоан Предтеча” в църквата „Св. София” в Охрид през 1347-50 г.; митрополит Ђоан и брат му ѱеромонах Макарий, чиито имена виждаме в манастира Зързе; зографите Мануил, Стаматес и Ђоанис Фокас, съответно баща, син и внук, които работят във втората четвърт на XV в. в няколко църкви на о. Крит, вж. Kalopissi-Verti, S. Painters in Late Byzantine ..., 149; Тодић, Б. Лични записи ..., 493-524 [Todić, B. Lični zapisi ..., 493-524].

86 Χατζηδάκης Μ., Ε. Δρακοπούλου. Ἑλληνες ζωγράφοι ..., 324-332, 332-334 [Chatzēdakēs M., E. Drakopoulou. Ellēnes zōgraphoi ..., 324-332, 332-334].

87 Има предположения, че Теофан се е учил на занаята в ателието на Андреас Рицос в Кандия и наистина съществуват прилики в стила на работа на двамата майстори, както и в използваните иконографски модели. Изглежда той произхожда от фамилия на живописци Стрелицас-Батас, за други нейни представители, вероятно родственици на Теофан, вж. Χατζηδάκης Μ., Ε. Δρακοπούλου. Ἑλληνες ζωγράφοι ..., 397-399 [Chatzēdakēs M., E. Drakopoulou. Ellēnes zōgraphoi ..., 397-399]. Със същото фамилно име – Стрелицас, са упоменати и неговите синове Симеон и Неофит в документ от Крит, датиращ от 1560 г., в който за Теофан вече се говори като за покойник. Със сина си Симеон Теофан работи през 1546 г. в манастира Ставроникита в Света Гора. По-късно през 1573 г. вторият му син Неофит, който става и монах, заедно с друг зограф на име Кириазис, изписват храма „Успение Богородично” в Каламбака под Метеора. В надпис от тези стенописи се споменава и друго фамил-

- но име или прякор на рода на Теофан – Батас (Μπαθᾶς), както и определението „изключителен зограф“, дадено на Теофан, вж. Τσιγαρίδας, Ε. Θεοφάνης ο Κρης ... [Tsigaridas, E. Theophanēs o Krēs ...]; Χατζηδάκης Μ., Ε. Δρακοπούλου. Ἑλληνας ζωγράφος ..., 381-397; 399-402 [Chatzēdakēs M., E. Drakopoulou. Ellēnes zōgraphoi ..., 381-397; 399-402].
- 88 Δεληγιάννη-Δωρή, Ε. Γύρῳ ἀπὸ το ἐργαστήρι ..., 103-139 [Delēgiannē-Dōrē, E. Gyrō apo to ergastēri ..., 103-139].
- 89 Τούρτα, Α. Οι ναοί ..., 227-229 [Tourta, A. Oi naoi ..., 227-229]; Chouliaras, I. The Work of the painter Ioannis Skoutaris from Grammosta, Kastoria in Epirus and Southern Albania (1645–1672/3). – Сборник Матице српске за ликовне уметности [Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti], XL (2012), 61-74; Τοάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά ... [Tsampouras, T. Ta kallitechnika ...]; Chouliaras, I. Painters' ..., 84.
- 90 Петковић, С. Српска уметност ..., 64 [Petković, S. Srpska umetnost ..., 64].
- 91 Winfield, D. Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. – *Dumbarton Oaks Papers*, XX (1968), 62-138, 77-78. Уинфийлд цитира и наблюдавания от Дидрон през XIX в. процес на работа на отец Йосиф в нартекста на църквата на манастира Есфигмен, при който майсторът оставял мазилката да улегне за три дни и след това започнал да работи върху нея, с отбелязването, че дните не трябвало да са повече, защото мазилката ще изсъхне прекалено и няма да може да абсорбира боите, Winfield, D. Op. cit.
- 92 В западния купол на параклиса на манастира Хора в Константинопол, например, хоризонталните шевове от съединяването на мазилките при свалянето на скелето по-надолу са видими на равнището на коленете на фигурите на ангелите, вж. Underwood, P. The Kariye Djami. Vol. 3. New York, 1966, 302, 341; Дейвид Уинфийлд дава примери със сцената Успение Богородично в стенописите в Сопочани и в църквата „Богородица Перивлепта“ в Охрид, вж. Winfield, D. Op. cit., 71. При по-сложни в архитектурно отношение църковни сгради тези съединявания на мазилките са можели да се „движат“ и според архитектурните форми: пандантиви, ниши и т.н.
- 93 Пејић, С. Црква Светог Николе у Николцу. Београд, 2014, 99 и ил. на стр. 60 [Pejić, S. Crkva Svetog Nikole u Nikoljcu. Beograd, 2014, 99 and ill. on p. 60]. Сърдечно благодаря на Светлана Пејич, че ми обърна внимание на тази особеност.
- 94 Шаренков, А. Технология и техника на стенописите. – В: Флорева, Е. Алинските стенописи. С., 1983, 194 [Sharenkov, A. Tehnologiya i tehnika na stenopisite. – In: Floreva, E. Alinskitе stenopisi. Sofia, 1983, 194].
- 95 Попов, П. Реставриране на стенописите. – В: Флорева, Е. Старата църква в Добърско. С., 1981, 195 [Popov, P. Restavrirane na stenopisite. – In: Floreva, E. Starata tsarkva v Dobarsko. Sofia, 1981, 195].
- 96 В църквата „Св. София“ в Трапезунд, например, в юго-източния параклис са очертани регистри с червен разреден пигмент, вж. Winfield, D. Op. cit., 80.
- 97 Д. Уинфийлд посочва означаване с букви на местоположението на светци в наоса на Милешево, както и в църквата в Куцувенди в Кипър, Winfield, D. Op. cit., 80.
- 98 За този стенописен ансамбъл вж. Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 134 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 134] и цитираната по-ранна библиография.
- 99 Каймаковић, З. Георгије Митрофановић. Сарајево, 1977, 332-342 [Kajmaković, Z. Georgije Mitrofanović. Sarajevo, 1977, 332-342]; Тодић, Б. Српски сликари ..., I, 134 [Todić, B. Srpski slikari ..., I, 134].
- 100 Winfield, D. Op. cit., 103-104.
- 101 За най-ранният запазен засега текст с указания за полагањето на тоновете, който отразява актуалната практика във Византия в епохата на Палеолозите, вж. Pappulov, G., I. Dolgikh, P. Cowe. A Byzantine Text on the Technique of Icon Painting. – *Dumbarton Oaks Papers*, 64 (2010), 201-216.
- 102 Вж. този пасаж от текста на Вазари в Winfield, D. Op. cit., 126.
- 103 Суботић, Г. Охридска сликарска школа XV века. Београд, 1980 [Subotić, G. Ohridska slikarska škola XV veka. Beograd, 1980].
- 104 Суботић, Г. Обнова зидног сликарства у Светом Прохору Пчинском крајем XV века. – Лесковачки зборник, XXIX (1989), 9-14 [Subotić, G. Obnova zidnog slikarstva u Svetom Prohuru Pčinjskom krajem XV veka. – Leskovачki zbornik, XXIX (1989), 9-14]; Idem. La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak. – Зограф [Zograf], XXVI (1997), 107-119; Idem. Η καλλιτεχνική ζωή στο Άγιον Όρος πριν την εμφάνιση του Θεοφάνη του Κρητός. – In: Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη. Αθήνα, 2002, 73-88 [Idem. Ἡ kallitechnikē zōē sto Agion Oros prin tēn emphanisē tou Theophanē tou Krētōs. – In: Zētēmata metabyzantinēs zōgraphikēs, stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē. Athēna, 2002, 73-88]; Захаријева, М. Към историята на Мисловичкия манастир „Успение Богородично“ и неговите стенописи. – Проблеми на изкуството, 1 (2012), 23-31 [Zaharieva, M. Kam istoriata na Mislovstichkia manastir Uspenie Bogorodichno i negovite stenopisi. – Problemi na izkustvoto, 1, 2012, 23-31]; Захаријева, М., М. Михайлович. Към характеристиката на едно балканско ателие от края на XV – началото на XVI век. – Проблеми на изкуството, 4 (2013), 7-13 [Zaharieva, M., M. Mihaylovich. Kam harakteristikata na edno balkansko atelier ot kraja na XV – nachaloto na XVI vek. – Problemi na izkustvoto, 4 (2013), 7-13], вж. Захаријева, М. Кратово като културен и художествен център през втората половина на XV и през XVI век. – Проблеми на изкуството, 1, 2018, 36-46 [Zaharieva, M. Kratovo kao kulturen i hudozhestven tsentar prez vtorata polovina na XV i prez XVI vek. – Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 36-46].
- 105 Gerov, G. La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du Xe début du XVIème siècle. Nouvelles données. – In: Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Πρακτικά Επιστημονικού Δημέρου. Αθήνα 28 29 Μαΐου 1999. Αθήνα [Zētēmata metabyzantinēs zōgraphikēs stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē, Praktika Epistēmōnikou Diēmerou. Athēna 28 29 Maiou 1999. Athēna], 2002, 141-177; Геров, Г. Фрески 1476 года в нартексе церкви Драгалева монастыря. Тематическая программа и иконографические нововведения. – В: Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. Москва, 2005, 65-75 [Gerov, G. Freski 1476 goda v nartekse tserkvi Dragalevskogo monastyrya. Tematicheskaya programma i ikonograficheskiye novovvedeniya. – In: Drevnerusskoye i postvizantiyskoye iskusstvo. Vtoraya polovina XV – nachalo XVI veka. Moskva, 2005, 65-75]; Захаријева, М., М. Михайлович. Към характеристиката ... [Zaharieva, M., M. Mihaylovich. Kam harakteristikata ...].
- 106 Радојчић, С. Једна сликарска школа из друге половине XV века. – Сборник за ликовне уметности, 1 (1965), 69-138 [Radojčić, S. Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka. – Zbornik za likovne umetnosti, 1 (1965), 69-138]; Суботић, Г. Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица. – Глас Српске академије наука и уметности. Одељење историјских наука, CCCLXXXIV, 10 (1998), 109-139 [Subotić, G. Kosturska slikarska škola. Nasleđe i obrazovanje domaćih radionica. – Glas Srpske akademije nauka i umetnosti. Odeljenje istorijskih nauka, CCCLXXXIV, 10 (1998), 109-139]; Вълева, Ц. Сцената Рождество Христово в Кремиковския и Погановския манастири в контекста на костурската художествена продукция. – В: Ниш и Византија IV. Ниш, 2006, 297-306 [Valeva, Ts. Stsenata Rozhdestvo Hristovo v Kremikovskiya i Pogonovskiya manastiri v konteksta na kosturskata hudozhestvena produktsiya. – In: Nish i Vizantija IV. Nish, 2006, 297-306]; Văleva, T. Sur la question

sur la soit-dite „École artistique de Kastoria”. – Βυζαντινά [Byzantina] XXVIII, 2008, 181-221; Kuneva, T. Frescoes in the Church of St. Saviour (Sveti Spas) near the Monastery of Chebren (1532/1533). – Иницијал. Часопис за средновековне студии [Inicijal. Časopis za srednjovekovne studije], V (2017), 109-124; Кунева, Ц. Врзки на костурският художествен кръг и молдавската църковна живопис от края на XV и първите десетилетия на XVI век. – Проблеми на изкуството, 3 (2017), 13-21 [Kuneva, Ts. Vrazki na kosturskiya hudozhestven krag i moldavskata tsarkovna zhivopis ot kraja na XV i parvite desetiletiya na XVI vek. – Problemi na izkustvoto, 3 (2017), 13-21].

107 Вълева, Ц. Стенописите в олтарното пространство на църквата в Кремиковския манастир след тяхната реставрация. – Проблеми на изкуството 3, 2005, 41-46 [Valeva, Ts. Stenopisite v oltarnoto prostranstvo na tsarkvata v Kremikovskiy manastir sled tyahnata restavratsiya. – Problemi na izkustvoto 3, 2005, 41-46]; Váleva, T. Sur la question ..., 203-209; Кунева, Ц. Врзки ... [Kuneva, Ts. Vrazki ...].

108 Геров, Г. Стенописите от църквата Св. Архангел Михаил край село Сапарево. – Изкуство/Art in Bulgaria, 14 (1994), 10-14 [Gerov, G. Stenopisite ot tsarkvata Sv. Arhangel Mihail kray selo Saparevo. – Izkustvo/Art in Bulgaria, 14 (1994), 10-14]; Кунева, Ц. Поствизантийските стенописи в църквата „Св. Теодор” при Бобошево и техният художествен кръг. – Проблеми на изкуството, 1 (2012), 15-22 [Kuneva, Ts. Postviziantskite stenopisi v tsarkvata „Sv. Teodor” pri Boboshevo i tehniyat hudozhestven krag. – Problemi na izkustvoto, 1 (2012), 15-22]. Кунева, Ц. Към въпроса за хронологичните и териториални рамки на костурския художествен кръг от XV - XVI век. - Проблеми на изкуството, 1, 2018, 25-35 [Kuneva, Ts. Kam vaprosa za hronologichnite i teritorialni ramki na kosturskiya hudozhestven krag ot XV - XVI vek. - Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 25-35].

109 За работата и някои от моделите на този зограф вж. например сборника, който събира на едно място преведени на английски език по-рано издадени статии на Мария Василаки и по-специално: Vassilaki, M. The Painter Angelos Akotantos: His work and His Will (1436). – In: Ibid. The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete. Aldershot, 2004, 3-16; Ibid. New Evidence on the Painter Angelos Akotantos. – In: Op. cit., 17-26; Ibid. From the ‘Anonymous’ Byzantine Artist to the ‘Eponymous’ Cretan Painter of the Fifteenth Century. – In: Op. cit., 27-66; за иконата с прегръщащите се св. Павел и св. Петър в иконографско решение типично за Ангелос, вж. Ibid. A Cretan Icon in the Ashmolean: The Embrace of Peter and Paul. – In: Op. cit., 111-136 с предположението, че тази сцена е възможно да изразява проуниатските възгледи на живописеца в контекста на сложната политико-религиозна ситуация, свързана с подготовката за събора във Ферара, повече по въпроса и по-детайлно за композицията Христос Лоза истинна вж. Mantas, A. The iconographic subject “Christ the Vine” in Byzantine and Post-Byzantine art. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας [Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etairias], XXIV (2003), 347-360; както и отново при М. Василаки – Vassilaki, M. Cretan Icon-Painting and the Council of Ferrara-Florence (1438-39). – Μουσείο Μπενάκη [Mouseio Mpenakē], XIII-XIV (2013-2014). Athens, 2017, 115-127.

110 Cattapan, M. I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia. – Θησαυρίσματα [Thēsaurismata], 10 (1973), 238-283; Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ. Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ριτζου στο Βυζαντινό Μουσείο. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, XV (1989-1990), 105-118 [Acheimastou-Potamianou, M. Dyo eikones tou Angelou kai tou Andrea Ritzou sto Byzantino Mouseio. – Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etairias, XV (1989-1990), 105-118]; Στάθη, Μ. Οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα Ανδρέας και Νικόλαος Ριτζος. PostGraduate

Thesis. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008 [Stathē, M. Oi zōgraphoi tēs Krētikēs Scholēs tou 15ou aïona Andreas kai Nikolaos Ritzos. PostGraduate Thesis. Aristoteleio Panepistēmio Thessalonikēs, 2008].

111 За Теофан е издадена голяма по обем литература, вж. например Chatzidakis, M. Recherches sur le peintre Théophane. – Dumbarton Oaks Papers, XXIII-XXIV (1968-1970), 311-352; Χατζηδάκης, Μ. Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης: Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα. Άγιον Όρος, 1986 [Chatzēdakēs, M. O Krētikos zōgraphos Theophanēs: Hē teleutaia phasē tēs technēs tou stis toichographiēs tēs Ieras Monēs Stauronikēta. Agion Oros, 1986], както и Τσιγαρίδας, Ε. Θεοφάνης ο Κρης ... [Tsigaridas, E. Theophanēs o Krēs ...], и цитираната в книгата по-ранна библиография.

112 За иконографски паралели с продукцията на костурските ателиета, между които са сцените Юда връща сребърниците, Обесването на Юда, Петдесетница с фигурата олицетворяваща „света”, въвеждането на конната процесия на Пилат Понтийски в сцената Пътят към Голгота и т.н., вж. Γεωργιτσογιάννη, Ε. Η σχέση των τοιχογραφιών των μονών Φιλανθρωπινών και Ντίλιου με το «Εργαστήριο της Καστοριάς» του τέλους του 15ου αι. – In: Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Πρακτικά συμποσίου 700 χρόνια 1292-1992, 29-31 Μαΐου 1992. Eds. Γαρίδης, Μ., Παλιούρας Α. Ιωάννινα, 1993, 85-102 [Geōrgitsogiannē, E. Ē schesē tōn toichographiōn tōn monōn Philanthrōpēnōn kai Ntīliou me to „Ergastērion tēs Kastorias” tou telous tou 15ou ai. – In: Monastēria Nēsou Iōanninōn. Praktika symposiou 700 chronia 1292-1992, 29-31 Maiou 1992. Eds. Garidēs, M., Paliouras A. Iōannina, 1993, 85-102]. По темата за моделите на тези майстори пишат почти всички изследователи на работата им, вж. например Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ. Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήναι 1983 [Acheimastou-Potamianou, M. Ē monē tōn Philanthrōpēnōn kai ē prōtē phasē tēs metabyzantinēs zōgraphikēs, Athēnai 1983].

113 Τουρτα, Α. Οι ναοί του ... [Tourta, A. Oi naoi tou ...]; Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια ... [Tsampouras, T. Ta kallitechnika ergastēria ...].

114 Kyriakoudis, E. Les artistes Grecs qui ont participé à la peinture murale des regions sous la juridiction du Patriarcat de Peć pendant sa rénovation (1557-1690). – Balkan Studies, XXIV, 2 (1983), 485-510; Геров, Г. Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVI век. Стенописите от Новата митрополия в Несебър. – Проблеми на изкуството, 2 (1991), 21-29 [Gerov, G. Klasitsizirashoto napravlenie v balkanskoto izkustvo ot XVI vek. Stenopisite ot Novata mitropoliya v Nesebar. – Problemi na izkustvoto, 2 (1991), 21-29]; Gerov, G. La peinture monumentale ..., 141-177; Петковић С., Иконографске сродности и разлике између српског и грчког сликарства од средине XV до краја XVII века. – В: Ibid. Српска уметност у XVI и XVII веку, Београд, 1995, 219-238 [Petković S., Ikono-grafske srodnosti i razlike između srpskog i grčkog slikarstva od sredine XV do kraja XVII veka. – In: Ibid. Srpska umetnost u XVI i XVII veku, Beograd, 1995, 219-238]; Petković, S. Cretan influence on the Serbian paintings and woodcuts of the 16th and 17th centuries. – In: Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα. II. Ιωάννινα 2003 [Miltos Garidēs (1926-1996). Aphierōma. II. Iōannina 2003], 565-580; Поповска-Коробар, В. Зографи од кругот на Јован Теодоров од Грамоста околу средината на XVI век. – В: На троговима Војислава Ј. Ђурића, Зборник радова са научног скупа одржаног у Београду 16-21. октобра. Београд, 2011, 313-324 [Popovska-Korobar, V. Zografi od krugot na Jovan Teodorov od Gramosta okolu sredinata na XVI vek. – In: Na tragovima Vojislava J. Đurića, Zbornik radova sa naučnog skupa održanog u Beogradu 16-21. oktobra. Beograd, 2011, 313-324]; Геров, Г. Нова митрополија (црква Светог Стефана) у Несебару. Резултати недавних истраживања. – Зограф, XXXVI (2012), 75-81 [Gerov, G. Nova mitropolija (crk-

va Svetog Stefana) u Nesebaru. Rezultati nedavnih istraživanja. – Zograf, XXXVI (2012), 75-81].

- 115 Τσάμπουρας, Θ. Αντιγραφές δυτικών έργων τέχνης από λαϊκούς ζωγράφους και αγιογράφους στη Δυτική Μακεδονία από το 17ο έως και τον 20ό αιώνα. – In: Η τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία. Στη μνήμη του Γιώργου Σίμου Πετρή. Θεσσαλονίκη, 2009, 547-556 [Tsampouras, Th. Antigraphes dytikōn ergōn technēs apo laikous zōgraphous kai agiographous stē Dytikē Makedonia apo to 17o eōs kai ton 20o aiōna. – In: Ē technē tou 20ou aiōna: Istoria-Theōria-Empeiria. Stē mnēmē tou Giōrgou Simou Petrē. Thessalonikē, 2009, 547-556]; Proestaki, X. Western influences on 17th-century post-Byzantine wall paintings in the Peloponnese: Roots in the 16th century. – Byzantinoslavica LXVIII (2010), 291-352; Ibid. Saint Sebastian: the martyr from Milan in post-Byzantine wall-paintings of the sixteenth and seventeenth centuries and the influences from Western painting. – Byzantine and Modern Greek Studies XXXIV, 1 (2010), 81-96.
- 116 Толстой, И., Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. Том VI. Санкт-Петербург, 1899, 135 [Tolstoy, I., N. Kondakov. Russkiye drevnosti v pamyatnikakh iskusstva. Tom VI. Sankt-Peterburg, 1899, 135]; Winfield, D. Op. cit., 90-100.
- 117 Неотдавна бе изказана хипотеза, че копирки в реални размери е възможно да са били прилагани във византийското изкуство и тя се основава на установено често повторение на идентични образи и композиции в нормален и огледален вариант, което отличава стенописите на църквата „Св. Димитър“ в Марков манастир, вж. Vafeiades, C. Painting Work Systems in the Fourteenth Century: the Case of Markov Manastir. – Βυζαντινά [Byzantina] XXXIII (2014), 289-317.
- 118 Подобен документ е завещанието на Ангелос Акотантос от 1436 г., съставено преди негово пътуване до Константинопол, в което той оставя на нероденото си дете своята колекция от подготвителни рисунки, в случай че то е от мъжки пол и желае да продължи занаята му, вж. Vassilaki, M. From the 'Anonymous' Byzantine Artist to the 'Eponymous' Cretan Painter of the fifteenth century. – In: Idem, The Painter Angelos and the Icon Painting in Venetian Crete. Farnham, 2009, 27-66.
- 119 Vassilaki, M. Working Drawings of Icon Painters after the Fall of Constantinopolis. The Andreas Xyngopoulos portfolio at the Benaki Museum. Athens, 2015.
- 120 За практиката на Запад и по-ранните интерпретации на въпроса от историците на изкуството с примери от Византия, вж. Scheller, R., M. Hoyle. Exemplum: Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470). Amsterdam, 1995; вж. също Мутафов, Е. Имало ли е ерминии във Византия? – Проблеми на изкуството, 1 (2001), 37-42 [Mutafov, E. Imalo li e erminii vav Vizantiya? – Problemi na izkustvoto, 1 (2001), 37-42]. Споменатият в книгата на Р. Шелър ръкопис от XVIII в. от колекцията на Британската библиотека Add MS 43868 с рисунки и модели на неизвестен майстор, е дигитализиран и може да бъде разгледан на сайта на институцията. За част от материала в Румъния от XVIII в. вж. Vasiliu, A. Le cahier du peintre Radu et la pratique des modèles dans la tradition post-byzantine. – Revue de l'Art, 97 (1992), 32-45.
- 121 За ръкописа и връзката му с два стенописни ансамбъла на о. Кипър – в скита на св. Неофит в Пафос от 1182-1183 г. и от църквата Панагия Араку в Лагудера от 1192 г., вж. Castiñeiras, M. Oxford, Magdalen College, MS. Gr. 3: Artistic Practice, Byzantine Drawings and Mobility in Mediterranean Painting around 1200. – Arte Medievale, IV Serie, 5, (2015), 87-100 и по-ранната библиография, посочена в публикацията.
- 122 Илия Евсеева предполага, че ръкописът е бил създаден в манастира Ивиرون на Атон, вж. Евсеева, Л. Афонская книга образцов XV в.: о методе работы и моделях средневекового художника. Москва, 1998 [YEvseyeva, L.

Afonskaya kniga obraztsov XV v.: o metode raboty i modelyakh srednevekovogo khudozhnika. Moskva, 1998].

- 123 Cormack, R. Painter's Guides, Model-books, Pattern-books and Craftsmen: Or Memory and the Artist? – In: L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale ..., 11-29.
- 124 Освен цитираната по-горе литература, по въпроса разсъждава и Марсел Рестле, който на базата на разнообразен по техника на изпълнението материал, още веднъж подчертава необходимостта от по-прецизни изследвания що се отнася до византийските стенописи, вж. Restle, M. Anθiβoλa-Patroni in der byzantinischen und postbyzantinischen Malerei? – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας [Deltion tēs Christianikēs Archaio-logikēs Etaireias], XXII (2011), 281-286.
- 125 Rousseva, R., H. Staneva. The Church of St Demetrius in Boboshevo. Architecture, wall paintings, conservation. Sofia, 2009, 14-15.
- 126 Ibidem, 15.
- 127 Kalopissi-Verti, S. Painters in Late Byzantine ..., 145.
- 128 Божков, А. Творческият метод ..., 19.
- 129 Флорева, Е. Старата църква в Добърско. С., 1981, 119-120, 157-158 [Floreva, E. Starata tsarkva v Dobarsko. S., 1981, 119-120, 157-158].
- 130 Благодаря на Цветан Василев за консултацията по особеностите на този надпис.
- 131 Такъв е случаят с имената на зографите Никола и Йоан и вероятно техните помощници Тома и Димитър, записани в края на поменика в протезисната ниша на църквата „Св. Мина“ в с. Штава, община Куршумлия в Сърбия от 1633 или 1636 г., вж. Петковић, С. Легенда о светом Мини у цркви села Штаве. – В: Ibid. Српска уметност у XVI и XVII веку. Београд, 1995, 333 [Petković, S. Legenda o svetom Mini u crkvi sela Štave. – In: Ibid. Srpska umetnost u XVI i XVII veku. Beograd, 1995, 333].
- 132 Божков, А. Стенописите в Добърско и в Алинския манастир от XVII век. – Изкуство, 5 (1966), 26 [Bozhkov, A. Stenopisite v Dobarsko i v Alinskiya manastir ot XVII vek. – Izkustvo, 5 (1966), 26]; Флорева, Е. Старата църква ..., 158 [Floreva, E. Starata tsarkva ..., 158]; Кунева, Ц. „Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“, Добърско. – В: Корпус на стенописите от XVII век в България, С., 2012, 37 [Kuneva, Ts. „Sv. Teodor Tiron i Teodor Stratilat“, Dobarsko. – In: Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya. Sofia, 2012, 37]; Поповска-Коробар, В. Сидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир. – Патримониум, XIII (2015), 209-248, 239 [Popovska-Korobar, V. Sidnoto slikarstvo vo crkvata na Slimničkiot manastir. – Patrimonium, XIII (2015), 209-248, 239].
- 133 За по-пълна картина на паметниците и характерните тенденции в периода вж. Пенкова, Б. За някои особености на поствизантийското изкуство в България. – Проблеми на изкуството, 1 (1999), 3-8 [Penkova, B. Za nyakoi osobenosti na postvizantiyskoto izkustvo v Balgariya. – Problemi na izkustvoto, 1 (1999), 3-8], вж. също Mutafov, E. Some Aspects of the Development of Christian Orthodox Art in the 16th and 17th Centuries: the Testimony of Church Inscriptions and Artists' Signatures. (текстът е достъпен на http://www.medieval.istoria-artei.ro/resources/Emmanuel%20Mutafov%2C16th_century_art_EN.pdf).
- 134 Спространов, Е. Опис на ръкописите в библиотеката на св. Синод в София. С., 1900, 75-76 [Sprostranov, E. Opis na rakopisite v bibliotekata na sv. Sinod v Sofiya. Sofia, 1900, 75-76]; вж. и четенето на колофона в Moussakova, E. Pimen of Zograph's Manuscripts as an Example of Collaboration among Scribes. – В: Хризограф : вып. 2. Ред. Э. Добрынина. Москва [In: Khrizograf : vyp. 2. Ed. E. Dobrynina. Moskva], 2005, 169-199, 197, note 14.
- 135 История славъноболгарская. Стъмки за печатъ по първообраза Йор. Иванов. С., 1914, 81 [Istoriya slavъnobolgarskaya. Stakmi za pechata po parvoobraza Yor. Ivanov. Sofia, 1914, 81]. Според по-разпространения в

изданията превод на П. Динеков на новобългарски, това е годината в която е живял св. Пимен. Според други автори отбелязаната година се отнася до неговата смърт, вж. например мнението на А. Василиев в Божков, А., А. Василиев. Художественото наследство на манастира Зограф. С., 1981, 95-98 [Bozhkov, A., A. Vasiliev. Hudozhestvenoto nasledstvo na manastira Zograf. Sofia, 1981, 95-98]; Гергова, И. Житието ..., 270 [Gergova, I. Zhitieto ..., 270].

136 Янакиев, Д. Житие на преподобни монах Пимен Зографски, родом от София. – Сердика, IV (1939), 5-10 [Yanakiyev, D. Zhitie na prepodobni monah Pimen Zografski, rodом ot Sofiya. – Serdika, IV (1939), 5-10]; критично издание у Динеков, П. Житието на Пимен Зографски. – Известия на института за българска литература, II (1954), 234-248 [Dinekov, P. Zhitieto na Pimen Zografski. – Izvestiya na instituta za balgarska literatura, II (1954), 234-248]; вж. и текста на житието в редакция на Анишава Миланова в Народното четиво през XVI-XVIII век. Ред. Д. Петканова. С., 1990, 222-231 [Narodnoto chetivo prez XVI-XVIII vek. Ed. D. Petkanova. Sofia, 1990, 222-231]. Васил Киселков и Петър Динеков изказват съмнения доколко това житие следва да се приема като достоверен извор за живота на Пимен. В текста наистина има несъответствия, така например, в годините, за които се предполага че св. Пимен трябва да е учил иконопис при отец Тома към църквата „Св. Георги“, храмът е бил джамия, при това от доста отдавна, което се разбира по османски извори от епохата, вж. Градева, Р. За съдбата на софийската църква „Св. Георги“ – Ротонда под османска власт. – В: Из живота на европейските провинции на Османската империя през XV-XIX век. Сборник изследвания в памет на проф. д. и н. Елена Грозданова. Ред. Тодорова, О., С. Първева. С., 2016, 592-604 [Gradeva, R. Za sadbata na sofiyskata tsarkva „Sv. Georgi“ – Rotonda pod osmanska vlast. – In: Iz zhivota na evropeyskite provintsii na Osmanskata imperiya prez XV-XIX vek. Sbornik izsledvaniya v pamet na prof. d. i. n. Elena Grozdanova. Eds. Todorova, O., S. Parveva. Sofia, 2016, 592-604].

137 През последните десетилетия в изкуствознанието са направени поредица от опити да се изясни проблема и да се прецизират хипотезите на по-ранните автори като Васил Пандурски, Атанас Божков и Асен Василиев, в които като Пименови се споменават разнородни паметници, вж. Пандурски, В. Куриловският манастир. С., 1975 [Pandurski, V. Kurilovskiyat manastir. Sofia, 1975]; Божков, А., А. Василиев. Художественото ..., 95-98 [Bozhkov, A., A. Vasiliev. Hudozhestvenoto ..., 95-98]; Божков, А. Българската икона. С., 1984, по-специално гл. 3: Създателите на българската икона, 177-319 [Bozhkov, A. Balgarskata ikona. Sofia, 1984, more precisely Chapter 3: Sazdatelite na balgarskata ikona, 177-319]. За съжаление, отново целта на тези анализи е определен кръг от произведения, които показват близки стилови особености, но са изпълнени от анонимни майстори, да се атрибуират именно на Пимен, вж. Геров, Г. Аргументи за датировката и атрибуцията на няколко икони от Зографския манастир. – В: Светогорска обител Зограф. I. С., 1995, 131-141 [Gero, G. Argumenti za datirovkata i atributsiyata na nyakolko ikoni ot Zografskiyat manastir. – In: Svetogorska obitel Zograf. I. Sofia, 1995, 131-141]; Гергова, И. Резбата в ателието на св. Пимен Зографски. – Проблеми на изкуството, 2 (2003), 23-32 [Gergova, I. Rezбата v ateliето na sv. Pimen Zografski. – Problemi na izkustvoto, 2 (2003), 23-32]; Гергова, И. Житието на св. Пимен Зографски – критически прочит. – В: Етрополската книжовна школа и българският XVII век. Сборник материали от Националната конференция „Етрополската книжовна школа и културният живот през XVII век в българските земи“ София, 20-21 май 2010. С., 2011, 268-280 [Gergova, I. Zhitieto na sv. Pimen Zografski – kriticheski pročit. – In: Etrapolskata knizhovna shkola i balgarskiyat XVII vek. Sbornik materialy ot Natsionalnata konferentsiya „Etrapolskata knizhovna shkola i kulturniyat

zhivot prez XVII vek v balgarskite zemi“ Sofia, 20-21 may 2010. Sofia, 2011, 268-280]. Това състояние на нашите изследвания подвежда и колегите от чужбина да коментират група паметници с близки особености като „ателие на св. Пимен“, вж. Поповска-Коробар, В. Към атрибуцията на стенописите в Слимничкия манастир и техните паралели в някои църкви в България. – Проблеми на изкуството, 2 (1997), 3-9 [Popovska-Korobar, V. Kam atributsiyata na stenopisite v Slimnichkiya manastir i tehните paraleli v nyakoi tsarkvi v Bulgariya. – Problemi na izkustvoto, 2 (1997), 3-9]. В по-късна своя публикация, посветена на стенописите от Слимничкия манастир, Виктория Поповска-Коробар заема по-умерена позиция по въпроса за т.н. „Пименово ателие“, вж. Поповска-Коробар, В. Сидното сликарство ..., 239 [Popovska-Korobar, V. Sidnoto slikarstvo ..., 239]. Статията на Елисавета Мусакова, анализираща подробно единствения авторски материал на Пимен – ръкописите, много убедително успява да отхвърли поне част от предварително изказаните постановки, като мнението на Пандурски, например, че епиграфските особености на запазеното в ръкописите и в стенописните надписи на църквата в Курило показват почерка на една и съща ръка, вж. Moussakova, E. Pimen of Zograph's ..., 169-199, а поради редица други свои приноси и въпроси, които повдига, може да се каже, че тази публикация е сред малкото обосновани, конкретни и коректни във фактологията си изследвания по въпроса.

138 Ждраков, З. Разкрити подписи на софийските зографи св. Пимен и Тома. – Изкуство и критика 10 (2017), 58-63 [Zhdrakov, Z. Razkriti podpisi na sofiyskite zografi sv. Pimen i Toma. – Izkustvo i kritika 10 (2017), 58-63].

139 Гергова, И. Резбата ..., 23 [Gergova, I. Rezбата ..., 23].

140 Пенкова, Б. Стенописите от Драгалевския и Куриловския манастир от края на XVI век и техният художествен контекст. – Проблеми на изкуството, 1, 2018, 47-58 [Penkova, B. Stenopisite ot Dragalevskiy i Kurilovskiy manastir ot kraya na XVI vek i tehniyat hudozhestven kontekst. – Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 47-58]; Колушева, М. Църквата „Успение Богородично“ в Зерват, Албания. – Проблеми на изкуството, 1, 2018, 59-74 [Kolusheva, M. Tsarkvata „Uspenie Bogorodichno“ v Zervat, Albaniya. – Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 59-74]; Василев, Ц. Езикови и живописни паралели - наблюдения върху надписите в група паметници от края на XVI и началото на XVII век на Балканите. – Проблеми на изкуството, 1, 2018, 75-85 [Vasilev, Ts. Ezikovi i zhivopisni paraleli - nablyudeniya varhu nadpisite v grupa pametnitsi ot kraya na XVI i nachaloto na XVII vek na Balkanite. – Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 75-85].

141 Много са привържениците на тезата за авторството на Михаил Панселинос на стенописите в Протатон, а и на някои други стенописи и икони на Света гора, като в последно време може би нейн най-последователен защитник е Евтимий Цигаридас, вж. Tsigaridas, E. Manuel Panselinos, the Finest Painter of the Palaiologan Era, in: Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton, ed. E. Tsigaridas, Thessaloniki 2003, 58-59. Сред малцината, които оспорват автентичността на името Мануил Панселинос, е Мария Василиаки, чиито предположения се развиват в посока на идеята, че Дионисий от Фурна, който се е възхищавал на живописиста в Протатон и се е ръководел в работата си от нея, изглежда е измислил име на нейния създател с идеята, че така тази живопис ще има своите последователи, както стилът на критяните се е разпространил, защото е имал своя Теофан, вж. Βασιλάκη, Μ. Ὑπὲρ τῆς Μανουῆλ Πανσέλῃνος. – In: Ο Μανουῆλ Πανσέλῃνος καὶ ἡ ἐποχὴ τοῦ Αἰθῆνα, 1999, 39-54 [Basilakē, M. Ὑπὲρ τῆς Μανουῆλ Πανσέλῃνος. – In: Ο Μανουῆλ Πανσέλῃνος καὶ ἡ ἐποχὴ τοῦ Αἰθῆνα, 1999, 39-54]; Vassilaki, M. The Portrait of the Artist in Byzantium Revisited. – In: L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale. Atti del Colloquio internazionale (Pisa, 2003). Ed. Bacci, M. Pisa, 2007, 1-10.

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ХРОНОЛОГИЧНИТЕ И ТЕРИТОРИАЛНИ РАМКИ НА КОСТУРСКИЯ ХУДОЖЕСТВЕН КРЪГ ОТ XV- XVI ВЕК

Цвета Кунева

В настоящото изследване е направен опит на базата на известните данни, обемната научна литература, теренните проучвания и чрез методите на стиловия и иконографски анализ, паметниците от костурския художествен кръг от XV-XVI в. да бъдат подредени според хронологията и взаимните им сходства. Чрез тази подредба стигаме до извода, че дейността на костурските ателиета от периода се вписва почти изключително в границите на историческата област Македония и в рамките на последните две десетилетия на XV и първите тридесет години от XVI в. През първата половина на шестнадесетото столетие те имат своите преки ученици и наследници. Впоследствие влиянието на моделите, наложени от костурските зографи, е силно чак до края на XVII в. из целия Балкански полуостров.

Ключови думи: Костур, XV – XVI в., ателиета, поствизантийски стенописи, поствизантийска иконопис

Предметът на настоящото изследване – произведенията от костурския художествен кръг от XV-XVI в., е анализиран като важно явление в културния живот от периода от балканските истории на изкуството от 70-те години на XX в. насам¹. Въпреки това проблемите, които поставят тези паметници, все още остават не напълно изяснени. След проведените теренни проучвания в редица балкански живописни произведения по проекта „Пътищата на балканските зографи и поствизантийското художествено наследство в България”² и на базата на новите научни публикации за разглежданите паметници, ще поставим един от главните въпроси по темата – въпросът за териториалния и времеви обхват на костурската художествена продукция от XV-XVI в.³ Затова е необходимо най-напред да очертаем най-общо причините за появата на това явление и принадлежността на отделните произведения към него. Размирният период от края на XIV в. до средата на XV в. на Балканите е предопределил бавните темпове на развитие на изкуството от това време. На свой ред успокояването на историческата обстановка през втората половина на XV в. е основна предпоставка за раздвижването на художествения живот в някои от големите православни центрове на Балканите по това време – Атон, Охрид и Костур. В този смисъл на пръв поглед внезапната поява и бързото развитие на тенденциите, които са обект на настоящото изследване, не изглеждат толкова необичайни колкото техният изненадващ и окончателен упадък около 50 години след като са се зародили. Въпреки това те оказват огромно влияние върху редица иконографски черти на живописните паметници на поствизантийското църковно изкуство из целия Балкански полуостров. Възходът на костурските ателиета през последните десетилетия на XV в. е резултат от благоприятното географско положение на града, останал встрани от основните пътища на османското нашествие, и художествените традиции на Костур от предходните векове. Ключово е и разположението на града-полуостров на Костурското езеро и до голямата река Алиакмон (Бистрица), която го свързва със Солун и от там с Константинопол. От друга страна, близостта



Св. Теодор Тирон, „Св. Никола на монахинята Евпраксия” в Костур (1486)

St. Theodore Tyron, St. Nicholas Church of Nun Eupraxia, Kastoria (1486)

на града до главни търговски пътища му е осигурила възможност за активен културен обмен с балканските държави. Освен стратегическото разположение на Костур, много важно е и обстоятелството, че той е седалище на една от главните митрополии на Охридската архиепископия, което в голяма степен спомага градът да запази живи традициите си.



Св. Богородица от композицията Дейсис, „Св. Никола Магалиу“, Костур, детайл (1504/5)

Virgin from the composition of Deisis, St. Nicholas Magaliou, Kastoria, detail (1504/5)



Св. Никола, „Св. Богородица Кубелидики“, фрагмент (1496)

St. Nicholas, Church of Panagia Koubelidiki, Kastoria, fragment (1495/6)

Като главна причина за появата на костурските зографски ателиета от втората половина на XV в. често се изтъква ролята на отделни личности: на първия Цариградски патриарх след падането на Константинопол в 1453 г. Генадий Схоларий⁴, на дъщерята на Георги Бранкович, съпруга на султан Мурат II и майка на Мехмед II Завоевателя Мара Бранкович⁵ или на „едне главне личности, снажне и необичне, око које се у кратком року образовала шира радионица, а иза ње остао врло обиман опус“⁶.

Според Виктория Поповска-Коробар някои общи иконографски белези на костурските паметници и на произведенията на Охридската художествена школа от XV в. се дължат на обстоятелството, че двете формирования са различни прояви на дейността на една школа с главен център Охрид⁷, а Гойко Суботич смята, че тези сходства се дължат на общия им корен в по-широк смисъл⁸.

Несъмнено зографите, създали произведенията от костурския художествен кръг, се основават на традициите на изкуството от Палеологовия период. Но са очевидни стиловите отлици на костурската художествена продукция от 80-те години на XV до 30-те години на XVI в. от по-ранните произведения от района на Костур, а особено от паметниците на Охридската школа от XV в. Към това трябва да се прибавят и някои детайли в иконографията, които са откритие на костурските зографи от XV в. или пък доразвиват и утвърждават иконографските схеми, установени в произведенията от XIV в. По-рано появили се схеми откриваме например в емблематичната за костурската художествена продукция композиция

Дейсис с Христос Цар на царете и Богородица Царица със светците воители в благородническо облекло⁹ и в изобразяването на св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат в огледална композиция¹⁰. Други много характерни детайли – драматичните пози на фигурите в Разпятие Христово, изображението на Никодим, който копае Гроба, в Оплакване Христово, подробното разработване на второстепенните персонажи в Рождество Христово, ветрилообразната облегалка на трона в Благовещение, реалиите в сцените и др., са откритие на костурските зографи от XV-XVI в.

Могат да се очертаят няколко основни етапа в развитието на монументалната живопис от костурския художествен кръг и респективно няколко групи паметници, условно разделени на базата на датирането и/или на стиловите и иконографски особености. Прави впечатление, че най-ранните примери – тези от 80-те години на XV в., когато работят най-добрите костурски зографи, са разположени в много важни православни манастирски центрове. И докато през 90-те години на столетието все още ктитори на паметниците от костурския художествен кръг са влиятелни личности (например Софийския митрополит Калевит), то впоследствие те най-често представляват скромни енорийски или манастирски храмове из малките балкански селища.

Христоматийните примери датират от 80-те години на XV в. Това са Стариат католикон на манастира „Преображение Христово“ на Метеорите (Големия Метеор, 1483)¹¹, част от живописа в църквите „Св. Никита“ в Скопска Черна гора (1483/4)¹² и „Успение Богородично“ в манастира Трескавец (около 1483/4)¹³, църквата „Св. Никола“ на монахинята Евпраксия в Костур (1486)¹⁴, фрагментите от разрушената костурска църква „Св. Спиридон“ (последната четвърт на XV в.)¹⁵ и в църквата „Св. Петър и Павел“ в Егинио (Пиерия, Гърция, 1485)¹⁶. При тези „класически“ паметници се открояват почерците на няколко изключително близки по стил майстори (според Г. Суботич това е „главният“ зограф).

Живописиста от 90-те години на XV в. също показва представителни паметници от костурския художествен кръг, които са много близки помежду си: живописа в църквата „Св. Георги“ в Кремиковския ма-

настир (1493)¹⁷, част от стенописите в църквата „Св. Никола на архонтисата Теологина“ (края на XV в.)¹⁸ и „Богородица Кубелидики“ в Костур (1496)¹⁹, част от живописата в „Св. Петка“ в Брайчино (Македония, края на XV в.)²⁰, стенописите в „Св. Йоан Богослов“ в Погановския манастир (1499)²¹.

От началото на XVI в. може със сигурност да се посочи едно костурско ателие с много специфичен почерк, който се открива в повече от един запазен паметник – в ранните стенописи на „Св. Никола Магалиу“ в Костур (около 1505)²² и малко по-късно в „Св. Теодор“ при Бобошево²³.

Друга група стенописни произведения от първите десетилетия до 30-те години на XVI в. според нас е особено ключова за очертаването на хронологичните рамки на костурския художествен кръг. Първото от тях е двуетажната църква „Успение Богородично“ в манастира при Торники (с. Панагия) и гр. Дескати на р. Алиакмон (Бистрица) в Гревена, Северна Гърция²⁴. Ранните стенописи заемат почти изцяло интериора на наоса на втория етаж и до скоро се отнасяха към 1400 г.²⁵ или към последната четвърт на XV в.²⁶ На базата на данните от ктиторския надпис от южната стена на църквата Сотирис Кисас и Е. Цигаридас датират разглежданата живопис в 1481/2 г.²⁷ Изключителното стилово сходство на образите на правите светци с аналогичните им изображения в църквата „Св. Атанасий“ в Кустохори²⁸ обаче (в литературата тя е датирана различно, но ние подкрепяме мнението, че е от първите десетилетия на XVI в.²⁹), ни води към извода, че по-голямата част от ранната живопис в католикона при Торники е дело на поне един от зографите, работил и в Кустохори, и респективно, че поне част от стенописите в Торники също са изписани в първите десетилетия на XVI в. Те са близки и до монументалната живопис в църквата „Св. Спас“ при Чебренишкия манастир в Република Македония, наскоро датирана в 1532/3 г.³⁰ И трите посочени паметника се различават съществено по стил от представителните монументални творби на костурския кръг от 80-те и 90-те години на XV в. и са показателни за залеза на тази художествена тенденция.

Като цяло в първите десетилетия на XVI в. се забелязва значително разклоняване на пътищата на костурските майстори, но вече и на техните ученици, последователи и имитатори, които формират местни ателиета и чиито пътища могат да бъдат проследени изключително трудно.

През 30-те години на XVI в. частично е изписана костурската църква „Панагия Музевики“ (след 1532)³¹, а малко след това и църквата „Св. Георги“ в Колуша, Кюстендил, България (30-те – 40-те години на XVI в.)³². В литературата отдавна е изказана и тезата за връзката между този стенописен слой на „Панагия Музевики“ с живописата в Топличкия манастир „Св. Никола“ (Македония, 1536/7)³³, създадена от зографа Йоан Теодоров от Грамоста, който се е обучавал в Костур и около който впоследствие също се формира кръг от майстори³⁴.

Пример за локално ателие с широка активност, силно повлияно от костурската художествена продукция, е ателието от края на XV в. във Верия, Северна Гърция. В неговите произведения присъстват някои



Архангел Михаил, Кремиковски манастир „Св. Георги“, детайл (1493)

Archangel Michael, St. George Monastery of Kremikovtsi, detail (1493)



Влизане в Йерусалим, „Св. Никола на архонтисата Теологина“ в Костур, фрагмент (края на XV в.)

Entry into Jerusalem, St. Nicholas Church of Archontissa Theologina, Kastoria, fragment (the end of 15th c.)

Св. Петка, „Св. Петка“, Брайчино (края на XV в.)

St. Paraskeve, St. Paraskeve Monastery, village of Brajcino (the end of 15th c.)





Архангел Гавриил, „Св. Никита“
при Чучер (1483/4)
Archangel Gabriel, St. Nicetas near
Cucer (1483/4)



Св. Димитър, манастир „Успение
Богородично“ Трескавец (ок. 1483/4)
St. Demetrius, Dormition Monastery –
Treskavec (1483/4)



Св. Георги, Погановски манастир „Св.
Йоан Богослов“ (1499)
St. George, Poganovo Monastery of St. John
the Theologian (1499)

иконографски особености на представителните творби от 80-те и 90-те години, но изразени чрез типичен за ателието стил. Такива произведения са църквите „Панагия Хавиара“ (източна стена на наоса и Страшният съд от източната стена на притвора, 1497/8)³⁵, „Панагия Горгоепикос“ (последната четвърт на XV в.)³⁶ и ранните стенописи в „Панагия Палиофоритиса (Пантанаса)“ (последната четвърт на XV в.)³⁷, както и редица иконописни творби, на които ще се спрем накратко по-нататък.

Към този период и към тези тенденции за влияние на Костур върху други, по-малки центрове могат да се отнесат и няколко слабоизследвани, с не особено високи художествени качества и със спорно датиране произведения на монументалната живопис: част от стенописите в „Св. Димитър“ в Аяни (близо до Кожани, Северна Гърция, края на XV в.)³⁸, живописата в „Св. Безсребреници“ (1510)³⁹ и „Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ в Сервия (Пиерия, Северна Гърция, 1497 или 1512)⁴⁰, църквата „Успение Богородично“ в Кунтуриотиса (Пиерия, 1485 или началото на XVI в.)⁴¹. Тук трябва да отбележим и една група стенописни паметници в Молдавия, Североизточна Румъния, които някои автори причисляват към костурския художествен кръг и които според нас са резултат от смесването на различни влияния, най-силно отличаващото се сред които е влиянието на костурските зографи. Става въпрос за молдавските църкви „Св. Кръст“ в Патрауци (построена и вероятно изписана в 1487), „Св. Никола“

в Попауци (Ботошани, построена 1496), „Св. Никола“ в Балинещи (построена в 1494, изписана в 1499), „Св. Георги“ в Хърлау (построена 1492, стенописите са датирани в годините между 1493 и 1530) и „Св. Никола“ в Дорохой (построена 1495, стенописи най-вероятно от 1522-1525)⁴².

Още по-опосредствана е връзката на костурския художествен кръг с редица стенописни епирски произведения от 30-те до 60-те години на XVI в., най-вече от района на Янина и предимно дело на зографи-те Франгос Кателанос и Франгос Кондарис⁴³, а някои иконографски модели на костурските зографи от XV-XVI в. се налагат трайно и оказват влияние чак до края на XVII в. из голяма част от Балканския полуостров.

Не са много авторите, които разглеждат иконописни творби в контекста на костурската художествена продукция от XV-XVI в.⁴⁴ и може би поради това в литературата битова мнението, че тези произведения са малобройни. Всъщност са запазени десетки икони, които принадлежат на този кръг живописни паметници и темата се нуждае от отделно, по-обстойно проучване. Доколкото ни е известно, нито една от интересуващите ни икони не е датирана точно, на базата на писмени свидетелства, а почти всички са отнасяни по-общо в последната четвърт на XV в. или малко по-конкретно – към 80-те или 90-те години на столетието. Доказателство за това датиране е високото качество на живописата на почти всички примери. Съвсем естествено, най-многобройни са иконописните произведения,

създадени в самия Костур. Днес те се съхраняват предимно в Музея за византийско изкуство в града, но за съжаление няма почти никакви свидетелства от коя църква произхождат. Може да се предположи, че не рядко при приемането на отделните поръчки костурските зографски екипи са извършвали цялостната работа по изписването на храмовете – и монументалната живопис, и иконописта. Такъв например, е случаят с църквата на Кремиковския манастир. Все пак, предвид високото качество на живописиста и стиловите сходства между иконите, не знаем дали през 80-те и 90-те години на XV в. в Костур не е имало отделно обособено ателие, специализирано в иконописта.

В статия, посветена на иконите на „Костурската школа” от последната четвърт на XV в., Евтимий Цигаридас съобщава, че са му познати 30 иконописни творби на тези зографи: 12 от Костур, 2 от Верия, 1 от Преспа, 2 от района на Корча (Албания), 3 от Охрид и Прилеп и 2 от България⁴⁵. От тях обаче, авторът посочва само 7 икони, съхранявани в Музея за византийско изкуство в Костур, както и иконата „Архангел Михаил” от църквата Борие в Албания (днес в Музея за средновековно изкуство в Корча), причислена към костурския художествен кръг от В. Поповска-Корбар⁴⁶. Пет от иконите в Музея в Костур – „Христос Пантократор”, „Богородица Одигитрия”, „Св. Никола”, „Христос на трон” и „Архангел Гавриил”, са публикувани за пръв път от Е. Цигаридас в горепосоченото изследване. Към „костурската школа” авторът причислява и датирания дотогава в XIV в. икони „Св. Никола с житийни сцени” и „Архангел Михаил”, също от Костурския музей.

Изброяването на иконописните произведения от разглеждания художествен кръг от края на XV в. от самия град можем да продължим с две олтарни двери с Благовещение (едните от разрушената църква „Св. Спиридон”), иконите „Св. Никола с житийни сцени”



Рождество Христово, „Св. Теодор” при Бобошево, фрагмент (началото на XVI в.)

Nativity, St. Theodore Church near Boboshevo, fragment (the beginning of 16th c.)



Слизане в ада, „Панагия Музевики” в Костур (след 1532)

Descent into the hell, Church of Panagia Mouzeviki, Kastoria (after 1532)



Св. Георги, „Св. Атанасий“ в Кустохори, детайл (началото на XVI в.)

St. George, St. Athanasius Church, Koustochori (the beginning of 16th c.)

Архангел Михаил, църква „Св. Спас“ при Чебреньския манастир „Св. Димитър“ (1532/3)

Archangel Michael, Saint Saviour Church at the Chebren Monastery of St. Demetrios (1532/3)

и „Св. Петка Кефалофорос“⁷⁴⁷. Към този кръг принадлежи и неизследваната икона на св. Мина на кон, която се намира на иконостаса на по-късно издигнатата църква „Св. Богородица на архонта Апостолаки“ в Костур (1605/6).

В Музея на Македония в Скопие се съхраняват иконите „Христос Свещеник“ и „Св. Никола“⁷⁴⁸. Днес в Музея за средновековно изкуство в Корча, Албания, освен вече споменатата икона на Архангел Михаил от църквата в Борие, се намират и иконите „Св. Никола с житийни сцени“ и „Богородица Одигитрия“, която произхожда от църквата „Рождество Богородично“, Мали град на Преспа⁷⁴⁹.

От територията на България са ни известни три произведения на иконописца от разглеждания художествен кръг. Това са две икони, съхранявани в Криптата на храм-паметник „Св. Александър Невски“ (Филиал за старо българско изкуство при Националния музей за българско изобразително изкуство) – съвременната на стенописите от 1493 г. икона „Христос Пантократор“ от църквата на Кремиковския манастир⁷⁵⁰ и иконата „Чудото на св. Георги с дракона и спасяването на момче от плен“ от Бояна⁷⁵¹, както и малката икона „Св. Димитър на трон“ с неизвестен произход, днес в Националния археологически музей в София⁷⁵².

Според нас принадлежността към костурския художествен кръг на редица иконописни творби от Верия е спорна, тъй като са дело на местно ателие,

силно повлияно от костурските зографи, но ги отбелязваме като една реминисценция⁷⁵³.

Произведенията от костурската художествена продукция се обособяват като група най-вече по ред иконографски и стилови белези, но и поради разположението си. Географските граници на разпространението на интересуващите ни тенденции съответстват на местоположението на паметниците, макар най-вероятно част от тях да не са запазени до днес. Освен това е важно да се разграничат пряко и непряко свързаните с Костур живописни творби.

Както видяхме от направения преглед, директно свързаните с Костур паметници в съвременните балкански държави са разположени в Северна Гърция, Македония, Югоизточна Албания, Западна България и Източна Сърбия. С няколко изключения те се намират в историческата област Македония. Обяснението за това се състои в обстоятелството, че тази област е под юрисдикцията на Охридската архиепископия, а Костур е седалище на втората по значение сред нейните митрополии.

Движението на зографските екипи във времето в съответните области, най-общо следва посоката от юг на север. Така, ако разглеждаме пътищата на влияние на Костур като художествен център, ще достигнем и до географски много отдалечените територии на Молдавия в Североизточна Румъния, но паметниците в този район не са работени от костурски майстори, а свидетелстват за тяхното силно влияние в края на XV и началото на XVI в.

По-сложен е въпросът за хронологичните граници на костурския художествен кръг, не само защото отново



Олтарни двери от църквата „Св. Спиридон“ в Костур (последната четвърт на XV в.), по Е. Цигаридас

Royal doors from the church of St. Spyridon, Kastoria (the last quarter of the 15th c.), after E. Tsigaridas



Икона „Св. Димитър на трон“, неизвестен произход, НАИМ – БАН (90-те години на XV в.)

Icon of St. Demetrius Enthroned, unknown origin, National Archaeological Institute with Museum – BAS (90s of the 15th c.)



Икона „Св. Варвара и св. Петка“, Византийски музей във Верия (последната четвърт на XV в.)

Icon of St. Varvara and St. Paraskeve, Byzantine Museum of Veria (the last quarter of the 15th c.)

трябва да се има предвид степента на обвързаност на произведенията с Костур (а тя е отбелязвана различно в литературата), но и защото редица от тях не са точно датирани по писмени данни и респективно са датирани различно от отделните изследователи.

Повечето автори не се спират на въпроса за времеви обхват на костурската художествена продукция, но без обосновка поставят по-неопределени рамки на разглежданото явление. Така Св. Радойчич пише за „една художествена школа от втората половина на XV век“⁵⁴, Е. Цигаридас⁵⁵, Е. Георгицояни⁵⁶ и повечето гръцки историци на изкуството – за костурско ателие от последната четвърт на XV в. Тезата на Г. Суботич за „Костурската художествена школа“ се основава на традициите и приемствеността на костурските ателиета още от XI в. и той не определя дейността на ателиетата от XV – XVI в. като явление, отделно от общото развитие на Костур като художествен център⁵⁷. Тук трябва отново да посочим, че паметниците от XV – XVI в. имат не само открития в иконографията, но и характерен собствен облик и стил, който се отличава с монументалност, аристократизъм и строгост, но същевременно и с нововъведение в опита за реализъм. В този смисъл още по-подчертана е разликата между живописните паметници на костурските и охридските ателиета, които, както отбелязахме по-нагоре, В. Поповска разглежда като проява на дейността на една школа с главен център Охрид.

Единственият опит в литературата хронологичните граници на костурската художествена продукция да бъдат фиксирани точно дължим на Манолис Хатзидакис⁵⁸. Изтъквайки факта, че запазените паметници от този кръг се вписват в рамките само на едно поколение зографи, авторът очертава като начална и крайна времева точка за дейността на тези

ателиета годините, в които са създадени стенописите в Стария католикон на Големия Метеор (1483/4) и в параклиса „Св. Йоан Кръстител“ в манастира Протатон (1525/6). Т.е. според М. Хатзидакис това са най-ранният и най-късният от интересуващите ни паметници – твърдение, което последвалите проучвания опровергават. Приемането на 1525/6 г. – годината, в която са създадени стенописите в южния параклис „Св. Йоан Кръстител“ в манастира Протатон, за горна граница на дейността на разглеждания художествен кръг авторът обосновава и с последвалата първа проява на прочутия критски зограф Теофан Стрелицас⁵⁹. Но според Г. Суботич – автор на единственото обширно изследване на живописиста в този параклис, тя принадлежи към друг художествен кръг, свързан с Кратово⁶⁰.

Трудно може да се потвърди дали Големият Метеор е най-ранното произведение от костурската художествена продукция. На първо място много от разглежданите паметници не са точно датирани, а и в същата 1483/4 г. е създадена и част от живописиста в църквата „Св. Никита“ в Скопска Черна гора. Макар и да няма сигурни данни за датирането на стенописите в наоса на католикона „Успение Богородично“ в манастира Трескавец, е твърде вероятно и те са изписани през тази година.

Известни са и два паметника, причислявани към костурския художествен кръг от някои автори и датирани различно в литературата. Вече споменахме първия от тях – католиконът „Успение Богородично“ при Торники, отнесен от някои изследователи към 1481/2 г.⁶¹, в който според нас е работил зографът, изписал светците воители в църквата „Св. Атанасий“ в Кустохори в началото на XVI в. Вторият паметник – частично запазените стенописи в параклиса

„Св. Апостоли” в „Св. Никола Болнички” в Охрид, е създаден най-рано през 1467 г. и най-късно през 1481 г.⁶² Тези охридски фрагменти са поставени в контекста на костурската художествена продукция от Св. Радойчиц⁶³ и М. Хатзидакис⁶⁴. Както убедително доказва Г. Суботиц обаче, стенописите в параклиса на „Св. Никола Болнички” са изключително близки до едно от произведенията на Охридската школа – стенописите в църквата „Възнесение Христово” в Лескоец (до Охрид, 1461/2). Въпреки наличието в „Св. Апостоли” на две особености, характерни и за костурските зографи – епитета на Богородица от конхата на апсидата *Η Μεγάλη Παναγία* (Велика Пресвета) и специфичната иконография на Видението на св. Петър Александрийски, по-съществени са отликите. Те се откриват както в иконографията (например в композицията Дейсис са представени Христос Животодавец и апостолите Петър и Павел), така и подчертано в стила.

От изложените факти за долната времева граница на костурския художествен кръг на базата на известните запазени паметници можем да изведем едно сигурно заключение. Тя би трябвало да се постави не по-рано от началото на 80-те години на XV в.

Що се отнася до годините на залеза на костурската художествена продукция, освен че не смятаме параклиса „Св. Йоан Кръстител” в манастира Протатон от 1525/6 г. за част от разглеждания кръг, по-новите изследвания посочват и други паметници от 20-те – 30-те години на XVI в., свързани с Костур. Спорна е и принадлежността на стенописите в южния параклис „Св. Павел” в католикона „Христос Пантократор” на манастира Влатадон в Солун (около 1525)⁶⁵, но през 30-те години на XVI в. е изписано олтарното пространство на костурската църква „Панагия Музевики”. Най-късното точно датирано произведение е живописа в църквата „Св. Спас” при Чебреникия манастир „Св. Димитър”, създадена през 1532/3 г., като вероятно активната дейност на костурските ателиета продължава до края на 30-те години на XVI в.

Последващото създаване на произведения от ателиета и зографи, гравитиращи около Костур като важен художествен център, каквито са например Йоан от Грамоста и кръга майстори около него, тези от Верия или зографите, работили в Молдавия, показва разклоняването на пътищата на учениците и наследниците на костурските ателиета. По-късно през шестнадесетото и седемнадесетото столетие можем да говорим за влияние на определени наложили се модели.

Така условно може да се приеме, че хронологичните граници на костурската художествена продукция обхващат периода от последните две десетилетия на XV в. и първите три десетилетия на XVI в. Паметниците от разглеждания кръг се намират почти изключително в историческата област Македония, оказали са силно влияние върху изкуството от широката територия на диоцеза на Охридската архиепископия по това време, но и в райони, които са поддържали тесни връзки с нея.

Фотографии: Иван Ванев

Бележки:

- 1 Радойчиц, Св. Једна сликарска школа из друге половине XV века. – В: Радойчиц, Св. Одабрани чланци и студије (1933-1978). Београд, 1982, 258-279 [Radojčić, Sv. Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka. – In: Radojčić, Sv. Odabrani članci i studije (1933-1978). Beograd, 1982, 258-279] (препечатано от ЗЛУ, 1, 1965, 69-139); Chatzidakis, M. Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300-1550). – In: Chatzidakis, M. Etudes sur la peinture postbyzantine. London, 1976, 177-197; Tsigaridas, E. Monumental painting in Greek Macedonia during the fifteenth century. – In: Holy image. Holy space. Icons and frescoes from Greece. Athens, 1988, 54-60; Γεωργιτισογιάννη, Ε. Ένα εργαστήριο ανωνύμων του δευτέρου μισού του 15ου αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδραση του στη μεταβυζαντινή τέχνη. – Ηπειρωτικά χρονικά 29, 1988-1989, 145-172 [Georgitsogiannē, E. Ena ergastērio anōnymōn tou deutērou misou tou 15ou aiōna sta Balkania kai ē epidrasē tou stē metabyzantinē technē. – Epeirōtika chronika 29, 1988-1989, 145-172]; Popovska-Korobar, V. The Icon of Jesus Christ the Saviour and the question of continuity of Ohrid painting school from the 15th c. – Изкуство/Art in Bulgaria 33-34, 1996; Суботић, Г. Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица. – Глас SANU CCCLXXXIV, Одељење историјских наука 10, 1998, 109-139 [Subotić, G. Kosturska slikarska škola. Nasleđe i obrazovanje domaćih radionica. – Glas SANU CCCLXXXIV, Odeljenje istorijskih nauka 10, 1998, 109-139]; Valeva, Ts. Sur la question sur la soit-dite „Ecole artistique de Kastoria”. – Вуџантивá XXVIII (2008), 181-221.
- 2 Проектът на Института за изследване на изкуствата с договор № ДФНИ К 02/8 от 12.12.2014 г. е с ръководител проф. д-р Бисерка Пенкова и е финансиран от Фонд „Научни изследвания” при Министерство на образованието и науката.
- 3 По-подробно за понятията „костурско ателие/ателиета”, „школа”, „художествена продукция” и проблемът за връзките между зографи, ученици и техните последователи, вж. Valeva, Ts. Op. cit.
- 4 Chatzidakis, M. Aspects de la peinture religieuse..., 183-184.
- 5 Радойчиц, Св. Цит. съч., 261-262 [Radojčić, Sv. Op. cit., 261-262]. Няма конкретни данни за покровителството на Мара Бранкович именно над тези ателиета. Вероятно съществува връзка на известната представителка на рода на Бранковичите и кръга около нея с друго ателие, чиито зографи произхождат от Кратово. По този въпрос вж. Захаријева, М. Кратово като културен и художествен център през втората половина на XV и през XVI век. - Проблеми на изкуството, 1, 2018, 36-46 [Zaharieva, M. Kratovo kao kulturen i hudozhestven tsentar prez vtōrata polovina na XV i prez XVI vek. - Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 36-46].
- 6 Суботић, Г. Костурска сликарска школа..., 122 [Subotić, G. Kosturska slikarska škola..., 122].
- 7 Popovska-Korobar, V. Op. cit., 34-38.
- 8 Суботић, Г. Костурска сликарска школа..., 109-139 [Subotić, G. Kosturska slikarska škola..., 109-139].
- 9 За композицията вж.: Grigoriadou, L. L'image de la Déesis Royale dans une fresque du XIV^e siècle à Kastoria. – In: Actes du XIV Congrès international des études byzantines, II, 1975, 47-52; Грозданов, Ц. Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века. – Зограф, 27, 1998-1999, 151-160 [Grozdanov, Ts. Isus Hristos tsar nad tsarevima u zhivopisu Ohridske arhiepiskopije od XV do XVII veka. – Zograf, 27, 1998-1999, 151-160].
- 10 По-подробно за тази иконография вж.: Trifonova, A. The iconographical type of saints Theodore Teron and Theodore Stratelates facing each other and its diffusion during the Byzantine and post-Byzantine period. – Zograf, 34, 2010, 53-64 с цит. лит.

- 11 Georgitsoyanni, E. Les peintures murales du Vieux catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Metéores (1483), Athènes, 1993.
- 12 Марковић, М. Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина. Београд, 2015 [Marković, M. Sveti Nikita kod Skoplja. Zaduzbina kralja Milutina. Beograd, 2015].
- 13 Смолчић-Макулевић, С. Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичиног Успења. – Зборник Матиче србске за ликовне уметности 37, 2009, 43-79 [Smolčić-Makulević, S. Manastir Treskavac u 15. veku i program zidnog slikarstva naosa crkve Bogorodičinog Uspenja. – Zbornik Matice srbske za likovne umetnosti 37, 2009, 43-79].
- 14 Орлάνδος, Α. Τά βυζαντινά μνημεία τῆς Καστορίας. Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ελλάδος IV, Αθήναι, 1938, 2, 167-168 [Orlandos, A. Ta byzantina mnēmeia tēs Kastorias. Archeion tōn byzantinōn mnēmeiōn tēs Ellados IV, Athēnai, 1938, 2, 167-168]; Πελεκανίδης, Σ. Καστορία. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. Θεσσαλονίκη, 1953, πιν. 179-188 [Pelekanidēs, S. Kastoria. Byzantinai toichographiai. Thessalonikē, 1953, pin. 179-188].
- 15 По-голямата част от фрагментите се съхраняват във Византийския музей в Костур. Част от тях са публикувани отдавна: фрагменти с Дейсис, фигурите на св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, светци (Οрλάνδος, Α. Op. cit., 182, 190-191, σχ. 123, 127 [Orlandos, A. Op. cit., 182, 190-191, sh. 123, 127]; Garidis, M. La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous la domination étrangère. Athènes, 1989, 75; Σίσσιου, Γ. Καστοριάνα μνημεία. Καστορία, 1995, 87 [Sisiou, G. Kastoriana mnēmeia. Kastoria, 1995, 87]). В Костурския музей се съхраняват още фрагменти от Поклонение на жертвата и изображение на св. Павел. В Музея Канелопулос в Атина се намират и части от композицията Видение-то на св. Петър Александрийски (Inv. № 164 и 165), вж. Τσιγαρίδας, Ε. Σχετικά με την προελεύση και τη χρονολόγηση δυο τοιχογραφίων του Μουσείου Κανελλοπούλου. – In: Αφιέρωμα εις τον Κωνσταντίνον Βαβούσκον. Θεσσαλονίκη, 1992, 441-450, εικ. 1-9 [Tsigaridas, E. Schetika me tēn proeleusē kai tē chronologēsē dyo toichographiōn tou Mousiou Kanellypoulou. – In: Aphierōma eis ton Kōnstantinon Babouskon. Thessalonikē, 1992, 441-450, eik. 1-9]; Κωνσταντίνος, Σ., Ν. Χατζηδάκη. Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη. Αθήνα, 2007, 110-111 [Kōnstantinos, S., N. Chatzēdakē. Mouseio Paulou kai Alexandras Kanelloupolou. Byzantinē kai metabyzantinē technē. Athēna, 2007, 110-111]).
- 16 Τούρτα, Α. Ναός Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Αιγίνιο. – Αρχαιολογικὸν Δελτίον 43, 1988, Β2: Χρονικά, 376, πιν. 223α-β, 224α [Turta, A. Naos Apostolōn Petrou kai Paulou sto Aiginio. – Archaiologikōn Deltiōn 43, 1988, Β2: Hronika, 376, pin. 223a-b, 224a].
- 17 Паскалева, К. Църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир. С., 1980 [Paskaleva, K. Tsarkvata „Sv. Georgi“ v Kremikovskiya manastir. Sofia, 1980]; Кишин, А. Ктиторският надпис от 1493 г. в Кремиковския манастир. – Palaeobulgarica 13, 1989, 87-100 [Kirin, A. Ktitorskiyat nadpis ot 1493 g. v Kremikovskiya manastir. – Palaeobulgarica 13, 1989, 87-100]; Gerov, G. La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe – début de XVIe siècle. Nouvelles données. – In: Ζητήματα μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη. Αθήνα, 2002, 141-157 [Zētēmata metabyzantinēs zōgraphikēs, stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē. Athēna, 2002, 141-157]; Вълева, Ц. За един иконографски вариант на сцената Оплакване от XV век. – В: Ниш и Византија VI. Ниш, 2008, 263-272 [Valeva, Ts. Za edin ikonografski variant na stsenata Oplakvane ot XV vek. – In: Nish i Vizantija VI. Nish, 2008, 263-272] с цитираната литература.
- 18 Орлάνδος, Α. Op. cit., 158-159 [Orlandos, A. Op. cit., 158-159]; Garidis, M. Op. cit., 74-75; Σίσσιου, Γ. Επτά εκκλησίες τῆς Καστορίας. Καστορία, 1995, 57-70 [Sisiou, G. Epta ekklēsiēs tēs Kastorias. Kastoria, 1995, 57-70].
- 19 Орлάνδος, Α. Op. cit., 125-136 [Orlandos, A. Op. cit., 125-136]; Πελεκανίδης, Σ. Καστορία..., πιν. 102-117 [Pelekanidēs, S. Kastoria..., pin. 102-117]; Pelekanidis, S., M. Chatzidakis. Kastoria. Athènes, 1985, 84-91; Σίσσιου, Ι. Το εικονογραφικό πρόγραμμα στον τρούλο της Παναγίας Κοιμπελίδικης και οικομητηριακός χαρακτήρας του ναού. – В: Ниш и Византија VI. Ниш, 2008, 245-262 [Sisiou, I. To eikonographiko programma ston troulo tēs Panagias Koumpelidikēs kai okoimēteriakos charaktēras tou naou. – In: Niš i Vizantija VI. Niš, 2008, 245-262].
- 20 Поповска-Коробар, В. Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина. – Зборник радова Византолошког института, Београд, XLIV, 2007, 549-573 [Popovska-Korobar, V. Zidno slikarstvo s kraja XV veka u manastirskoj crkvi Svete Petke kod Brajčina. – Zbornik radova Vizantološkog instituta, Beograd, XLIV, 2007, 549-573].
- 21 Грабар, А. Погановския манастир. – Известия на Българския археологически институт IV, 1926-1927, 172-209 [Grabar, A. Poganovskiya manastir. – Izvestiya na Balgarskiya arheologicheski institut IV, 1926-1927, 172-209]; Живковић, Б. Поганово. Цртежи фресака. Српског сликарства средњег века V. Београд, 1986 [Živković, B. Poganovo. Crteži fresaka. Srpskog slikarstva srednjeg veka V. Beograd, 1986]; Радојичић, Ђ. Сп., Г. Суботић. Из прошлости манастира Светог Јована Богослова. Ниш, 2002 [Radjović, Đ. Sp., G. Subotić. Iz prošlosti manastira Svetog Iovana Bogoslova. Niš, 2002].
- 22 Орлάνδος, Α. Op. cit., 165-166, еик. 114 [Orlandos, A. Op. cit., 165-166, eik. 114]; Πελεκανίδης, Σ. Καστορία..., πιν. 168-177 [Pelekanidēs, S. Kastoria..., pin. 168-177]; Garidis, M. Op. cit., 70-75, fig. 86-89.
- 23 Панайотова, Д. Църквата „Св. Теодор“ при Бобошево. – ИИИИ, VII (1964), 101-141 [Panayotova, D. Tsarkvata „Sv. Teodor“ pri Boboshevo. – III, VII (1964), 101-141]; Lecaque, P. The Mural Paintings of the Saint Theodore Church in Boboshevo, Bulgaria, 17th century. Veliko Tarnovo, 2006; Кунева, Ц. Поствизантийските стенописи в църквата „Св. Теодор“ при Бобошево и техният художествен кръг. – Проблеми на изкуството, 1, 2012, 15-22 [Kuneva, Ts. Postviziantskite stenopisi v tsarkvata „Sv. Teodor“ pri Boboshevo i tehniyat hudozhestven krag. – Problemi na izkustvoto, 1, 2012, 15-22]; Ангелов, С. Особености в стенописната украса на църквата „Св. Тодор“ край Бобошево, Кюстендилско. – В: България в световното културно наследство. Материали от Третата национална конференция по история, археология и културен туризъм. Пътуване към България, Шумен 17-19 май 2012 г. Шумен, 2014, 757-775 [Angelov, S. Osobenosti v stenopisnata ukrasa na tsarkvata „Sv. Todor“ kray Boboshevo, Kyustendilsko. – In: Balgariya v svetovnoto kulturno nasledstvo. Materiali ot Tretata natsionalna konferentsiya po istoriya, arheologiya i kulturnen turizam. Patuvane kam Balgariya, Shumen 17-19 may 2012 g. Shumen, 2014, 757-775].
- 24 Манастирският комплекс вече не съществува, а католиконтът е преместен, за да не бъде разрушен от реката.
- 25 Βογιατζής, Σ. Η Μονή Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στο Τορνίκι Γρεβενών. – ΔΧΑΕ, пер. Δι, τ. Ei (1989-1990), 1991, 241-256 [Bogiatzēs, S. Ē Monē Koimēsēs tēs Theotokou sto Torniki Grebenōn. – DCHAE, per. D, t. E (1989-1990), 1991, 241-256].
- 26 Tsigaridas, E. Monumental painting in Greek Macedonia..., 57.
- 27 Κίσσας, Σ. Η χρονολόγηση του παλαιότερων τοιχογραφίων της Παναγίας Τορνικίου. – Δυτικομακεδονικά Γράμματα, Δι, Κοζάνη, 1993, 28-29 [Kissas, S. Ē chronologēsē tou palaioterōn

- toichographiōn tēs Panagias Tornikiou. – Dytikomakedonika Grammata, D, Kozanē, 1993, 28-29]; Τσιγαρίδας, Ε. Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Τορνίκι Γρεβενών (1481/82). – ΔΧΑΕ, περ. Δι, τ. ΛΗ', 2017, 165-189 [Tsigaridas, E. Paratērēseis stis toichographies tou katholikou tēs monēs tēs Koimēseōs tēs Theotokou sto Torniki Grebenōn (1481/82). – DCHAE, per. D, t. LE, 2017, 165-189].
- 28 Καραγιάννη, Φ. Ο ζωγραφικός διακοσμός του αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου Ημαθίας και η σχέση του με το καστοριανό εργαστήρι. – ΔΧΑΕ, περ. Δι, τ. ΚΔι, 2003, 257-266 [Karagiannē, PH. O zōgraphikos diakosmos tou agiou Athanasiou Koustochōriou Ēmathias kai ē schesē tou me to kastoriano ergastēri. – DCHAE, per. D, t. KD, 2003, 257-266].
- 29 Παπαζώτος, Θ. Η ζωγραφική των αρχών του 16ου αιώνα στην Πιερία και Ημαθία. Μια πρώτη προσέγγιση. – In: Επισημολογικό Συνέδριο Η Πιερία στα βυζαντινά και νεότερα. Κατερίνη, 1997, 193 [Papazōtos, TH. Ē zōgraphikē tōn archōn tou 16ou aiōna stēn Pieria kai Ēmathia. Mia prōtē prosēγγisē. – In: Epistēmōniko Synedrio Ē Pieria sta byzantina kai neōtera. Katerinē, 1997, 193]; Τσιγαρίδας, Ε. Κεντρική και Δυτική Μακεδονία. – Αρχαιολογικόν Δελτίον 28, 1973, Β2; Χρονικά, 196, πιν. 21, 22 [Tsigaridas, E. Kentrikē kai Dytikē Makedonia. – Archaiologikōn Deltiōn 28, 1973, Β2; Hronika, 196, pin. 21, 22].
- 30 Kuneva, Ts. Frescoes in the Church of St. Saviour (Sveti Spas) near the Monastery of Chebren (1532/1533). – Initial. A Review of Medieval Studies, 5 (2017), 109-124.
- 31 Παϊσίδου, Μ. Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβική στην Καστορία και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης. – Μακεδονικά (1997-1998), 141-156, εικ. 9-23 [Paisidou, M. Oi palaioteres phaseis toichographēsēs tēs Panagias synoikias Mouzebikē stēn Kastoria kai ē exelikhē tēs topikēs eikonographikēs paradōsēs. – Makedonika (1997-1998), 141-156, eik. 9-23].
- 32 Кунева, Ц. Поствизантийските стенописи в църквата „Св. Георги“ в Колуша, Кюстендил. – Патримониум. МК, V, 10 (2012), 241-252 [Kuneva, Ts. Postvizantiyskite stenopisi v tsarkvata „Sv. Georgi“ v Kolusha, Kyustendil. – Patrimonium. MK, V, 10 (2012), 241-252].
- 33 Спахиу, Ј. Празничните сцени во Топличкиот манастир. – Патримониум. МК, III, бр. 7-8, 2010, 349 [Spahiu, J. Prazničnite sceni vo Topličkiot manastir. – Patrimonium. MK, III, br. 7-8, 2010, 349]; Спахиу, Ј. Страдателниот циклус во црквата Свети Никола Топлички. – Balcanoslavica, 37-39 (2007-2010), 2010, 60 [Spahiu, J. Stradatelniot ciklus vo crkvata Sveti Nikola Toplički. – Balcanoslavica, 37-39 (2007-2010), 2010, 60].
- 34 Mašnić, M. Sur quelques œuvres attribuées récemment à Jean Zograf de Gramosta. – В: Ниш и Византија VIII. Ниш, 2010, 355-366 [Niš i Vizantiја VIII. Niš, 2010, 355-366]; Поповска-Коробар, В. Зографи от кругот на Јован Теодоров од Грамоста околу средината на XVI век. – В: На трговима Војслава Ј. Ђурића. Српска академија наука и уметности СХХХV. Оделење историјски наука. 33 – Македонска академија на науките и уметностите. Београд, 2011, 313-324 [Popovska-Korobar, V. Zografi ot krugot na Jovan Teodorov od Gramosta okolu sredinata na XVI vek. – In: Na tragovima Vojslava J. Đurića. Srpska akademija nauka i umetnosti СХХХV. Odeljenje istorijskih nauka. 33 – Makedonska akademija na naukite i umetnostite. Beograd, 2011, 313-324].
- 35 Tsigaridas, E. Monumental painting in Greek Macedonia..., 57; Παπαζώτος, Θ. Η Βερόια και οι νάοι τής..., 112-113, 197-198, 270-271, σχ. 29, εικ. 25, 75 [Papazōtos, TH. Ē Beroia kai oi naoi tēs..., 112-113, 197-198, 270-271, sch. 29, eik. 25, 75].
- 36 Τσιγαρίδας, Ε. Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Γοργοεπηκόου Βερόιας. – Μακεδονικά 28, 1991-1992, 93-100 [Tsigaridas, E. Oi toichographies tou naou tēs Panagias Gorgoepēkoou Beroias. – Makedonika 28, 1991-1992, 93-100]; Παπαζώτος, Θ. Η Βερόια και οι νάοι τής..., 110, 189, σχ. 22, πιν. 67β, 68, 275-277 [Papazōtos, TH. Ē Beroia kai oi naoi tēs..., 110, 189, sch. 22, pin. 67b, 68, 275-277].
- 37 Ibidem, 193-194, 275-277, σχ. 26, πιν. 69α, 70 [Ibidem, 193-194, 275-277, sch. 26, pin. 69a, 70].
- 38 Πελεκανίδης, Σ. Έρευνα εν ανώ Μακεδονία. – Μακεδονικά 5 (1961-1963), 1963, 386-396, πιν. 12-21 [Pelekanidēs, S. Ereunai en anō Makedonia. – Makedonika 5 (1961-1963), 1963, 386-396, pin. 12-21].
- 39 Ευγγόπουλος, Α. Τα βυζαντινα μνημεία των Σερβίων. – Εταιρεία μακεδονικών σπουδών 18. VI. Αθήναι, 1957, 102-110, πιν. 17-20 [Xyngoropoulos, A. Ta byzantina mnēmeia tōn Serbiōn. – Etaireia makedonikōn spoudōn 18. VI. Athēnai, 1957, 102-110, pin. 17-20]; Chatzidakis, M. Aspects de la peinture religieuse..., 192-193; Garidis, M. Op. cit., 80.
- 40 Ευγγόπουλος, Α. Op. cit., 102-110, 75-89, πιν. 13.1-15.2, 21.1 [Xyngoropoulos, A. Op. cit., 102-110, 75-89, pin. 13.1-15.2, 21.1]; Garidis, M. Op. cit., 79-80.
- 41 Παπαζώτος, Θ. Η ζωγραφική των αρχών..., 490-491 [Papazōtos, TH. Ē zōgraphikē tōn archōn..., 490-491].
- 42 По-подробно по този въпрос и литературата за него вж. в: Кунева, Ц. Връзки на костурския художествен кръг и молдавската църковна живопис от края на XV и първите десетилетия на XVI век. – Проблеми на изкуството, 3, 2017, 13-21 [Kuneva, Ts. Vrazki na kosturskiya hudozhestven krag i moldavskata tsarkovna zhivopis ot kraja na XV i parvite desetiletija na XVI vek. – Problemi na izkustvoto, 3, 2017, 13-21].
- 43 Например манастира на Филантропините на Янинското езеро (1542), манастира „Св. Никола Дилиу“ (1543), църквата „Преображение Христово“ при с. Велциста (1568) и др., вж. Georgitsoyanni, E. Op. cit., 431-438.
- 44 Popovska-Korobar, V. Op. cit.; Τσιγαρίδας, Ε. Φορητές εικόνες του 15ου αι. του Βυζαντινού Μουσείου της Καστορίας. – In: Διεθνές Συμπόσιο Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.χ. Θεσσαλονίκη, 1995, 351-352, εικ. 15 [Tsigaridas, E. Phorētes eikones tou 15ou ai. tou Byzantinou Mouseiou tēs Kastorias. – In: Diethnes Symposio Byzantinē Makedonia 324-1430 m.ch. Thessalonikē, 1995, 351-352, eik. 15]; Gerov, G. Une icone de Saint Georges du XV-e siècle. – В: Ниш и Византија III. Ниш, 2005, 299-308 [Niš i Vizantiја III. Niš, 2005, 299-308]; Τσιγαρίδας, Ε. Εικόνες της „σχολής“ Καστορίας. – ΔΧΑΕ, 33 (2012), 369-378 [Tsigaridas, E. Eikones tēs „scholēs“ Kastorias. – DCHAE, 33 (2012), 369-378]; Кунева, Ц. Иконата на св. Димитър на трон от Археологическия музей в София (края на XV век). – Патримониум МК, VI, 11, 2013, 325-330 [Kuneva, Ts. Ikonata na sv. Dimitar na tron ot Arheologicheskiya muzey v Sofiya (kraja na XV vek). – Patrimonium MK, VI, 11, 2013, 325-330].
- 45 Τσιγαρίδας, Ε. Εικόνες της „σχολής“ Καστορίας... [Tsigaridas, E. Eikones tēs „scholēs“ Kastorias...].
- 46 Popovska-Korobar, V. Op. cit., 35. Вж. също Popa, T. Icones et miniatures du Moyen age en Albanie. Tirane, 1974, 46.
- 47 Κακαβάς, Γ. Βυζαντινό μουσείο Καστορίας. Αθήνα, 1996, 22, 25-26, 33 [Kakabas, G. Byzantino mouseio Kastorias. Athēnai, 1996, 22, 25-26, 33]; Tsigaridas, E. Kastoria Byzantine Museum. Byzantine and Post-byzantine Icons. Athènes, 2002, 18-23, fig. 7, 8; Ζίας, Ν. Εικόνες του βίου και της κοιμήσεως του αγίου Νικολάου. Αθήναι, 1969, 277-291, pl. 104a-110b [Zias, N. Eikones tou biou kai tēs koimēseōs tou agiou Nikolao. Athēnai, 1969, 277-291, pl. 104a-110b]; Ševčenko, N. The Life of Saint Nicolas in Byzantine Art. Torino, 1983, 59, 61, pl. 44.0-44.7.
- 48 Popovska, V. Op. cit.; Поповска-Коробар, В. Икони од Музејот на Македонија. Скопје, 2004, 219-221, ил. 13-14 [Popovska-Korobar, V. Ikoni od Muzejot na Makedonija. Skopje, 2004, 219-221, il. 13-14].
- 49 Icons from the Orthodox Communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë (catalogue). Thessaloniki, 2006, 36-39, cat. No 4; 40-42, cat. No 5.

- 50 Паскалева, К. 24 икони от Криптата. С., 1987, 7 [Paskaleva, K. 24 ikoni ot Kriptata. Sofia, 1987, 7]; Popovska-Korobar, V. Op. cit.
- 51 Gerov, G. Une icone de Saint Georges... [Kuneva, Ts. Ikonata na sv. Dimitar na tron... [Kuneva, Ts. Ikonata na sv. Dimitar na tron...].
- 52 Кунева, Ц. Иконата на св. Димитър на трон... [Kuneva, Ts. Ikonata na sv. Dimitar na tron...].
- 53 Във Византийския музей във Верия се съхраняват иконите „Св. Йоан Кръстител“ (Παπαζώτος, Θ. Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας. Αθήνα, 1995, 71, pl. 114 [Papazōtos, Th. Byzantines eikones tēs Beroias. Athēna, 1995, 71, pl. 114]; Saints de Byzance. Icones Grecques de Veroia XIIIe-XVIIe siècle. Athènes, 2004, 92-93), „Св. Меркурий“ (Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες. Κατάλογος έκθεσης ΙΕ' Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών. Αθήναι, 1976, 46 [Byzantines toichographies kai eikones. Katalogos ekthesēs IE Diethnous Synedriou Byzantinōn Spoudōn. Athēnai, 1976, 46]; Παπαζώτος, Θ. Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.). Αθήνα, 1994, 111-112 [Papazōtos, Th. Ē Beroia kai oi naoi tēs (11os-18 os ai.). Athēna, 1994, 111-112]; Παπαζώτος, Θ. Βυζαντινές εικόνες..., 71, pl. 112-113 [Papazōtos, Th. Byzantines eikones..., 71, pl. 112-113]; Saints de Byzance..., 156-157), „Св. Варвара и св. Петка“ (Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες..., 47 [Byzantines toichographies kai eikones..., 47]; Παπαζώτος, Θ. Βυζαντινές εικόνες..., 71-72, pl. 115-116 [Papazōtos, Th. Byzantines eikones..., 71-72, pl. 115-116]; Saints de Byzance..., 186-187); „Св. Василий и св. Никола“ (Παπαζώτος, Θ. Βυζαντινές εικόνες..., 72, pl. 118 [Papazōtos, Th. Byzantines eikones..., 72, pl. 118]), а в колекцията „Андреадис“ – иконата „Четири светци“ (Drandaki, A. Greek icon 14th-18th century. The Rena Andreadis Collection. Milano, 2002, 164-165, cat. No 36).
- 54 Радојичић, Св. Цит. съч. [Radojičić, Sv. Op. cit.]. Въпреки че заглавието посочва понятието „школа“, използваният термин в изследването е „ателие“.
- 55 Tsigaridas, E. Monumental painting in Greek Macedonia... [Georgitsoyanni, E. Op. cit.].
- 56 Georgitsoyanni, E. Op. cit.
- 57 Суботић, Г. Костурска сликарска школа... [Subotić, G. Kosturska slikarska škola...].
- 58 Chatzidakis, M. Aspects de la peinture religieuse..., 193.
- 59 Chatzidakis, M. Recherches sur le peintre Théophane le Crétois. – *Dumbarton Oaks Papers XXIII-XXIV*, 1970, 340; Chatzidakis, M. Aspects de la peinture religieuse..., 193.
- 60 Според Г. Суботич, чието мнение споделяме, тези стенописи са дело на зограф славянин, който произхожда от Кратово и работи на Атон през 30-те години на XVI в. Негово дело са още стенописите и иконите от иконостаса в келията „Фласка“ на манастира Хилендар в Карея, както и две икони от келията „Св. Георги Плакари“ на манастира Пантократор, близо до Карея, вж. Subotić, G. Η καλλιτεχνική ζωή στο Άγιον Όρος πριν την εμφάνιση του Θεοφάνη του Κρητός. – In: *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*. Αθήνα, 2002, 73-88 [Subotić, G. Ē kallitechnikē zōē sto Agion Oros prin tēn emphanisē tou Theophanē tou Krētōs. – In: *Zētēmata metabyzantinēs zōgraphikēs, stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē*. Athēna, 2002, 73-88].
- 61 Вж. бел. 27.
- 62 Този стенописен слой е датиран в края на XVI в. (Месеснел, Ф. Средньовековни споменици у Охрид. I. Црква Св. Николе Болничког и њене портретне фреске. – Гласник СНД XII, 1933, 157-178 [Mesesnel, F. Srednjevekovni spomenici u Ohridu. I. Crkva Sv. Nikole Bolničkog i njene portretne freske. – Glasnik SND XII, 1933, 157-178]), във втората половина на XV в. или в XVI в. (Балабанов, К. Нови податоци за црквата Св. Никола Болнички в Охрид. – Културно наследство VII, 1961, II, 31-44 [Balabanov, K. Novi podatoci za crkvata Sv. Nikola Bolnički v Ohrid. – Kulturno nasledstvo VII, 1961, II, 31-44]), в 1480/1 г. (Миљковић-Пепек, П. О датирању фресака Охридске цркве Св. Николе Болничког. – В: Зборник Светозара Радојичића. Београд, 1969, 197-201 [Miljković-Pepек, P. O datiranju fresaka Ohridske crkve Sv. Nikole Bolničkog. – In: Zbornik Svetozara Radojičića. Beograd, 1969, 197-201]). Днес е възприето датирането, предложено от Г. Суботич – най-рано 1467 г. (Суботић, Г. Два споменика зидног сликарства XV века. – В: Зборник Светозара Радојичића. Београд, 1969, 315-333 [Subotić, G. Dva spomenika zidnog slikarstva XV veka. – In: Zbornik Svetozara Radojičića. Beograd, 1969, 315-333]; Суботић, Г. Охридска сликарска школа XV века. Охрид, 1980, 104-110 [Subotić, G. Ohridska slikarska škola XV veka. Ohrid, 1980, 104-110]).
- 63 Радојичић, Св. Цит. съч., 267 [Radojičić, Sv. Op. cit., 267].
- 64 Chatzidakis, M. Aspects de la peinture religieuse..., 187.
- 65 Semoglou, A. Notes sur les peintures murales de la chapelle sud (Saint-Paul) du catholicon du monastère des Vlattades à Thessalonique. – *Βυζαντιακά*, т. 20, 2000, 349-360 [Byzantiaka, t. 20, 2000, 349-360]; Georgitsoyanni, E. Op. cit., 440, n. 25.

КРАТОВО КАТО КУЛТУРЕН И ХУДОЖЕСТВЕН ЦЕНТЪР ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XV И ПРЕЗ XVI ВЕК

Майя Захариева

Статията проследява развитието на Кратово като културен и художествен център през втората половина на XV и през XVI в. Анализът започва с историческа част, в която се представят основните причини за разцвета на града и значението му в Османската империя. Важно място в неговото развитие през втората половина на XV в. има личността на Мара Бранкович и ролята ѝ на меценат и покровител на Балканите. Текстът представя и значението на Кратово като едно от основните книжовни средища през поствизантийския период и някои аспекти при разпространението на култа към балканските светци. Анализират се и група паметници на монументалната живопис, които редица изследователи отнасят към Кратовския художествен център.

Ключови думи: Кратово, Мара Бранкович, Кратовски книжовен център, Кратовски художествен център, края на XV-XVI в

Повод за настоящия текст са проведените проучвания по проекта „Пътищата на балканските зографи и поствизантийското художествено наследство в България”¹, който даде възможност да бъдат изследвани редица паметници на монументалната живопис на Балканите от периода XV-XVII в. Тези занимания, както и новата научна литература по темата, повдигнаха редица въпроси за значението на град Кратово в пределите на Османската империя и за историческите събития, които са оказали влияние върху културния и художествен живот в региона.

Историческите данни са богати и публикациите, посветени на един или друг аспект от развитието на града през различните периоди, са наистина многобройни. Затова настоящият текст, без да претендира за изчерпателност, представя тези въпроси в няколко отделни подтеми, като си поставя за цел да обобщи по-важните исторически сведения и основните проучвания по широката тема за значението на Кратово като културен и художествен център на Балканите през разглежданата от нас епоха.

Исторически сведения

Кратово се намира в североизточната част на Република Македония. Градът възниква още от древността като рударско селище². По време на Римската империя той е част от провинция Дардания и е познат под името Кратишкара. Първите писмени сведения за Кратово са съхранени в съчиненията на арабския пътешественик Идриси от втората половина на XII в., който го споменава под името Коритос или Кортос. В периода XII-XIV в. градът попада в териториите на българската и сръбската държава.

По време на управлението на Стефан Душан (1331-1355) Кратово е в пределите на сръбската държава. Районът на Кратово, Щип, Радовиш и Овче поле, Струмица и Кюстендил е владение на деспот Йоан Оливер (1310-1356?), а след 1356 г. се управлява от Константин Деян (1378-1395), който става васал на султан Мурад I (1359-1389)³. През 1395 г. Константин Деян загива в битката край Ровине, а Кратово окончателно пада под османска власт.

Пренасяне на мощите на св. Йоан Рилски, притвор на църквата „Св. ап. Петър и Павел” в метоха Орлица (1863)

The moving of St. John of Rila's relics, narthex of the church of Ss. Peter and Paul the Apostles, Orlitsa metochion (1863)



През XV-XVI в. развитието на рударството създава изключително добри условия за утвърждаването на Кратово като духовен и културен център. През първите векове на османския период местните князе запазват статута си на управители на рудниците, което им осигурява възможност за по-високи доходи, а съответно и за покровителство на църкви и манастири. Повечето от тези князе са християни. В историческите извори са съхранени имената на Димитър Пепик, Никола Бойчик и др., които са основни дарители и покровители на редица църкви и манастири в региона⁴. Кратово се превръща в един от големите занаятчийски и търговски центрове на империята. Неговото значение се засилва и от факта, че тук започват да се сечат и монети⁵. Градът става втория по значение в производството на монети в Османската империя след Ново Бърдо. Всичко това води до превръщането му във важен търговски център. Населението му, освен от българи, сърби и турци, се състои и от други етноси – формират се еврейска и дубровнишка колония⁶.

Освен изброените предпоставки, трябва да бъде отбелязана и принадлежността на Кратово към Кюстендилския санджак, голямата част от който се намира под юрисдикцията на Охридската архиепископия, към която през XV в. са включени епархиите на унищожената Печка патриаршия. Липсата на достатъчно исторически сведения обаче не позволява да се проследят всички промени, които настъпват в териториите на Кюстендилския санджак през разглеждания период. В първите години на османското владичество нахия Кратово се намира в границите на Кюстендилската митрополия, а вероятно в края на XV в. се обособява нова Кратовската епархия⁷. След възстановяването на Печката патриаршия през 1557 г. към нея се присъединяват няколко охридски епархии, сред които и Кратовската⁸.

Днес Кратово е съхранил малко от средновековния си облик, но пази редица постройки и съоръжения от XIX в. Характерна особеност на града са кратовските средновековни кули, изградени в периода преди нашествието на османците на Балканския полуостров и датиращи от XIV в. Редица исторически сведения сочат, че първоначално отбранителните кули в Кратово са били тринадесет, но днес от тях са запазени само шест⁹. В града е имало и голям брой християнски храмове, от които са запазени само основи¹⁰. Днес функционират три църкви, две от които са изградени през XIX в. – „Св. Никола“ и „Св. Йоан Кръстител“¹¹, а третата църква, посветена на „Св. Георги Кратовски“, е издигната през 1925 г.¹²

Мара Бранкович – меценат и покровител

На сръбската принцеса Мара Бранкович е посветена голяма по обем литература, която няма да бъде подробно представяна в настоящия текст¹³. В изследванията са анализирани редица исторически извори, които я представят като меценат и покровител. Според една част от тези проучвания Мара Бранкович оказва влияние и върху формирането на преписваческа школа и зографско ателие в Кратово¹⁴. Според други изследвания тя прекарва последните години от живота си в Ежево, Кратово и село Бани край Кюстендил, близо до Рилския манастир¹⁵.

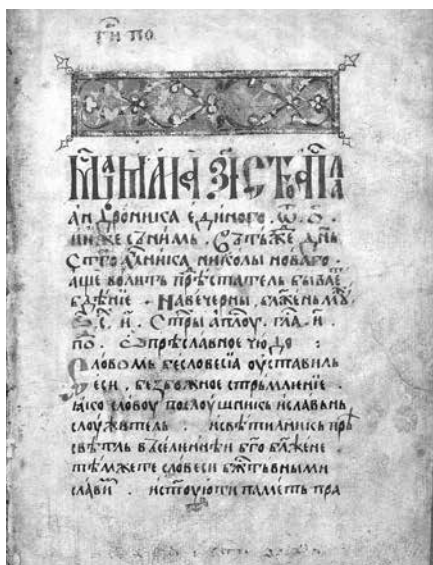


Църквата „Св. Прохор Пчински“, източна стена

The church of St. Prohor of Pčinja, eastern wall

Сръбската принцеса Мара Бранкович (около 1418-1487), дъщеря на деспот Георги Бранкович и Елена Кантакузина, е една от важните фигури на Балканския полуостров през втората половина на XV в. През 30-те години на столетието тя е сгодена и сключва брак със султан Мурад II (1404-1451). След неговата смърт Мара Бранкович трябвало да се омъжи за последния византийски император Константин IX Палеолог (1405-1453), но падането на Константинопол (1453) и окончателното унищожаване на Сръбското деспотство (1459) не позволило това да се случи¹⁶. След тези изключително тежки политически промени Мара Бранкович търси закрила от Мехмед II (1432-1481)¹⁷, който ѝ дарява Ежево и околните села в района на Сяр¹⁸. Мара Бранкович остава да живее в Ежево, заобиколена от книжовници и духовни лица, а след смъртта на граф Улрих II Целски през 1454 г. към нея се присъединява и сестра ѝ Катерина Бранкович или Катерина Целска (1418-1492). Владенията на Бранкович се явяват притегателен център за редица книжовници от този период¹⁹. Известно е, че около 1477 г. в Ежево пристига и Димитър Кантакузин, книжовник, представител на видната византийска фамилия²⁰.

Владислав Граматик е друг прочут книжовник от втората половина на XV в. Към книжовната му продукция се отнасят една група ръкописи, поръчани от рилското монашеско братство. Сред тях се откроява Рилският панагир от 1479 г. В него са включени редица съчинения, сред които житие на св. Йоан Рилски и единственият засега известен препис от Житие и Кратка похвала на Йоан Рилски от Димитър Кантакузин²¹. В литературата има мнения, че Владислав Граматик преписва в Ежево през 1474-1477 г. един Шестоднев, за който Мара Бранкович му е платила 345 динара. Този ръкопис е преписан от рилския монах Мардарий през



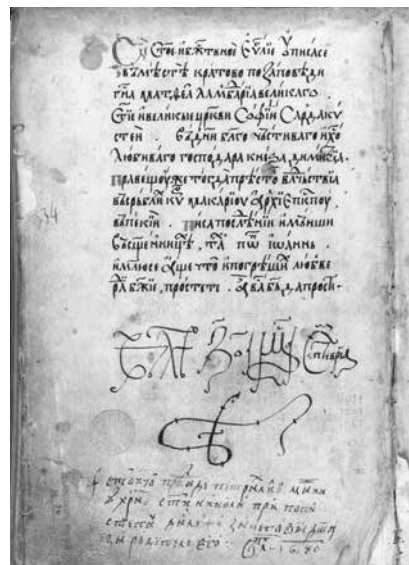
Сборник на поп Лазар Кратовски,
ЦИАИ 1521, л. 1а, 1564 г.

Miscellany by a priest Lazar of Kratovo,
ЦИАИ 1521, f. 1r, 1564



Четириевангелие от Йоан
Кратовски, ЦИАИ 34, л. 99а, 1562 г.

Four Gospels by John of Kratovo,
ЦИАИ 34, f. 99r, 1562



Четириевангелие от Йоан Кратовски,
ЦИАИ 34, л. 335в, 1562 г.

Four Gospels by John of Kratovo, ЦИАИ
34, f. 335v, 1562

1480 г. за Рилския манастир и в края на ръкописа се споменава Владислав Граматик²².

Общият принос на Владислав Граматик²³, Димитър Кантакузин²⁴ и Мара Бранкович намира израз в Повестта за пренасянето на мощите на св. Йоан Рилски от Търново в Рилския манастир (Рилска повест), единственото известно днес оригинално произведение на Владислав Граматик. В Рилската повест подробно е описано пренасянето на мощите на светеца през 1469 г. и е посочено, че преди пристигането им в Рилския манастир процесията спира в метоха Орлица. Последните проучвания доказаха, че изграждането на метошкия храм е станало по времето на игумена Давид между 1463 и 1469 г., а през 1478 и 1491 г. той е изписан със средствата на крупнишкия епископ Яков II²⁵.

Пренасянето на мощите на св. Йоан Рилски е изключително значимо събитие, особено за периода, в който на Балканите необходимостта от съхраняването на православните средища е много силна. Рилският манастир е едно от тези важни средища. В контекста на настоящото изследване трябва да се отбележат и контактите, които манастирът поддържа през втората половина на XV в. с манастира „Св. Пантелеймон“ на Атон, свързан със сръбския деспот княз Лазар и Георги Бранкович²⁶. Има исторически свидетелства за стремежа на Мара Бранкович да продължи делото на своите предци, а пренасянето на мощите на св. Йоан Рилски е само част от редицата църковно-политически ходове, които тя предприема. Освен за разрешението за пренасянето на мощите на светеца от Търново в Рилския манастир, Мара Бранкович съдейства и за възстановяването на част от имотите на обителта²⁷, подарява покров²⁸ за ковчега с мощите и икона реликварий с образа на св. Богородица Елеуса²⁹. Чудотворната икона е един от най-почитаните култови обекти в манастира. В литературата се анализират различни хипотези за нейния произход. Част от изследванията

посочват, че тя е подарена от византийския император Мануил I Комнин през XII в. в знак на благодарност за изцелението, което той получил от мощите на св. Йоан Рилски. Според едно от последните проучвания иконата реликварий е дарение от сръбската принцеса Мара Бранкович³⁰. Върху иконата са разположени 32 отделения, които съдържат мощи на светци. Според Елка Бакалова те имат пряка връзка с традициите на Константинопол. Според Иванка Гергова обаче, иконата и обковът могат да се отнесат към периода XVII-XIX в. и вероятно иконата е донесена в манастира от Атон³¹. В подкрепа на това твърдение авторката анализира нейните иконографски и стилови особености, както и редица други сведения, но не изключва възможността иконата да е надживописвана в по-късен период. Въпросът за времето, когато е създадена чудотворната икона реликварий, остава отворен поради липса на конкретни исторически данни.

След пренасянето на мощите на св. Йоан Рилски от Търново в Рилския манастир са създадени голям брой съчинения, свързани със светеца, които спомагат за широкото разпространение на култа към него в края на XV в. и през XVI в. През този период се засилва и значението на култовете на други балкански светци и почитанието на мощите им³². В тези процеси ключова роля като закрилници и дарители имат Мара Бранкович и нейната сестра Катерина Кантакузина, които поддържат и непрестанни контакти с най-важния православен център на Балканите – Атон³³.

Кратово като книжовен център

В научната литература се срещат различни понятия, които характеризират ръкописите, принадлежащи на Кратово като книжовен център – „кратовска книжовна школа“, „кратовска книжовна продукция“ и др. Определението „школа“ в най-широк план се отнася до книжовните паметници, създадени на територията на Северна Македония и техните езикови и правописни особености, което не е предмет на настоящия

текст. Тук ще обърнем внимание на по-значимите книжовници, преписвачи и ръкописи, свързани с града и неговото историческо развитие.

Един от най-интересните и коментирани книжовници на петнадесетото столетие е Димитър Кратовски. Според изследователите вероятно той е роден в Кратово в самото начало на XV в., а образованието си получава при своя учител кир Нифонт. В историографията неговото име се свързва с превода и преписването на Синтагмата на Матей Властар³⁴. Димитър Кратовски прави този препис (РГБ, ф. 87, сборка Григорович 1707) по поръчка на охридския архиепископ Доротей през 1466 г. В предговора се съдържа бележка, в която Димитър Кратовски е оставил сведения за самия себе си и за редица политически, военни и църковни събития на Балканите от 60-те години на XV в.³⁵ Не е ясна съдбата на ръкописа до 1469 г., когато попада в ръцете на Владислав Граматик, който по поръчка на Димитър Кантакузин създава сборник, в който включва текст от предговора на Димитър Кратовски.

Разглеждайки хронологично развитието на книжовната дейност в Кратово и района от втората половина на XV и през XVI в., трябва да споменем и имената на още двама книжовници – Радоня и Гюро. През 1429 г. Радоня преписва Празничен миней със служби за Големите празници за месеците февруари-август (сборка Чорович № 13)³⁶, а Гюро е отбелязан като преписвач на Панегирик от началото на XVI в., който днес се намира в Зографския манастир (Зогр. 109)³⁷.

През XVI в. Кратовският книжовен център достига своя зрял период, за което съдим по съхранените примери на преписваческата и калиграфска дейност³⁸. Водеща личност в тази дейност е Йоан Кратовски, един от най-изтъкнатите книжовници и миниатюристи от XVI в.³⁹ Той изработва предимно богато украсени преписи на евангелия, с добро калиграфско писмо, с различни орнаменти, с образите на четиримата евангелисти, заставки и инициали. Книжовникът е роден в Кратово през 1510 г., където се обучава и става свещеник. Историческите извори показват, че през 1526 г., когато е на 16 години, получава задача от своя учител да препише голяма ръкописна книга. Това сведение е запазено в летописна бележка в Молитвеник (Требник), който днес се съхранява в Сръбската патриаршеска библиотека в Белград под № 171.

Запазените ръкописи, свързани с името на Йоан Кратовски, са създадени в периода 1526-1583 г., което очертава условните граници на неговата книжовна дейност. Днес те се намират в различни музеи и колекции в България, Сърбия, Македония, Румъния и Атон.

В периода 1558-1579 г. книжовникът работи предимно в Кратово, където, освен че прави преписи, като опитен книжовник и илюстратор обучава свои последователи. През този период Йоан Кратовски получава поръчки от изтъкнати книжовници и високопоставени църковни лица. Има сведения за 7 негови ръкописа, от които 5 четириевангелия, един служебник и един молитвеник. Във всички тях са съхранени бележки, които потвърждават както неговото авторство, така и мястото на писане⁴⁰.

• Молитвеник от 1526 г. (Сръбска патриаршеска библиотека в Белград, № 171).

• Четириевангелие от 1558 г. (Библиотека на Зографския манастир на Света гора, Зогр. 25)⁴¹.

• Четириевангелие от 1562 г. (ЦИАИ 34). В ръкописа Йоан Кратовски оставя две бележки, които спомагат за реконструкция на неговата история. Първата се намира на л. 335б, където са посочени сведения за времето и мястото на неговото създаване. Съкратен вариант на същата бележка се намира на л. 331б⁴². И в двете се съобщава, че ръкописът е създаден в Кратово по поръчка на софийския лампадарий Матей за църквата „Св. София“. От по-късни приписки разбираме, че скоро след завършването му ръкописът е отнесен в София, а през 1622 и 1646 г. е откупен два пъти и пренесен в църквата „Св. Никола“ в София (л. 336, 2б, 9б-13а). Около 1610 г. поп Костадин го залага, за да покрие дълга на владиката към евреите, а 12 години по-късно, през 1622 г., ръкописът е откупен от братята Адам и Петко за 2000 аспри и подарен на храма „Св. Никола“. Ръкописът е повторно заложен, а в 1646 г. е откупен за 2500 аспри от Йоан Главашот и Петър Бозаджията и дарен на същия храм. След последната откупка е преподвързан на 25 ноември 1677 г., а за работата платил Груйо. В началото на XIX в. евангелието все още се е намирало в църквата „Св. Никола“. През 1807-1809 г. отново е преподвързано, а на подвързията е поставен обков от позлатено сребро. През втората половина на XIX в. ръкописът е пренесен в църквата „Св. Спас“, а от там е прибран в новосъздадената Синодална библиотека. Днес се намира в Църковно-историческия и архивен институт⁴³.

• Служебник от 1567 г. Изписан е по поръчка на поп Йоан от София. Ръкописът се съхранява в библиотеката на Рилския манастир (РМ 1/23)⁴⁴.

• Четириевангелие от 1567 г. (ЦИАИ 250). За ръкописа се знае малко. До 20-те години на XX в. се е намирал на тавана на Софийската митрополия, когато митрополит Партений поръчва да бъде предаден в Църковния музей⁴⁵.

• Четириевангелие от 1569 г. (Библиотека на Зографския манастир на Св. Гора, Зогр. 26)⁴⁶.

• Четириевангелие от 1579 г., принадлежало на Кокалянския (Урвичкия) манастир „Св. Архангел“ край София. Донесено е в ЦИАИ в началото на XX в. (ЦИАИ 473)⁴⁷.

Според историческите данни, в края на 1579 г. поп Йоан Кратовски заминава за Румъния. Каква е причината не е изяснено, но още през 1580 г. той получава нова поръчка в Кралеву (Крайова). В тази година прави препис на Четириевангелие. В бележка той посочва, че ръкописът е създаден в Кралеву през 1580 г. по време на войводата Йоан Михня, изписва своето име и пояснява, че е сърбин от град Кратово (Музей на Сръбската православна църква № 332)⁴⁸. Последната поръчка, която изпълнява в Крайова, е Четириевангелие от 1583 г., което днес се намира в Музея на изкуството в Букурещ (Ms. Slav.11)⁴⁹.

Съхранени са сведения за няколко от учениците му – поп Лазар, поп Петър, протоiereй Лука и др. Първият ученик на Йоан Кратовски е Лазар Кратовски. Неговото име се свързва с ръкопис, създаден в Кратово през 1564 г. (ЦИАИ 1521). Сборникът е с важно съдържание, тъй като в състава му е включен първият препис на житието на софийския мъченик



Църквата „Св. Никола” в Горняк, стенписите от южната стена

The church of St. Nicholas in Gornjak Monastery, wall paintings on the southern wall

Никола Нови Софийски, написано първоначално от софийския книжовник и лампадарий на софийската църква „Св. София” Матей Граматик. През 1571 г. поп Лазар се мести в Лесновския скит „Богородица Пиржанска”, Злетово, където продължил своята активна книжовна дейност⁵⁰.

Църква „Св. ап. Петър и Павел” в метоха Орлица, източна стена

The church of Ss. Peter and Paul the Apostles, Orlitsa metochion, eastern wall



Предполага се, че вторият ученик на Йоан Кратовски е поп Петър. Той работи в село Пролеша, Софийско, където прави препис на едно Четириевангелие (ЦИАИ 28). На последния лист на ръкописа, л. 312а, има бележка колофон, която е единственото сведение за този книжовник⁵¹.

Известните исторически данни показват, че през XVI в. в Кратово работят също книжовниците протойерей Лука⁵² и Филимон⁵³. През XVII-XVIII в. в Кратово продължава да функционира скрипторий, с който се свързват имената на Михаил Кратовски⁵⁴, Велко Попович⁵⁵ и др.

Св. Георги Кратовски и софийските новомъченици
С Кратово е свързана и една от емблематичните фигури на шестнадесетото столетие – новомъченикът Георги Кратовски (Георги Нови Софийски). Според житието, създадено непосредствено след неговата смърт, той загива в името на християнската вяра на 11 февруари 1515 г. в София. Роден е в Кратово през 1496 или 1497 г. в семейството на Димитър и Сара. Когато родителите му почиват, Георги напуска града и се заселва в София при софийския свещеник Пейо, където изучава или практикува златарския занаят. Мюсюлманите в града се опитват да привлечат младежа в своята вяра, но той отказва, след което е осъден на смърт и изгорен на клада близо до църквата „Св. София”. По време на мъченията се случват знамения, подсказващи светостта на мъченика. Християните полагат тялото на Георги в съборната църква „Св. Марина” на 11 февруари 1515 г. След неговата мъченическа смърт софийският свещеник

поп Пейо пише Пространното житие и службата на св. Георги Нови Софийски (Кратовски)⁵⁶.

След това в София мъченически загиват св. Георги Най-нови Софийски (1530) и св. Никола Нови (1555), а тримата новомъченици започват да бъдат почитани заедно. Култът към тях се развива и пренася на различни места в империята и в родния град на светеца Кратово. През 1536-1537 г. кратовският княз Димитър Пепич става дарител на стенописите в Топличкия манастир, където е изписан медальон с образа на св. Георги Нови – най-раното стенописно изображение на светеца⁵⁷. Малко по-късно, през 1564 г., един от активните книжовници в Кратово – поп Лазар, преписва житието на св. Никола Нови Софийски, в което възхвалява св. Георги Нови⁵⁸. Как точно се формира и развива почитта към тримата новомъченици не е докрай изяснено, но със сигурност техните мощи са били важни за християнското население в Османската империя⁵⁹.

През XV в. се засилват и култовете към балканските светци св. Йоан Рилски, св. Прохор Пчински, св. Гавриил Лесновски и св. Йоаким Осоговски. Това явление вероятно се дължи на активността на големите манастири. През XVI в. св. Йоан Рилски и неговите последователи са сред най-почитаните балкански светци, но мъченическата смърт на св. Георги Нови Софийски, св. Никола Нови и св. Георги Най-нови подсилва вярата на християнското население⁶⁰.

Кратово и монументалната живопис на Балканите през втората половина на XV и началото на XVI в.

Бил ли е Кратово художествен център? Кои паметници са изпълнени от зографите, които са получили своите художествени умения в него? Тези въпроси са част от една интересна и дискутирана в научната литература тема.

Тезата за съществуването и развитието на Кратово като художествен център принадлежи на Гойко Суботич⁶¹. През 1989 г., след реставрацията на стенописите в манастира „Св. Прохор Пчински“, той публикува изследване, посветено на преизписването на църквата от 1488-1489 г.⁶² Тези стенописи Г. Суботич свързва със стенописните ансамбли в църквите „Св. ап. Петър и Павел“ в метоха Орлица (1491)⁶³ и „Св. Никола“ в манастира Горняк (около 1490)⁶⁴. Паралели на тази живопис авторът намира и в изображенията от Слепенското евангелие, съхранявано в Църковния музей в София (ЦИАИ 340)⁶⁵. Тезата му е подкрепена и от данните от ктиторския надпис в църквата „Св. Прохор Пчински“. Според ктиторския надпис църквата е изписана през 1488-1489 г. с дарението на Марин от Кратово, син на поп Радон⁶⁶.

Светозар Радойчич свързва една група паметници от втората половина на XV в. от югозападните райони на Балканите с личността на Мара Бранкович, която, както споменахме, оказва силно влияние върху редица политически и културни събития след завладяването на Балканския полуостров от османците⁶⁷. В студията на Радойчич са разгледани стенописите в църквите „Св. Никита“ в Скопска Черна гора, Стария католикон на манастира „Преображение Христово“ на Метеорите (1483), църквата „Св. Никола“ на монахинята Евпраксия в Костур (1486), църквата „Св. Йоан Богослов“ в Погановския манастир (1499), манастира Трескавец (края на XV в.), стенописите от края на XV в. в парак-



Св. Кирил Александрийски, църквата „Успение Богородично“, Мисловицки манастир (Архив на ИИИЗк II 4.1.3.66)

St. Cyril of Alexandria, the church of the Assumption, Mislovshitsa Monastery (Archives of the Institute of Art Studies II 4.1.3.66)

лиса „Св. Апостоли“ в църквата „Св. Никола Болнички“ в Охрид.

По-късно Радомир Николич излага нова хипотеза, според която с името на Мара Бранкович се свързва друга група паметници, които притежават редица общи характеристики – църквата на манастира „Св. Прохор Пчински“ (1488-1489), скалната църква „Св. Никола“ в Горняк (кр. на XV в.), стенописите от църквата „Св. Георги“ в Айдановац (1492), „Св. Йоан Богослов“ в Погановския манастир (1499), манастира „Успение Богородично“ в Крепичевац и манастира Лапушне⁶⁸. Статията на Бранка Иванич „Мара Бранковић и монументално сликарство друге половине 15 века“ дава нов поглед върху живописата от разглеждания период. Авторката приема тезата на Суботич за т. нар. ателие в Кратово, като причислява към дейността на същите зографи и един грузински илюстриран ръкопис, създаден от гръцки и грузински художници в манастира Ивирон през 80-те или 90-те години на XV в.⁶⁹ Част от миниатюрите в ръкописа Лилия Евсеева, автор на публикацията за него, свързва с произведения на критския зограф от края на XV в. Ангелос Акотантос, чиито рисунки са продадени на Андреас Ридос през 1477 г., а по-късно попадат на Света гора⁷⁰. Според Иванич паметниците от този кръг, от една страна, най-общо следват тенденциите на XIV в., а от друга – подходът при изграждането на фигурите не отговаря



Дейсис със светци, фрагмент от икона, Кратово, XVI в., Музей на Македония, Скопие (по В. Поповска-Коробар)
Deesis and saints, epistyle of an iconostasis (fragment), Kratovo, 16th c., Museum of Macedonia, Skopje (after V. Popovska-Korobar)

на характерните особености за големите ателиета от XV в., развили се в Костур и Охрид⁷¹.

През 2006 г. Бранислав Цветкович подкрепя тезата на Г. Суботич за функционирането на художествено ателие в Кратово⁷². Той обвързва живописца от манастира „Преображение Христово“ в Липовац с тази в църквата на манастира „Св. Прохор Пчински“, скалната църква „Св. Никола“ в Горняк и църквата „Св. ап. Петър и Павел“ в метоха Орлица.

Наскоро на този проблем бе посветена и статията на Милан Михайлович „Техника и технология на стенописите от XV век в църквата „Св. ап. Петър и Павел“ в метоха Орлица“⁷⁴ и общата ни публикация „Към характеристиката на едно балканско ателие от втората половина на XV – началото на XVI век“⁷⁵. Двете статии разглеждат технологичните похвати, иконографските и стиловите особености, като анализът показва редица сходства между стенописите в църквите „Св. Прохор Пчински“ (1488-1489), „Св. ап. Петър и Павел“ в метоха Орлица (1491), „Св. Никола“ в манастира Горняк (ок. 1490), църквата „Успение Богородично“ в Мисловщичкия манастир (края на XV – началото на XVI в.)⁷⁶ и фрагментът от икона Дейсис със светци от Кратово от началото на XVI в.⁷⁷

Изложените хипотези относно принадлежността на изброените паметници са много и разнопосочни. Твърдението, че Мара Бранкович и нейната многостранна меценатска дейност е свързана с Кратово, не е сигурно, но е възможно подобна връзка да е съществувала. Що се отнася до посочените от С. Радойич и Р. Николич примери, може да се каже, че те са разгледани изключително условно и изборът на авторите е повлиян от хронологическите рамки и местоположението на паметниците⁷⁸. Стенописите от купола на манастирската църква

„Преображение Христово“ в Липовац, които Б. Цветкович свързва с „кратовския център“, също не могат да се причислят към интересуващата ни група паметници. Запазените фигури се различават от тези в църквите на манастира „Св. Прохор Пчински“, „Св. Никола“ в Горняк и „Св. ап. Петър и Павел“ в метоха Орлица по своите пропорции и други стилови характеристики.

Въпреки че няма сведения за пряка връзка на разглежданите стенописни произведения с личността на Мара Бранкович или за наличието на зографска общност в Кратово, реконструкцията на историческите данни кара учените все по-убедено да мислят за такава възможност.

Рядко в научните изследвания се сравняват стилови белези на стенописи и миниатюри, тъй като при изграждането на образите и мащаба в различните видове живопис има съответните особености. Но именно хипотезата за общ източник се явява в подкрепа на твърдението, че Кратово е основен книжовен и художествен център през петнадесетото столетие. Изложеното от Г. Суботич мнение, че миниатюрите от Слепенското евангелие са дело на т. нар. „кратовско ателие“, е отхвърлено от специалистите. Последните проучвания на Боряна Христова, Елисавета Мусакова и Елена Узункова показва, че то следва характерни особености за Слепенското книжовно средище⁷⁹. Освен това трябва да се има предвид и наличието на редица общи стилови сходства между разглежданите стенописни паметници и грузинския илюстриран ръкопис от манастира Ивирон, за което споменава Б. Иванич.

Но дали Кратово е художественият център, който обхваща гореспоменатите паметници? За съжаление, с името на града са свързани само две исторически податки – ктиторият на манастира „Св. Прохор Пчински“ Марин от Кратово и фрагментът от дейсисната икона, за която има данни, че произхожда от Кратово.

Принадлежността на определени паметници към ателие, функционирало в Кратово през втората половина на XV и през XVI в., е трудно да се докаже, поради липсата на достатъчно исторически сведения, но въпреки това може да заключим, че зографите, изпълнили стенописите в църквите на манастира „Св. Прохор Пчински“, „Св. ап. Петър и Павел“ в метоха Орлица, „Св. Никола“ в манастира Горняк, „Успение Богородично“ в Мисловщичкия манастир, илюстрирания ръкопис от манастира Ивирон и иконата от Кратово, може би са получили своите познания в една среда.

В изброените паметници могат да се разграничат почерците на няколко зографски екипа, което вероятно е причината в някои от композициите да се откриват както общи иконографски особености, но и стилови различия. Характерен белег за този художествен кръг е общият подход при поместването и изписването на фигурите, техните жестове и изграждането на втория план. Въпреки сходствата, трябва да се отбележат и редица разлики при подбора на композициите, изграждането на някои фигури, надписите, обозначаващи сцените, и текстовете на свитъците.

През XV-XVI в. Кратово е един от големите търговски центрове на империята, което допринася за превръщането му в притегателен център за редица книжовници и духовници. Това се дължи, от една страна, на поли-

тическото и икономическо развитие на района, а от друга – на близостта със Сърбия, която до средата на XV в. е все още самостоятелна държава. Засилващата се през втората половина на XV в. необходимост от запазване и развитие на православните средища ясно личи от историческите податки за важната ролята на Мара Бранкович в осъществяването на редица политически и религиозни събития, свързани с подкрепа на православието на Балканите. Пренасянето на мощите на св. Йоан Рилски от Търново в Рилския манастир е едно от най-големите събития за християните през втората половина на XV в. През целия период голямо влияние оказват и контактите на Кратово с други важни и стратегически градове в империята. Пример за това е София, с която кратовските търговци и книжовници поддържат тесни контакти. Друг важен фактор са местните феодали, които чрез своите дарения развиват художествената и книжовна дейност в района. През тази епоха се поддържат тесни връзки с атонските манастири, където се съхраняват богати библиотеки, притегателен център за аристократи, зографи и книжовници през целия поствизантийски период. Всички тези преки и косвени свидетелства подкрепят хипотезата, че Кратово е един от големите икономически центрове на Балканите през втората половина на XV и XVI в., в който се създават благоприятни условия за творческа реализация на книжовници и художници.

Бележки:

- 1 Проектът на Института за изследване на изкуствата с договор № ДФНИ К 02/8 от 12.12.2014 г. е с ръководител проф. д-р Бисерка Пенкова и е финансиран от Фонд „Научни изследвания“ при Министерство на образованието и науката.
- 2 Археологическите проучвания показват, че той е населяван от тракийското племе пеони през IV в. пр. Хр.
- 3 Според някои изследователи султан Мурад I минал през Кратово на път за Косово поле. Влязъл в църквата „Архангел Михаил“ и се помолил. След неговата смърт синът му Баязид I наредил църквата да бъде превърната в джамия. Вж. Митевски, И. Кратово од најстарите времиња до денес. Кратово, 1997, 45 [Mitevski, I. Kратово од најстарите вреminja do denes. Kратово, 1997, 45].
- 4 Вж. Николовски, Б. Свети Новомаченик Горгѣ Кратовски. Фрески и икони XVI-XXI век. 500 години от смртта. Кратово, 2011, 11-20 [Nikolovski, B. Sveti Novomachenik Gorgi Kратовski. Freski i ikoni XVI-XXI vek. 500 godini ot smrti. Kратово, 2011, 11-20]; Гергова, И. Поменици от Македония в български сборки. С., 2006, 38-39 [Gergova, I. Pomenitsi ot Makedonia v bulgarski sbirki. Sofia, 2006, 38-39]; Борисов, Д. Историографски бележки за манастирот Слѣпче (XVI-XXI век). – В: Манастир Свети Јован Крстител Слѣпче. Духовен, книжовен и уметнички центар. Журче – Демир Хисар, 2017, 54-56 [Borisov, D. Istoriografski beleshki za manastir Sveti Jovan Krstitel Slepche. Duhoven, knizhoven i umetnichki tsentar. Zhurche – Demir Hisar, 2017, 54-56].
- 5 Катик, С. Ковачницата на монети во Кратово за времевладеенјто за султанот Сулејман и величествениот (1520-1566). – Гласник, 54, 1-2, 67-80 [Katik, S. Kovačnicata na moneti vo Kратово za vremevladeenjtо za sultanot Sulejman i veličesveniot (1520-1566). – Glasnik, 54, 1-2, 67-80].
- 6 Други исторически сведения за Кратово вж. в: Иванов, Й. Български старини из Македония. Фототипно издание. С., 1970, 152-156, 242, 245 [Ivanov, Y. Bulgarski starini iz Makedonia. Fototipno izdanie. Sofia, 1970, 152-156, 242, 245]; Митевски, И. Цит. съч., 27-46 [Mitevski, I. Op. cit., 27-46].
- 7 Снегаров, И. История на Охридската архиепископия-патриаршия. От падането ѝ под турците до нейното унищожение (1394-1767). Т. 2. С., 1995, 60, 66 [Snegarov, I. Istoria na Ohridskata arhiepiskopia-patriarshia. Ot padaneto i pod turcite do neynoto unishtozhenie (1394-1767). T. 2. Sofia, 1995, 60, 66]; Минчева, К. Манастири и манастирска мрежа в Кюстендилския санджак през XV-XVII в. С., 2010, 23 [Mincheva, K. Manastiri i manastirska mreza v Kyustendilskia sandzhak prez XV-XVII v. Sofia, 2010, 23].
- 8 Снегаров, И. Цит. съч., 156 [Snegarov, I. Op. Cit., 156].
- 9 Те са използвани за отбрана, а след падането на града под османска власт променят своята функция и започват да се употребяват като сгради за живеене от заможни фамилии. Повечето от тях се състоят от три или четири етажа. До тях често са прилепени къщи според особеностите на терена. Вж. Симић, С. Кратовске куле. – Гласник скопског научног друштва. Скопје, 1940, 145-154 [Simić, S. Kратовske kule. – Glasnik skopskog naučnog društva. Skoplje, 1940, 145-154]; Томовски, К., Р. Волињец, М. Токарев, Ј. Хациева-Алексијевска. Кратово – стара архитектонско урбанистичка содржина. Скопје, 1980, 43-48 [Tomovski, K., R. Volinjec, M. Tokarev, J. Hadžieva-Aleksievska. Kратово – stara arhitektonsko urbanistička soдрžina. Skopje, 1980, 43-48]; Донеvски, Ј. Средновековните кули во Кратово. – В: AXIOS, 1, 2016, 77-95 [Donevski, J. Srednovekovnite kuli vo Kратово. – In: AXIOS, 1, 2016, 77-95]; Митевски, И. Цит. съч., 117-128 [Mitevski, I. Op. cit., 117-128].
- 10 И. Митевски описва съхранени основи от католическа църква, църквата Мусала, Мацева църква, Мирчева църква, Заимова църква, Оливерова църква, Злокуянска църква. Вж. Митевски, И. Цит. съч., 104-108 [Mitevski, I. Op. cit., 104-108].
- 11 Йордан Иванов описва ктиторският надпис. Вж. Иванов, Й. Цит. съч., 150-151 [Ivanov, Y. Op. cit., 150-151].
- 12 Томовски, К., Р. Волињец, М. Токарев, Ј. Хациева-Алексијевска. Цит. съч., 49-54 [Tomovski, K., R. Volinjec, M. Tokarev, J. Hadžieva-Aleksievska. Op. cit., 49-54]; Крстић, С. Црквата св. Горгѣ Кратовски во Кратово. – В: Музејски гласник, 7, Кратово, 2014, 174-199 [Krstić, S. Trskvata sv. Gorgi Kратовski vo Kратово. – In: Muzejski glasnik, 7, Kратово, 2014, 174-199]; Митевски, И. Цит. съч., 108-112 [Mitevski, I. Op. cit., 108-112].
- 13 Вж. една от последните публикации по темата: Поповић, М. Мара Бранковић. Нови Сад, 2014, 11, 37-38 [Popović, M. Mara Branković. Novi Sad, 2014, 11, 37-38] и цитираната по-ранна литература.
- 14 Иванић, Б. Мара Бранковић и монументално сликарство друге половине 15 века. – В: Ниш и Византија II. Ниш, 2004, 342 [Ivanić, B. Mara Branković i monumentalno slikarstvo druge polovine 15 veka. – In: Niš i Vizantija II. Niš, 2004, 342]; Спремић, М. Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба. Београд, 1994, 547-550 [Spremić, M. Despot Đurađ Branković i njegovo doba. Beograd, 1994, 547-550]; Суботић, Г. Обнова зидног сликарства у Светом Прохору Пчињском крајем 15 века. – В: Лесковачки зборник, XXIX, 1989, 9-14 [Subotić, G. Obnova zidnog slikarstva u Svetom Prohuru Pčinjskom krajem 15 veka. – In: Leskovački zbornik, XXIX, 1989, 9-14].
- 15 Мијатовић, Ћ. Деспот Ђурађ Бранковић. Господар србима, подунављу и зетском приморју. Т. II. Београд, 1880, 180-181 [Mijatović, Ć. Despot Đurađ Branković. Gospodar srbima, Podunavlju i zetskom Primorju. T. II. Beograd, 1880, 180-181]; Кујумџиев, А. Стенописите в главната църква на Рилския манастир. С., 2015, 45 [Kuyumdzhiev, A. Stenopisite v glavната tsarkva na Rilska manastir. Sofia, 2015, 45].

- 16 Поповић, М. Цит. съч., 11, 37-38 [Popović, M. Op. cit., 11, 37-38].
- 17 Пак там, 93-143 [Ibidem, 93-143].
- 18 Днес в района няма селища с подобни наименования, но проведените теренни проучвания през 1956 г. установяват, че Ежево е било разположено на територията на днешното село Дафни. Нарича се Ежево до 1928 г. Намира се на 25 км от Серес, а на около 800 м от днешното селище Дафни (Ежево) са съхранени основи от средновековен град и средновековна отбранителна кула от XV в. Изследователите допускат, че селата Ежево, Мравинци и околностите на Серес и Диксомбус са стари области, в които живяла Мара Бранкович. Вж. Поповић, М. Цит. съч., 189-196 [Popović, M. Op. cit., 189-196]; Ђук, Р. Царица Мара. – Историјски часопис, XXV-XVI, 1979, 3-98 [Čuk, R. Tsaritsa Mara. – Istorijski časopis, XXV-XVI, 1979, 3-98]; Иванов, Ђ. Цит. съч., 135-136 [Ivanov, Y. Op. cit., 135-136]; Снегаров, И. Цит. съч., 46 [Snegarov, I. Op. cit., 46].
- 19 Спремић, М. Цит. съч., 547-550 [Spremić, M. Op. cit., 547-550]; Иванић, Б. Цит. съч., 337 [Ivanić, B. Op. cit., 337].
- 20 След смъртта на Мара Бранкович през 1487 г. вероятно той отива в Месембрия, където тогава живее част от фамилията Кантакузин. За даренията на Кантакузини са съхранени различни сведения. Вж. част от тях в: Иванић, Б. Цит. съч., 337 [Ivanić, B. Op. cit., 337]; Ванев, И. По пътя на несебарските икони. С., 2015, 81-84 [Vanev, I. Po patia na nesebarskite ikoni. Sofia, 2015, 81-84]; Galabov, I. Das antike und mittelalterliche Nesebar. – In: Antike und Mittelalter in Bulgarien. Berlin, 1960, 306-328 и др.
- 21 Христова, Б. Владислав Граматик. – В: Старобългарска литература. Енциклопедичен речник. Велико Търново, 2003, 101-102 [Hristova, B. Vladislav Gramatik. – In: Starobalgarska literatura. Entsiklopedichen rechnik. Veliko Tarnovo, 2003, 101-102].
- 22 Вж. Ђук, Р. Цит. съч., 89-90 [Čuk, R. Op. cit., 89-90]; Иванић, Б. Цит. съч., 338 [Ivanić, B. Op. cit., 338].
- 23 Владислав Граматик е роден в Ново бърдо. През 1455 г. отива в село Младо Нагоричане, северно от Куманово. По-голямата част от живота си прекарва в Жеглиговския манастир „Св. Богородица“ (Матейче) в подножието на Скопска Черна гора. През 1469 г. книжовникът създава и т. нар. Загребски сборник (ХАЗУ III а 47), написан вероятно по поръчка на Димитър Кантакузин. Вж. Данчев, Г. Владислав Граматик – книжовник и писател. С., 1969 [Danchev, G. Vladislav Gramatik – knizhovnik i pisatel. Sofia, 1969]; Христова, Б. Опис на ръкописите на Владислав Граматик. Велико Търново, 1996, 25-48 [Hristova, B. Opis na rakopisite na Vladislav Gramatik. Veliko Tarnovo, 1996, 25-48].
- 24 За Димитър Кантакузин, вж. Данчев, Г. Димитър Кантакузин. С., 1979 [Danchev, G. Dimitar Kantakuzin. Sofia, 1979]; Кожухаров, С. Приносът на Димитър Кантакузин в развитието на химнографския цикъл на св. Иван Рилски. – Старобългарска литература, 15, 1984, 74-105 [Kozhuharov, S. Prinosat na Dimitar Kantakuzin v razvitiето na Himnografskia tsikal na sv. Ivan Rilski. – Starobalgarska literatura, 15, 1984, 74-105].
- 25 Кююмджиев, А., Е. Мутафов. Кога е изградена и изписана църквата при метоха Орлица. – Проблеми на изкуството, 1, 2007, 25-34 [Kuyumdzhiev, A., E. Mutafov. Koga e izgradena i izpisana tsarkvata pri metoha Orlitsa. – Problemi na izkustvoto, 1, 2007, 25-34].
- 26 През 1466 г. се сключва договор между Рилския манастир и манастира „Св. Пантелеймон“ на Атон. Вж. Кююмджиев, А. Цит. съч., 44 [Kuyumdzhiev, A. Op. cit., 44].
- 27 Пак там, 46 [Ibidem, 46].
- 28 За покрова и неговата история вж. Гергова, И. Ковчегът с мощите на св. Йоан Рилски. – Известия на историческия музей в Благоевград. Т. 4. Благоевград, 2005, 60-73 [Gergova, I. Kovchegat s moshtite na sv. Yoan Rilski. – Izvestia na istoricheskiya muzey v Blagoevgrad. T. 4. Blagoevgrad, 2005, 60-73].
- 29 За иконата са запазени редица исторически сведения от XVIII и XIX в. За нея виж следните публикации и библиографията към тях: Бакалова, Е. Рилската чудотворна икона реликварий, Константинопол и Мара Бранкович. – В: България и Сърбия в контекста на византийската цивилизация. С., 2005, 193-229 [Bakalova, E. Rilskata chudotvorna ikona-relikvari, Konstantinopol i Mara Brankovich. – In: Bulgaria i Serbia v konteksta na vizantiyskata tsivilizatsia. Sofia, 2005, 193-229]; Bakalova, E. La veneration des icons miraculeuses en Bulgarie: aspects historiques et contemporains d'un pèlerinage. – Ethnologie française, 31, 2001, 267-270; Гергова, И. Чудесата на пресвета Богородица в културата на българското Възраждане. С., 2012, 137-149 [Gergova, I. Chudesata na presveta Bogoroditsa v kulturata na bulgarskoto Vazrazhdane. Sofia, 2012, 137-149].
- 30 Бакалова, Е. Рилската чудотворна икона реликварий..., 193-229 [Bakalova, E. Rilskata chudotvorna ikona-relikvari..., 193-229].
- 31 Гергова, И. Чудесата на пресвета..., 137-149 [Gergova, I. Chudesata na presveta..., 137-149].
- 32 Бакалова, Е. Култът към реликвите и чудотворните икони. Традиции и съвременност. С., 2016, 66-74 [Bakalova, E. Kultat kam relikvite i chudotvornite ikoni. Traditsii i savremennost. Sofia, 2016, 66-74].
- 33 Историческите извори я описват като дарителка и покровителка на атонските манастири Хилендар и „Св. Павел“. Вж. Поповић, М. Цит. съч., 207-225 [Popović, M. Op. cit., 207-225].
- 34 Цибранска, М. Дяк Димитър Кратовски и неговия Номоканон от 1466 г. – Palaeobulgarica, 1995, 1, 91-98 [Tsi-branska, M. Dyak Dimitar Kratovski i negovia Nomokanon ot 1466 g. – Palaeobulgarica, 1995, 1, 91-98].
- 35 В научните изследвания този предговор се нарича „Разказ за законоправилата с историко-летописни бележки“. Повече за него вж. Цибранска, М. Цит. съч., 91-98 [Tsi-branska, M. Op. cit., 91-98]; Велев, И. Четвероевангелието на поп Йоан Кратовски од 1562 година. Скопје, 2012, 16-17 [Velev, I. Chetveroevangeliето na pop Joan Kratovski od 1562 godina. Skopje, 2012, 16-17]; Иванов, Ђ. Цит. съч., 151-152 [Ivanov, Y. Op. cit., 151-152]; Снегаров, И. Цит. съч., 256-259 [Snegarov, I. Op. cit., 256-259] и др.
- 36 Ръкописът се е намирал в библиотеката на Лесновския манастир, а по-късно е прибран в Лесновската сбирка при Университетската библиотека в Белград.
- 37 Редица сведения посочва И. Снегаров. Вж. Снегаров, И. Цит. съч., 319-324 [Snegarov, I. Op. cit., 319-324]. Вж. и Райков, Б., С. Кожухаров, Х. Миклас, Х. Кодов. Каталог на славянските ръкописи в библиотеката на Зографския манастир в Света Гора. С., 1994, 78 [Raykov, B., S. Kozhuharov, H. Miklas, H. Kodov. Katalog na slavyanskite rakopisi v bibliotekata na Zografskiya manastir v Sveta Gora. Sofia, 1994, 78].
- 38 Благодаря на проф. Е. Мусакова за помощта в тази част на статията.
- 39 Публикациите за ръкописите на този книжовник са многобройни; най-пълни данни с цитираната по-стара литература вж. при: Ракић, З. Српска XVI и XVII века. Београд, 2012, 122-132, 215-225 [Rakić, Z. Srpska XVI i XVII veka. Beograd, 2012, 122-132, 215-225].
- 40 Велев, И. Цит. съч., 20-32 [Velev, I. Op. cit., 20-32].
- 41 Един от листовите се съхранява в Санкт Петербург, в Националната библиотека, сбирка на Порфирий Успенски (РНБ F. I. 599), вж. Райков, Б., С. Кожухаров, Х. Миклас, Х. Кодов. Цит. съч., 40 [Raykov, B., S. Kozhuharov, H. Miklas, H. Kodov. Op. cit., 40].
- 42 Тя е покрита с червена боя.
- 43 Христова, Б., Е. Мусакова, Е. Узунова. Опис на славянските ръкописи в Църковно-историческия и архивен

- институт – София. Т. 1. Библейски книги. С., 2009, 61-64 [Hristova, B., E. Musakova, E. Uzunova. Opis na slavyanskite rakopisi v Tsarkovno-istoricheskiya i arhiven institut – Sofia. T. 1. Bibleyski knigi. Sofia, 2009, 61-64].
- 44 Райков, Б., Х. Кодов, Б. Христова. Славянски ръкописи в Рилския манастир. С., 1986, 67-68 [Raykov, B., H. Kodov, B. Hristova. Slavyanski rakopisi v Rilskiya manastir. Sofia, 1986, 67-68]; Христова, Б., Д. Караджова, Е. Узунова. Бележки на българските книжовници X-XVIII век. Т. 2. С., 2004, 19 [Hristova, B., D. Karadzova, E. Uzunova. Belezhi na balgarskite knizhovnitsi X-XVIII vek. T. 2. Sofia, 2004, 19].
- 45 Бележка на л. 322а съобщава годината и името на Йоан Кратовски. Вж. Христова, Б., Е. Мусакова, Е. Узунова. Цит. съч., 65-67 [Hristova, B., E. Musakova, E. Uzunova. Op. cit., 65-67].
- 46 Райков, Б., С. Кожухаров, Х. Миклас, Х. Кодов. Цит. съч., 40 [Raykov, B., S. Kozuharov, H. Miklas, H. Kodov. Op. cit., 40].
- 47 Христова, Б., Е. Мусакова, Е. Узунова. Цит. съч., 71-73 [Hristova, B., E. Musakova, E. Uzunova. Op. cit., 71-73].
- 48 Велев, И. Цит. съч., 31 [Velev, I. Op. cit., 31].
- 49 С името на Йоан Кратовски трябва да бъдат свързани и още два ръкописа от втората половина на XVI в.: Сборник от Музея на Сръбската православна църква (сбирка Р. Грујић 3-I-63); Сборник от Музея на Сръбската православна църква (сбирка Р. Грујић 3-I-68). Велев, И. Цит. съч., 21 [Velev, I. Op. cit., 21]. На неговата ръка е приписан и ръкописът от Архива на Сръбската академия на науките и изкуствата, № 465, съдържащ Закона за рудниците, от около 1580 г. Јовановић-Стипчевић, Б. Ко је писар преписа „Закон о рудницама деспота Стефана Лазаревића“? – Зборник Matice srpske за filologiju i lingvistiku, 33, 1990, 197-202 [Jovanović-Stipčević, B. Ko je pisar prepisa „Zakona o rudnicama despota Stefana Lazarevića“? – Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku, 33, 1990, 197-202].
- 50 Велев, И. Цит. съч., 18 [Velev, I. Op. cit., 18]. Авторът посочва следните ръкописи: Службен миней от 1571 г. (Москва, ГИМ, Хлуд. 148) и Стиховен пролог от 1572 г. (Загреб, ХАЗУ, III с 14, сбирка Михановић 13). Последните проучвания свързват с неговото име още един ръкопис – Псалтир НБКМ 13. Вж. Evlogieva-Katsarova, Ts. Towards the Study of the Psalter NBKM 13 from the Manuscript Collection of the National Library in Sofia. – Scripta & e-Scripta, 10-11, 2012, 433-447.
- 51 Според някои изследователи поп Петър отишъл от София в Кратово, за да се обучава при Йоан Кратовски, но тази хипотеза не може да бъде потвърдена. За него вж. Мусакова, Е. Писмо и писачи в българските ръкописи до края на XVII век. С., 2015, 91 [Musakova, E. Pismo i pisachi v balgarskite rakopisi do kraja na XVII vek. Sofia, 2015, 91]; Велев, И. Цит. съч., 18-19 [Velev, I. Op. cit., 18-19]; Евлогиева-Кацарова, Ц. Поп Петър, ученикът на поп Йоан Кратовски. – Проблеми на изкуството, 2, 2015, 45-49 [Evlogieva-Katsarova, Ts. Pop Petar, uchenikat na pop Yoan Kratovski. – Problemi na izkustvoto, 2, 2015, 45-49].
- 52 Той е автор на писмо от монасите от Слепенския манастир, написано в Кратово през 1543 г. В средата на XVI в. то е включено от Висарион Дебърски в Слепенския писмовник (РГБ, ф. 87 (сбирка Григорович 1743). Вж. Иванов, Й. Цит. съч., 486-487 [Ivanov, I. Op. cit., 486-487]; Велев, И. Цит. съч., 18-19 [Velev, I. Op. cit., 18-19].
- 53 Повече за него вж. Велев, И. Цит. съч., 19-20 [Velev, I. Op. cit., 19-20].
- 54 Михаил Кратовски е син на местен кратовски княз, който го изпраща на обучение при Печкия патриарх Паисий. През 1647 г. се замонашил, а в периода 1648-1649 г. става Банско-кратовски и Щипски митрополит. Вж. Велев, И. Цит. съч., 19-20 [Velev, I. Op. cit., 19-20].
- 55 Презвитер Велко Попович (средата на XVII в. – 1738) работи в Кратово до 1689 г., когато напуска града и заминава за Сремска епархия. Повече за него вж. в: Велев, И. Цит. съч., 19-20 [Velev, I. Op. cit., 19-20].
- 56 Ангелов, Б. Житие на Георги Софийски. – В: Стара българска литература. Т. IV. С., 1986, 291-308 [Angelov, B. Zhitie na Georgi Sofiyski. – In: Stara balgarska literatura. T. IV. Sofia, 1986, 291-308].
- 57 Николовски, Б. Цит. съч., 59-61 [Nikolovski, B. Op. cit., 59-61]; Гергова, И. Св. Георги Нови Софийски. Разпространение и аспекти на култа. – В: Герои, култове, светци/ Heroes, Cults, Saints. С., 2015, 59 [Gergova, I. Sv. Georgi Novi Sofiyski. Razprostranenie i aspekti na kulta. – In: Geroi, kultove, svetsi/ Heroes, Cults, Saints. Sofia, 2015, 59].
- 58 Вж. Снегаров, И. Поглед към изворите за св. Никола Софийски. – Годишник на Софийския университет, Богословски факултет, 9, 1931-1932. С., 1932, 4 [Snegarov, I. Pogled kam izvorite za sv. Nikola Sofiyski. – Godishnik na Sofiyskiya universitet, Bogoslovski fakultet, 9, 1931-1932. Sofia, 1932, 4]; Николовски, Б. Цит. съч., 33-36 [Nikolovski, B. Op. cit., 22-36].
- 59 Мощи на св. Георги Нови Софийски (Кратовски) се съхраняват в Драгалевския манастир, манастирите Студеница, Дечани, редица манастири в Русия и др. Вж. Николовски, Б. Цит. съч., 25-26 [Nikolovski, B. Op. cit., 25-26].
- 60 Павловић, Ј. Култови лица код Срба и Македонаца. Смедерево, 1965, 20-33 [Pavlović, J. Kultovi lica kod Srba i Makedonaca. Smederevo, 1965, 20-33].
- 61 Суботић, Г. Обнова зидног сликарства у Светом Прохору Пчињском крајем XV века. – Лесковачки зборник, XXIX, 1989, 13 [Subotić, G. Obnova zidnog slikarstva u Svetom Prohoru Pčinjskom krajem XV veka. – Leskovacki zbornik, XXIX, 1989, 13]; Subotić, G. Η καλλιτεχνική ζωή στο Αγίον Ορος prin tēn emphanisē tou Theophanē tou Krētōs. – In: Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη. Αθήνα, 2002, 73-88 [Subotić, G. Ē kallitechnikē zōē sto Agion Oros prin tēn emphanisē tou Theophanē tou Krētōs. – In: Zētēmata metabyzantinēs zōgraphikēs, stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē. Athēna, 2002, 73-88].
- 62 За манастира „Св. Прохор Пчински“ вж.: Хаџи-Василевић, Ј. Свети Прохор Пчињски и његов манастир. Београд, 1900 [Hadži-Vasiljević, J. Sveti Prohor Pčinjski i njegov manastir. Beograd, 1900]; Гагулић, П. Манастир Свети Прохор Пчињски. Ниш, 1965 [Gagulić, P. Manastir Sveti Prohor Pčinjski. Niš, 1965]; Суботић, Г., Д. Тодоровић. Сликари Михајло у манастиру Светог Прохора Пчињског. – Зборник радова Византолошког института, XXXIV, 1995, 117-141 [Subotić, G., D. Todorović. Slikar Mihajlo u manastiru Svetog Prohora Pčinjskog. – Zbornik radova Vizantološkog institute, XXXIV, 1995, 117-141]; Трифуновић, Ђ. Најстарије српскословенски живописи светог Прохора Пчињског. – Књжевна историја XXVIII, Београд, 1996, 35-364 [Trifunović, Đ. Najstarije srpskoslovenski živopis svetog Prohora Pčinjskog. – Knjževna istorija XXVIII, Beograd, 1996, 35-364]; Ракоција, М. Манастир Светог оца Прохора Пчињског. Врање, 1997 [Rakocija, M. Manastir Svetog oca Prohora Pčinjskog. Vranje, 1997]; Стојановић, С. Манастир Свети Прохор Пчињски. Бујановац, 1998 [Stojanović, S. Manastir Sveti Prohor Pčinjski. Bujanovac, 1998]; Комушки, Д. Манастири сведоци векова. Свети Прохор Пчињски. Београд, 2005 [Komuški, D. Manastiri svedoci vekova. Sveti Prohor Pčinjski. Beograd, 2005]; Ракоција, М. Манастири и цркве јужне и источне Србије. Ниш, 2013, 45-49 [Rakocija, M. Manastiri i crkve južne i istočne Srbije. Niš, 2013, 45-49]; Макуљевић, С., Н. Макуљевић, Т. Суботин-Голубовић, Ј. Проловић, И. Женарју, В. Даутовић, И. Ђировић, А. Текић. Манастир Свети Прохор Пчињски. Београд-Врање, 2015 [Makuljević, S., N. Makuljević, T. Subotin-Golubović, J. Prolović, I. Ženarju, V. Dautović, I. Čirović, A. Čekić. Manastir Sveti Prohor Pčinjski. Beograd-Vranje, 2015].

- 63 За църквата в метоха Орлица вж.: Прашков, Л. Ценен паметник на нашето изкуство. – Изкуство, 3, 1961, 26-29 [Prashkov, L. Tsenen pametnik na nasheto izkustvo. – Izkustvo, 3, 1961, 26-29]; Божков, А. Стенописите в църквата от метоха Орлица. – Изкуство, 2, 1964, 25-31 [Bozhkov, A. Stenopisite v tsarkvata ot metoha Orlitsa. – Izkustvo, 2, 1964, 25-31]; Тулешков, Н. Строителна история на рилския метох Орлица (XIV-XIX в.). – Векове, 1, 1981, 71 [Tuleshkov, N. Stroitelna istoria na rilskia metoh Orlitsa (XIV-XIX v.). – Ve-kove, 1, 1981, 71]; Иванов, И. Проблемът за консервацията на стенописите в църквата „Св. Петър и Павел“ при метоха Орлица. – В: Известия на музеите от Южна България, XXI, 1995, 261-288 [Ivanov, I. Problemat za konservatsiata na stenopisite v tsarkvata „Sv. Petar i Pavel“ pri metoha Orlitsa. – In: Izvestia na muzeite ot Yuzhna Bulgaria, XXI, 1995, 261-288.]; Куюмджиев, А., Е. Мутафов. Цит. съч., 25-34 [Kuyumdzhiyev, A., E. Mutafov. Op. cit., 25-34].
- 64 Николић, Р. Живопис црквице Св. Николе у манастиру Горњаку. – Саопштења, IX, 1970, 161-165 [Nikolić, R. Živopis crkvice Sv. Nikole u manastiru Gornjaku. – Saopštenja, IX, 1970, 161-165]; Цуњак, М. Прилог проучавања манастира Горњака и Горњачкој клисури. – В: Viminacium. Zbornik Narodnog muzeja u Požarevcu, 1987, 41-50 [Cunjak, M. Prilog proučavanja manastira Gornjaka i Gornjačkoj klisuri. – In: Viminacium. Zbornik Narodnog muzeja u Požarevcu, 1987, 41-50]; Subotić, G. La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak. – Зограф [Zograf], 26, 1997, 107-119; Стародубцев, Т. Писани извори о црквама и манастирима подизаним или обнављаним у областима Лазаревића и Бранковића. – Саопштења, XLVI, 2014, 107-123 [Starodubcev, T. Pisani izvori o crkvama i manastirima podizanim ili obnavljanim u oblastima Lazarevića i Brankovića. – Saopštenja, XLVI, 2014, 107-123].
- 65 Суботић, Г. Обнова зидног сликарства у Светом Прохору Пчињском..., 14 [Subotić, G. Obnova zidnog slikarstva u Svetom Prohuru Pčinjskom..., 14]; Пандурски, В. Паметници на изобразителното изкуство в Църковния историко-археологически музей – София. С., 1977, 402, ил. 33-37 [Pandurski, V. Pametnitsi na izobrazitelnoto izkustvo v Tsarkovnia istoriko-arheologicheski muzey – Sofia. Sofia, 1977, 402, 33-37]; Църковен историко-археологически музей – София. С., 1973 [Tsarkoven istoriko-arheologicheski muzey – Sofia, 1973]; Суботић, Г. На прагу новог века (Сликаство византијског у нашој средни крајем XV века). – В: Лесковачки зборник, XXXIII, 1993, 151-158 [Subotić, G. Na pragu novog века (Slikarstvo vizantijskog u našoj sredni krajem XV века). – In: Leskovački zbornik, XXXIII, 1993, 151-158]. За Слепченското евангелие вж.: Христова, Б., Е. Мусакова, Е. Узунова. Цит. съч., 98-101, 204-206 [Hristova, B., E. Musakova, E. Uzunova. Op. cit., 98-101, 204-206].
- 66 Вж: Јовановић, А. Цит. съч., 319 [Jovanović, A. Op. cit., 319]; Хаџи-Василевић, Ј. Цит. съч., 29 [Hadži-Vasiljević, J. Op. cit., 29]; Стојановић, Љ. Стари српски записи и натписи. Београд, 1902, 112-113 [Stojanović, Lj. Stari srpski zapisi i natpisi. Beograd, 1902, 112-113]; Суботић, Г. Обнова зидног сликарства у Светом Прохору..., 9 [Subotić, G. Obnova zidnog slikarstva u Svetom Prohoru..., 9.]; Суботић, Г., Д. Тодоровић. Сликари Михајло у манастиру Светог Прохора..., 122 [Subotić, G., D. Todorović. Slikari Mihajlo u manastiru Svetog Prohora..., 122]; Иванов, Љ. Цит. съч., 137-138 [Ivanov, Y. Op. cit., 137-138].
- 67 Радојчић, С. Једна сликарска школа из друге половине 15 века. – В: Зборник за ликовне уметности Матице Српске, 1, 1965, 67-103 [Radojčić, S. Jedna slikarska škola iz druge polovine 15 века. – In: Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske, 1, 1965, 67-103].
- 68 Николић, Р. Цит. съч., 161-165 [Nikolić, R. Op. cit., 161-165].
- 69 Иванић, Б. Цит. съч., 341 [Ivanić, B. Op. cit., 341].
- 70 Евсеева, Л. М. Афонская книга образов XV в. Москва, 1998 [Evseeva, L. M. Afonskaya kniga obrazov XV v. Moskva, 1998]. Той се съхранява в Националната библиотека в Санкт Петербург. Съдържа голям брой миниатюри, които са групирани в шест основни групи – Христологичен, Празничен (свързан с Христос и Богородица), светци, избрани теми, свързани със светци, календарни сцени, Притчи и чудеса Христови. Той вероятно представлява ръководство за зографи, вид ерминия, написана на гръцки и грузински език.
- 71 Иванић, Б. Цит. съч., 337-344 [Ivanić, B. Op. cit., 337-344].
- 72 Цветковић, Б. Манастир Липовац, прилог проучавању. – В: Лесковачки зборник, XXXIX, 1999, 83-87 [Cvetković, B. Manastir Lipovac, prilog proučavanju. – In: Leskovački sbornik, XXXIX, 1999, 83-87]; Цветковић, Б. Теренска истраживања у области Врања и Пчиње у 2005 години. – Гласник друштва конзерватора Србије, 30, 2006, 98-101 [Cvetković, B. Terenska istraživanja u oblasti Vranja i Pčinje u 2005 godini. – Glasnik društva konzervatora Srbije, 30, 2006, 98-101].
- 73 Днес църквата се нарича „Св. Стефан“.
- 74 Михайлович, М. Техника и технология на стенописите от XV век в църквата „Св. ап. Петър и Павел“ в метоха Орлица. – Проблеми на изкуството, 4, 2013, 14-17 [Mihaylovich, M. Tehnika i tehnologija na stenopisite ot XV vek v tsarkvata Sv. ap. Petar i Pavel v metoha Orlitsa. – Problemi na izkustvoto, 4, 2013, 14-17].
- 75 Захаријева, М., М. Михайлович. Към характеристиката на едно балканско ателие от края на XV – началото на XVI век. – Проблеми на изкуството, 4, 2013, 7-13 [Zaharieva, M., M. Mihaylovich. Kam karakteristikata na edno balkansko atelie ot kraia na XV – nachaloto na XVI vek. – Problemi na izkustvoto, 4, 2013, 7-13].
- 76 Тази връзка е коментирана в: Бакалова, Е. Србските учени за монументалната църковна живопис от XV век в България. – В: Зборник радова Византолошког института, XLIV, 2007, 493-494 [Bakalova, E. Srbskite ucheni za monumentalnata tsarkovna zhivopis ot XV vek v Bulgaria. – In: Zbornik radova Vizantoloskog instituta, XLIV, 2007, 493-494]; Захаријева, М. Към историята на Мисловщичкия манастир „Успение Богородично“ и неговите стенописи. – Проблеми на изкуството, 1, 2012, 23-31 [Zaharieva, M. Kam istoriata na Mislovstichkia manastir Uspenie Bogorodichno i negovite stenopisi. – Problemi na izkustvoto, 1, 2012, 23-31].
- 77 Поповска-Коробар, В. Икони од Музејот на Македонија. Скопје, 2004, 223, ил. 16 [Popovska-Korobar, V. Ikoni od Muzejot na Makedonija. Skopje, 2004, 223, 16]; Захаријева, М., М. Михайлович. Цит. съч., 10 [Zaharieva, M., M. Mihaylovich. Op. cit., 10].
- 78 Днес голяма част от изследователите отнасят тези паметници и техните иконографски и стилови особености към различни художествени центрове на Балканите – Охрид, Костур и др.
- 79 Вж. Христова, Б., Е. Мусакова, Е. Узунова. Цит. съч., 98-101 [Hristova, B., E. Musakova, E. Uzunova. Op. cit., 98-101].

СТЕНОПИСИТЕ ОТ ДРАГАЛЕВСКИЯ И КУРИЛОВСКИЯ МОНАСТИР ОТ КРАЯ НА XVI ВЕК И ТЕХНИЯТ ХУДОЖЕСТВЕН КОНТЕКСТ

Бисерка Пенкова

Стенописите от втория слой в наоса на църквата на Драгалевския манастир са свалени от стените и пренесени на нова основа. На базата на запазените фрагменти и документацията на реставраторите се прави реконструкция на тяхното първоначално разположение и иконографска програма. Реставрацията на стенописите в наоса и олтара на църквата на Куриловския манастир от 1596 г. през последните няколко години позволи да се сравнят двата паметника и да се покаже, че принадлежат на един и същ зографски екип. Към тях се добавят и два иконописни паметника, произведения на същите зографи – житийната икона на св. Йоан Кръстител от 1595 г., днес в Москва, и Кремиковският поменик.

Ключови думи: Драгалевски манастир, Куриловски манастир, Кремиковски триптих поменик, житийна икона, св. Йоан Кръстител

Драгалевският манастир „Св. Богородица Витошка“ е най-почитаният манастир в Софийско. Основан от цар Йоан Александър като ставропигиален, както става ясно от хрисовула на цар Йоан Шишман, който потвърждава неговите привилегии. При завладяването на региона от турците през 1382 г. манастирът е разорен. През 1476 г. софийският болярин Радослав Мавър го възстановява, обновява църквата и поръчва изписването ѝ. През XV-XVII в. манастирът е активно книжовно средище и има водещо място сред манастирите от т. н. Софийска Света гора.

Не може да се каже, че манастирът и неговите старини са непознати на науката¹, но много малко е писано за втория живописен слой в наоса на манастирската църква. Първата и засега единствена обширна монография за манастира принадлежи на Михаил Ковачев². Тя е ценна както с богатата информация за манастира и неговите старини, така и с описанието на стенописите към тогавашния момент. М. Ковачев се изказва твърде отрицателно за стенописите от втория слой³. Според него те нямат голяма стойност, за което говори и лошото им състояние – те се ронят, толкова много са потъмнели, че се различават само отделни сцени и образи. Малката монография на Елена Флорева, която излиза от печат близо три десетилетия по-късно, не добавя нищо принципно ново⁴. Множеството публикации, които се появяват след това, са посветени основно на стенописите в наоса и притвора, създадени през 1476

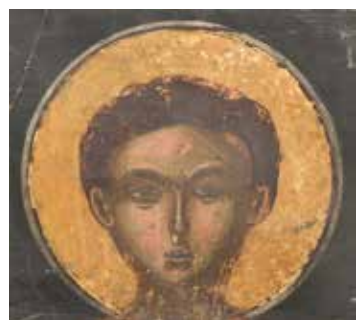
г. Встрани от вниманието на изследователите остават стенописите от втория живописен слой, който е покривал стените и свода на наоса. Те са споменати в редица публикации като дело на т. н. „Пименово ателие“⁵, но не са разгледани и анализирани специално⁶.

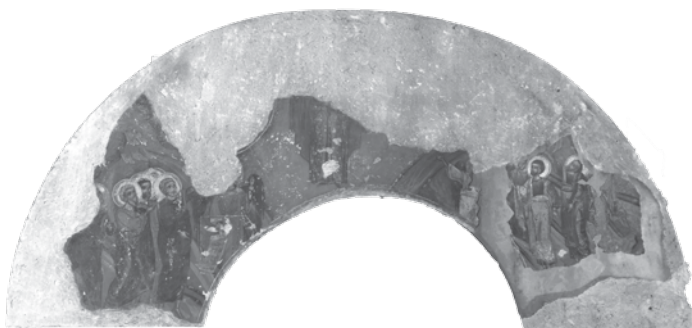
Днес тези стенописите от втория слой в наоса на църквата на Драгалевския манастир не могат да бъдат видяни в храма. Те са свалени от стените в периода 1992-1999 г. от екип в състав Л. Делчев, В. Митков и Н. Йорданова по време на реставрацията на живописата в църквата⁶. По-големи и по-малки фрагменти от тях са били пренесени на нова основа и днес се съхраняват в манастира.

Въз основа на запазените фрагменти, на описанията и фотографиите в публикациите на М. Ковачев⁷ и Е. Флорева⁸, както и на графична документация от 1997-1999 г., съхранявана в Националния институт за недвижимо културно наследство (НИНКН)⁹, ще се опитаме доколкото е възможно да реконструираме иконографската програма на тези стенописи и да ги поставим в по-конкретен художествен контекст.

Обобщавайки наличната ни информация, можем да очертаем следната програма на стенописите от втория слой в наоса. Сравнително пълна представа имаме за състава и разположението на стенописите в олтара на църквата, т.е. за онези които са се намирали зад олтарната преграда. На източната стена, над конхата на апсидата е било разположено Възнесение Христово.

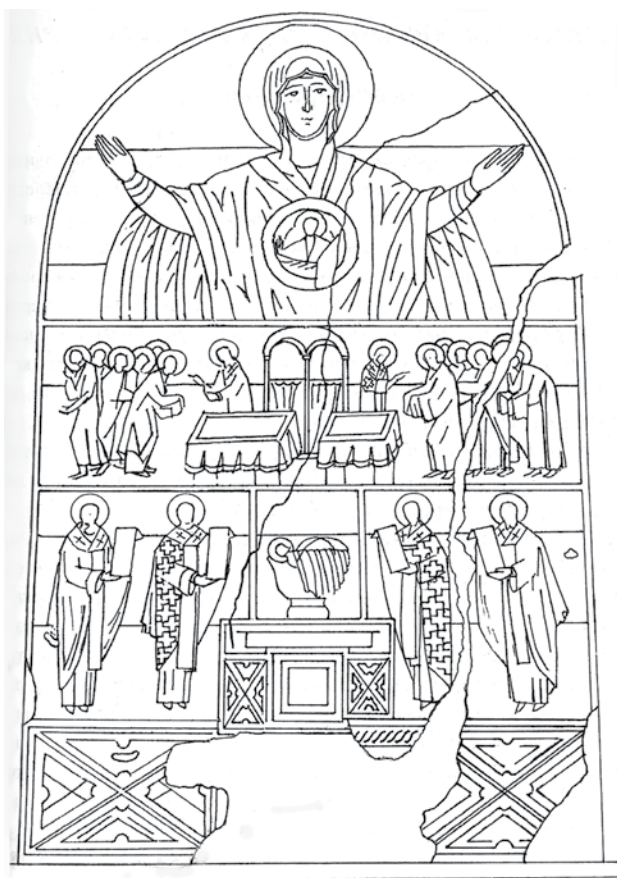
Драгалевски манастир, св. Евпсихий, пр. Исая, неизвестен светец и св. Трифон, фото И. Ванев
Dragalevtsi Monastery, st. Euphios, prophet Isaiah, unknown saint and st. Tryphon, photo I. Vanev





Драгалевски манастир, Възнесение Христово, фрагмент, фото Иван Ванев

Dragalevtsi Monastery, Ascension, fragment, photo I. Vanev



Драгалевски манастир, графична схема на стенописите в апсидата, по И. Панова-Миткова

Dragalevtsi Monastery, Graphic drawing of the frescoes in the apse, after I. Panova-Mitkova

Драгалевски манастир, Причастие на апостолите, фрагмент, фото И. Ванев

Dragalevtsi Monastery, Communion of the Apostles, fragment, photo I. Vanev



Запазени са два фрагмента от групите на апостолите, предвождани от ангели, които сочат нагоре, и Богородица в средата. Левият ангел държи разгънат свитък с нечетлив текст. На своите обичайни места от двете страни на апсидата са били поместени фигурите на Архангел Гавриил и Богородица от Благовещението. Под Гавриил е бил разположен образът на архидякон Стефан (сѣн стѣфанъ).

В конхата на апсидата е била изобразена Богородица Ширшая небес¹⁰, под нея в апсидата – Причастието на апостолите, и най-долу – Поклонение на жертвата. От Причастието на апостолите днес са останали само три фрагмента. Композицията е представена в т. н. „литургичен“ тип, в който Христос се явява два пъти, застанал зад два отделни олтара, причестявайки апостолите съответно с хляба Н МЕТАΛΗΥΗΣ и виното Н МЕΤΑΔΟΣΗΣ. Изображеният най-вяло Юда е бърнат с гръб към апостолите и изплюва причастие, иконографски детайл често срещан в поствизантийските паметници¹¹.

В източния край на северната стена е било разположено Видението на св. Петър Александрийски¹², а в протезисната ниша – Пиета¹³. Както разбираме от документацията на реставраторите от 1997 г., в източния край на южната стена, точно до малкото прозорче зад иконостасната преграда, е изобразен св. Яков (сѣн ѱаковъ). Под прозореца следват медальоните със св. Агапий (сѣн агапѣ) и св. Евпсихий (сѣн ѱψιχѣ). В първия регистър в тази част на олтара са били изобразени св. Кирил Философ (според графичната документация) и св. Симеон Стълпник (сѣн симѣѡнъ стѣлпникъ).

От големите медальони, които са били разположени в зенита на свода, не е запазено нищо, но със сигурност в източния му край е било сиянието с Христос и ангели от Възнесението.

Стенописите в наоса са доста фрагментарни. Както е обичайно за паметниците от това време, от двете страни на свода са били изобразени пророци в медальони. Върху неговата южна половина са били разположени образите на пророците: Гедеон (прркъ Гѣдѣѡ), Михей (прркъ Михѣа държи свитък с текст Тако глаголѣхъ гѣ са-верѡ се ва са...), неизвестен, неизвестен (държи свитък с текст Рече гѣ людем), Яков (прркъ Иаковъ държи свитък с текст Лесвица ѡврѣждана ѡ земле до неба), Симеон (прркъ Симѣѡнъ държи свитък с текст Посрѣде сѣице твое), Ной (прркъ Ное)¹⁴. Върху северната основа на свода според М. Ковачев са били изобразени следните пророци: Йов (прркъ Иовъ), Авакум (прркъ Явакѣмъ държи свитък с текст Ѱслишахъ слѡхъ твоѣ гѣи и ѡвои се¹⁵), Исая (Исаи държи свитък с текст Лѡсасте ке кадарѣ гинѣсте¹⁶), Йезекиил (прркъ Ёзекииль държи свитък с текст Сиа врата затворѣна вѣстѣ), пророк Иесей (прркъ Исеа), Даниил (прркъ Даниль държи свитък с текст Горѡ несекома ѡ нею же ѡсѣчуѣ се камен), Илия (прркъ Ила държи свитък с текст Живѣ Бгѣ жива вѣде дѣша мѣа) и Йеремия (прркъ Ёреминя държи свитък с текст и парѡнос ѱи гастрѣ).

Под фриза с пророците са следвали сцените от Христологичния цикъл. Запазени са (някои цялостно, други – фрагментарно) следните сцени: Рождество Христово (фрагмент), Сретение (срѣтѣние хѣѡ), Кръщение (крѣщенѣ хѣѡ), Възкресението на Лазар – върху южната стена, и Разпятие, Оплакване (...ниѣ), Жените мироносици на Гроба Господен и Слизане в ада – върху северната.



Преображение Христово (преображение хво) заема своето традиционно място в най-горната зона на западната стена, под дъгата на свода. В правоъгълни полета са изобразени химнографите св. Йоан Дамаскин (сѣн ѿ ѿдданаскѣ) и св. Козма Маюмски (сѣн козма..). Надписът върху свитъка на св. Йоан Дамаскин е нечетлив. Над вратата е било разположено Успение Богородично (ѡспение бѣѣ), а от северната му страна – Вечерята в Емаус (иже ва вгмаѡсе прѣломление хлѣба).

Под сцените от Христологичния цикъл върху южната и северната стена следват три реда светци. Най-горният е бил зает от фигури на епископи, под тях са били изобразени медальони с мъченици и в най-долния регистър – светци мъченици в цял ръст.

От южната стена е запазен един по-голям фрагмент с фигури на архийереи, който според М. Ковачев се е намирал „в средата на южната стена“¹⁷, са представени св. Игнатий (сѣн Игнатіе), св. Евтимий (сѣн ѿфиміе), св. Дометіан (сѣн Доментіан), св. Мелетий (сѣн Мелентіе), св. Леонтий (сѣн Леоѣтіе) и св. Поликарп (сѣн Поликарпѣ). От фриза с епископите върху северната стена са запазени три големи фрагмента с образите на св. Григорий (Григоріе), св. Власий (сѣн власіе), св. Спиридон (сѣн спиридонѣ), св. Атанасий (сѣн аѡанасіе), св. Дионисий (сѣн дионисіе), св. Йоан Милостиви (сѣн ѿѡмилостив), неизвестен (сѣн...). В източния край на стената в олтарта са били изобразени епископите св. Климент (сѣн климентіе), св. Амброзий (сѣн амвросіе) и св. Елефтерий (сѣн елефтеріе). Трудно е да се прецени точно колко са били фигурите на епископите върху северната и южната стена, но, съдейки по графичната документация, запазените фрагменти и описанието на М. Ковачев, можем да предположим, че са били по 10 или 12 върху всяка стена.

Под регистъра с епископите следва фриз с мъченици в кръгли медальони. Върху южната стена в наоса са били образите на св. Орест (сѣн орестіе), св. Мардарий

Драгалевски манастир, фрагмент от южната стена, фото И. Ванев

Dragalevtsi Monastery, fragment of the southern wall, photo I. Vanev

Драгалевски манастир, Вечерята в Емаус, фото И. Ванев

Dragalevtsi Monastery, Supper at Emmaus, photo I. Vanev





Куриловски манастир, свод, фото Н. Харалампиев
Kurilo Monastery, vault, photo N. Haralampiev

Куриловски манастир, южна половина на свода, детайл,
фото Н. Харалампиев

Kurilo Monastery, the southern half of the vault, photo N. Haralampiev





Куриловски манастир, Небесна литургия, апсида, фото Н. Харалампиев

Kurilo Monastery, Heavenly Liturgy, apse, photo N. Haralampiev

(сѣн мардарне), св. Евгений (сѣн евгение), св. Авксентий (сѣн аѣгентне), св. Евстратий (сѣн естрати).¹⁸, т. нар. петозарни мъченици, чествани на 13. XII. За мъчениците в медальоните върху северната стена знаем само от публикацията на М. Ковачев¹⁹, според когото там са били представени св. Мина (сѣн мина)²⁰, св. Виктор (сѣн виктор)²¹, св. Викентий (сѣн викентне)²², св. Яков Персиец (сѣн наковперсинь)²³, св. Сергей (сѣн сергие)²⁴, св. Вакх (сѣн вакха) и др.

Най-долу върху южната стена са били изобразени светците в цял ръст. От тях са запазени само няколко образа, и то фрагментарно: под медальоните със св. Орест, св. Мардарий и св. Евгений са фигурите на лечителите св. Козма (сѣн косма) и св. Дамян (сѣн даминань), следва св. Трифон (сѣн трифонь) и още един млад мъченик. Върху северната стена най-вероятно са били изписани светците войни, от които днес ни е познат само един лик (св. Тѣодор?²⁵). Върху западната стена, северно от вратата са били разположени фигурите на св. Константин и св. Елена. Не знаем какво е било изобразено от другата ѝ страна, но можем да предположим, че това е бил Архангел Михаил.

От пръв поглед става ясно, че така представените фрагменти от главната църква на Драгалевския манастир намират най-голяма стилова и иконографска близост със стенописите в църквата на Куриловския манастир „Св. Йоан Рилски“. В различни публикации стенописите от двете църкви често се споменават като паралели, но липсва сравнителен анализ, причина за което бе лошото им състояние до скоро. Благодарение на активната работа на два екипа реставратори в наоса на

Куриловски манастир, св. Йоан Рилски, олтар, фото Н. Харалампиев

Kurilo Monastery, St. John of Rila, altar, photo N. Haralampiev





Куриловски манастир, Преображение Христово, фото И. Ванев
Kurilo Monastery, Transfiguration, photo I. Vanev

Куриловски манастир, Предателството на Юда, фото И. Ванев

Kurilo Monastery, The Betrayal of Judas, photo I. Vanev



Куриловската църква през последните години, под късните стенописите бяха разкрити изцяло тези от края на XVI в.²⁶ Фреските в олтаря все още не са почистени и укрепени, но програмата им се чете добре²⁷. Въпреки че Куриловският манастир и неговите стенописи влизат в научно обръщение още през 1902 г. с публикацията на Кънчов²⁸, и до днес най-обширната публикация принадлежи на В. Пандурски, излязла от печат преди повече от четири десетилетия²⁹. Работата на реставраторите позволява да се допълнят и уточнят наблюденията на В. Пандурски³⁰. Напълно ново поле за изследване представлява разкритата живопис в олтарното пространство. В конхата е изобразена Богородица от типа Ширшая небес, фланкирана от два архангела. В апсидата са разположени два регистъра.

В горния се срещаме с едно необичайно решение – в по-голямата част е изобразена композицията Небесна литургия (сѣбжа ѿбжа), а Причастието на апостолите (прѣдѣленіе апостоломъ) заема малка част в южния му край. Двете композиции са решени по един и същи начин – Христос свещеник, изобразен два пъти, дава причастие съответно на апостолите и на ангели дякони. Апостолите са разделени в две компактни групи от по петима, като причастие приемат най-вероятно първоапостолите Петър и Павел. Ангелите са представени в по три двойки, като най-лявата двойка е обърната на север. Двете крайни двойки ангели дякони държат кодекси и кадилници, следващите – свещи. След тях две двойки ангели носят епитрахили, което подсказва свещенически сан, а приемащите причастие са епископи, тъй като носят омофор. Повече подробности ще станат ясни след окончателното почистване на стенописите, но и сега може да се каже, че такова иконографско решение на Небесната литургия не е познато от поствизантийските паметници.

На своето обичайно място – от двете страни на прозорчето в най-долния регистър в апсидата, се намира Поклонението на жертвата. Изобразени са по четирима архийереи от двете страни на св. Трапеза: от юг – св. Йоан Златоуст, неизвестен, св. Спиридон (сѣн спїрїдн) и св. Григорий Чудотворец (сѣн грїгорїе ѿбѣ), а от север – св. Василий Велики (?), св. Никола (сѣн николѣе), св. Атанасий (сѣн аѳанасїе) и св. Кирил (сѣн кїрилъ) (Александрийски). Прави впечатление, че не всички държат разгънати свитъци, а св. Спиридон вместо плетената шапчица има на главата тиара с кръстове като тази на св. Кирил Александрийски.

В горната част на дебелината на арката пред апсидата са разположени четирима дякони – от юг св. Лаврентий (сѣн лаврентїе) и св. Роман (сѣн роман), а от север св. Стефан (сѣн стѣфан) и св. Антаала? (сѣн антѣала). Дяконите са облечени в червени и сини стихари с апликации около врата и бордюри по ръба, украсени с перли, придържат с дясната ръка орара, а в покритата лява ръка – евангелие или потир. В първия регистър върху северната стена на арката, под образите на дяконите, е изобразен св. Силвестър (сѣн силвестрѣе).

Точно срещу него върху южната стена на арката е разположена фигурата в цял ръст на св. Йоан Рилски (сѣн нованъ рилскїе). Той е в обичайното великосхимническо облекло – кафеникаво расо, черна мантия с кукул, кафяв аналав. Върху кукула над челото е изобразен седмоконечен кръст с Христовата сигнатура ѿс ѿс от двете страни. В дясната си ръка светецът държи пред гърдите т.н. патриаршески кръст, образуван чрез добавянето към т.н. латински кръст на още едно, по-късо напречно рамо. Живописният слой е доста повреден и затова не могат да се различат добре чертите на лика, но се вижда, че светецът е с посивяла среднодълга заострена брада. От по-ранните изображения на св. Йоан Рилски само тези в Земенската църква и в църквата „Св. Теодор“ при Бобошево го представят с кукул на главата. В лявата си ръка светецът държи разгънат свитък със следния текст: ТѦХѦСО | ТОКѦЛН | ОНСОМ | НАХЕ. Превод: „Изгради стените на твоята килия, монаше...!”. Текстът се препоръчва за свитък на св. Сава Освещени и в Първи и във Втори йерусалимски ръкопис³¹.



Триптих поменик, Кремиковски манастир, фото И. Ванев
Triptych beadroll, Kremikovtsi Monastery, photo I. Vanev

– св. Кирик (сѣн кѣрикѣ), което значи, че този до него е бил на неговата майка св. Юлита. Медальоните върху северната стена са запазени изцяло, макар че образите са доста повредени. В първите три са представени персийските мъченици Ананий (ананѣ), Азарий (азарѣ) и Мисаил (мисаѣ). Следват св. Мина (мина), нечетлив, св. Викентий (викентѣ), неизвестен (...рѣ), неизвестен (...тѣ), неизвестен. Очевидно тук са изобразени светците Мина, Виктор и Викентий, чествани на 11.XI. В най-ниския регистър на стенописите върху стените на наоса са изобразени светците в цял ръст. За съжаление, избитите прозорци на южната стена са унищожили повечето от тях, останали са само образите на св. Прокопий (сѣн прокопѣ) в източния край, неизвестен мъченик между аркираните ниши и в западния край – св. Варвара (сѣн варѣра). Жените светици продължават върху западната стена с образите на св. Петка (сѣн петѣка) и св. Екатерина (сѣн катѣрина). Св. Екатерина е в полуфигура, разположена над аркирана ниша с образа на св. Никола (сѣн николѣ). Вляво на вратата е Архангел Михаил (мѣхѣлѣ архангѣлѣ) като войн с извадена сабя. Вдясно на вратата са изобразени равноапостолните св. Константин (сѣн константинѣ) и св. Елена (сѣн елена) от



Житийна икона на св. Йоан Кръстител, Държавен исторически музей Москва

Hagiographical icon of Saint John the Baptist, State Historical Museum in Moscow

двете страни на голям кръст. До тях е св. Пантелеймон (сѣн пантелѣмонѣ), държащ голяма кутия с лекове и инструмент в лявата ръка. Стенописите върху тази част на северната стена са сравнително запазени, освен мъченикът в източния край. В западния край на стената е изобразен св. Трифон (сѣн трѣфонѣ). В западната ниша са представени светците войни св. Теодор Тирон (сѣн теодѣр тѣронѣ), св. Теодор Стратилат (сѣн теодѣр стратѣлѣ) и св. Нестор (сѣн несторѣ), а до него между нишите е изобразен св. Димитър (сѣн димѣтрѣ). От подробния ктиторски надпис, който е бил над вратата на западната стена на наоса³⁵ (унищожен при разширението на вратата), черпим важна информация за Куриловската църква – тя е посветена на св. Йоан Рилски, била е построена през 1593 г. и изписана за два месеца през 1596 г. След като стенописите в наоса бяха реставрирани, днес можем да кажем, че те са дело на двама зографи, които се различават не само като стилови особености, но и като почерци в надписите и даже като технология, която е причина за някои специфични разрушения. Единият е изпълнил живописиста в центалната част на свода – големите медальони и фризовете с пророците. Той е по-скоро монументалист, работи с широки петна и едра форма, но в някаква степен небрежно. В регистрите с епископите и сцените е работил редом с втория зограф. Той пък е изписал основно долните регистри и западната стена. Неговият маниер

може да се определи като иконописен. Той е по-добрият художник, най-вероятно е бил водещият в екипа и е изпълнил житийната икона само година преди стенописите в Курило.

Стенописите в Куриловската църква без съмнение са много интересен и важен паметник на живописата от края на XVI в. и заслужават самостоятелно изследване, което ще стане възможно едва след като бъдат напълно разкрити и реставрирани. Тук ни интересува връзката им с фрагментите от втория живописен слой в наоса на църквата на Драгалевския манастир. Поради фрагментарния характер на последните, сравнението между двата паметника не може да бъде проведено докрай, но все пак наблюденията, които могат да бъдат направени, са много показателни.

И двете манастирски църкви са малки еднокорабни засводени постройките, с една апсида и проскомидийна ниша. Размерите им са много близки, което позволява да сравним програмите на стенописата в двете църкви. Очевидно е, че те са почти идентични, но съдейки по запазените фрагменти, стенописната програма в Драгалевската църква е била по-опростена. Както изглежда, тук са отсъствали растителните орнаментални мотиви, които оживяват куриловските фрески.

В Драгалевската църква пророците от свода са разположени в кръгли медальони, същите като тези, в които са изобразени мъчениците. Почти идентичен е изборът на мъчениците в медальони в двете църкви, който се характеризира с групирането им по памети.

Това, което прави впечатление, е фризът с прави фигури на епископи върху северната и южната стена под фриза с пророците. От запазените в Куриловската църква 23 архиепископи имената на 8 се срещат и сред запазените 16 епископи от Драгалевската. Освен това е очевидно сходството в използваните типаж, одежди и пози в двата паметника. Разполагането на епископи в наоса е необичайно за класическата програма на византийските църкви. Според известните ни паметници епископите се появяват в горните регистри първо именно в църквата на Куриловския манастир (1596), следва вторият слой стенописи на Драгалевския манастир, църквата в Добърско (1614), Сеславският манастир (1616), църквата „Св. Георги“ във Велико Търново (1616), манастирът „Св. Атанасий“ в Журче, Демирхисарско (1617)³⁶.

От сцените в Куриловската църква са останали само тринадесет, някои в доста фрагментарен вид. Сравнението им с тези в Драгалевската църква показва, че и тук двамата зографи са работили заедно, в повечето случаи са възпроизведени едни и същи иконографски схеми, но без пряко повторение. Това особено добре се вижда в сцените Вечерята в Емаус, Възкресението на Лазар, Сретение, Успение Богородично. Но в същото време има и съществени разлики, например в Причастието на апостолите или Небесната литургия.

Без да провеждаме докрай сравнителния анализ, можем да сме сигурни, че стенописите в църквите на Куриловския и Драгалевския манастир са дело на един и същ екип от двама зографи и са изпълнени по едно и също време.

Преди да изпише Куриловската църква обаче, през 1595 г., зографът, който посочихме като водещ, рисува житийната икона на св. Йоан Кръстител, която днес се намира в сбирката на Държавния исторически музей



Богородица от Благовещение, Драгалевски манастир, триптих поменик, фото И. Ванев

Virgin from the Annunciation, Dragalevtsi Monastery, triptych beadroll, photo I. Vanev

в Москва (ГИМ инв. № 4601) и триптиха поменик за Кремиковския манастир.

Триптихът поменик е отдавна известен на науката чрез публикацията на К. Паскалева³⁷. И днес той се пази в Кремиковския манастир, за който е бил поръчан по

Фрагменти от житийна икона на св. Йоан Кръстител, триптих поменик, Куриловски манастир, Драгалевски манастир

Fragments from the hagiographical icon of Saint John the Baptist, Triptych beadroll, Kurilo Monastery, Dragalevtsi Monastery





Фрагменти от Великата лавра на Атон, житийна икона на св. Йоан Кръстител, триптих поменик, Куриловски манастир, Драгалевски манастир

Fragments from the Great Lavra, Hagiographical icon of Saint John the Baptist, Triptych beadroll, Kurilo Monastery, Dragalevtsi Monastery

времето на игумен Антоний. Това става ясно от надписа в арката на централното поле на триптиха: „снѣ стѣ проскомидѣ стѣго мѣуеннѣ геѡргѣ писѣ се прѣе гѣмен антонѣ“³⁸. Триптихът се състои от централна част с арковидно вдълбано поле за самия поменик и две крила, които го затварят³⁹. Върху външната страна на крилата е изобразено Благовещение (влагѡвѣщеніе кѣѣ), а върху вътрешните: св. Василий Велики (стѣвасланіе велѣ) – върху лявото, и върху дясното крило св. Григорий Богослов (стѣн грѣгорѣе бѣгослѣ). От пръв поглед е ясно, че тези образи са много близки до стенописите в Куриловския и Драгалевския манастир. Фигурата на Богородица от Благовещението от триптиха е идентична със същата фигура от фрагмента от Драгалевския манастир. И фигурите на двамата велики отци са много сходни с множеството изображения на епископи от двете манастирски църкви, без да откриваме преки съвпадения, което се дължи на разликите в третирането на живописната форма в иконописата и стенописата.

Споменатият ктиторски надпис е изпълнен с декоративното писмо тип „виз“, в което буквите се съчетават по големина, така че да се получи подобие на орнаментален фриз. Той е характерен за ръкописите, но в иконописата се среща много рядко. Затова е още по-показателен примерът на използване на същото писмо в ктиторския надпис на иконата от Москва, но от различни ръце. В двата надписа като ктитор е упоменат игуменът Антоний. Така с голяма сигурност триптихът се датира от същото време като иконата⁴⁰.

Житийната икона на св. Йоан Кръстител е публикувана няколко пъти в руски издания, споменавана е и в български публикации, но не е анализирана специално⁴¹. Като иконография тя заслужава отделно изследване, но тук ще се ограничим само върху връзките ѝ с разглежданите паметници⁴². В централното поле е изобразен св. Йоан Кръстител Ангел на пустинята, държащ свитък с обичайния текст по Мт. 3:2. Под свитъка е изписана отрязаната му глава в дълбоко бюдо. Дванадесетте житийни сцени са разположени върху широката рамка фризово, без разделителни рамки. Разказът започва в горния ляв ъгъл с Благовещението на Захария, продължава по часовниковата стрелка и завършва с намирането на главата на св. Йоан Кръстител. В своята публикация на

триптиха К. Паскалева посочва, че „пълното покритие на композиционните прийоми, изграждането на обема, трактовката на материите, използваният типаж, архитектурните форми, колоритът и др. елементи в иконата и Кремиковския триптих сочат безспорно един автор“⁴³. Това общо, но точно наблюдение важи и за връзката на иконата със стенописите от Курило и Драгалевци. Поради спецификата на житийния цикъл, не можем да сравним иконографски схеми и композиционни принципи, но можем да се вгледаме в детайлите.

При атрибуцията на средновековните стенописи ключово значение имат незначителните, даже маргиналните елементи, които не се забелязват на пръв поглед. Ако за основните композиции и отделни образи зографите зависят, от една страна, от желанията на поръчителите, от друга, в тях те отразяват актуални иконографски и стилови новости, то във второстепенните части често те повтарят усвоени елементи, в комбинация с други или самостоятелно. Те могат да бъдат индикатор за присъствието на даден зограф в един колектив с други зографи.

Примерите за такива характерни детайли в четирите разглеждани паметника са много, но ще споменем някои. В представянето на архитектурната среда зографът използва един вид сграда, която се повтаря в огледални форми или в съчетание с други архитектурни форми. Природната среда е изобразена чрез шаркирани скали в розови, резедави, охрови тонове с леки вълнообразни линии, завършващи формата. При образите особено силно се усеща иконописното разработване на карнацията в ликовите и драпировката на дрехите, особено в завихрения край на химатия на Христос. Много характерен е и детайлът с особеното поставяне на малкия пръст над съседния при изобразяването на ръцете. Бели радиални бликове под очите или върху челото се срещат както върху иконописните, така и в стенописните паметници.

Надписите, придружаващи сцените и образите, техният език и палеография, източниците им – все сложни въпроси с несигурни отговори, също са част от професионалната характеристика на един зограф. Въпреки че не могат да бъдат сигурни аргументи за произхода на зографа писач или за неговото образование и среда

на формиране, те са важна част от всяко атрибуцион-но изследване. В статията си в настоящия брой Цветан Василев обръща внимание на редица общи особености в надписите на няколко стенописни паметника от края на XVI и началото на XVII в., сред които и стенописите на Куриловския и Драгалевския манастир. Ще разширим кръга от паметници с някои наблюдения върху надписите върху житийната икона, които са кирилски, и Кремиковския триптих поменик. Освен в изписването на буквите ђ и ѳ, лигатури, надредни знаци и други, описани от автора, върху иконата срещаме и нетипичната абривиатура за името Йоан ѿѡ, която се появява и в Драгалевския манастир, и в църквата в Зерват⁴⁴ и още няколко паметника от този кръг⁴⁵. Използването на тази очевидно повлияна от говоримия език форма на съкращение се среща изключително в изброените паметници (въпреки усилията ни, не открихме други примери от това време), наистина заедно с обичайната ѿѡ, е свидетелство за принадлежността на майсторите, работили във всички тези паметници, към една професионална общност. Почеркът на кирилските надписи на триптиха е същият като на иконата и другите два стенописни паметника от разглежданата група. С почерка на ктиторския надпис, но на гръцки, е изписан текстът върху разтворения кодекс в ръката на св. Василий Велики от триптиха:

ΟΤΗΣΘ ΤΗΝΙΒ
ΕΣΤΗΝ ΑΣΗΛΑ
ΣΚΡΑΔ
ΚΣΕΣ

Четене: Ὁτὴ σοῦ | ἐστὴν | τὸ κράτος | κ(αὶ) σοῦ ἐσ|την ἡ Β|ασιλ|ία⁴⁶. Текстът с елементи на адаптация е от началото на Свещенически възглас в края на първия антифон от Василиевата и Златоустовата литургия: Ὁτὴ ζὼν ἡδὲ κτᾶτορ καὶ ζοῦ ἐξ|την ἡ Βασιλ|εία καὶ ἡ δόναμις καὶ ἡ δόξα, ἡοῦ Πατ|ρὸς καὶ ἡοῦ Υἱοῦ καὶ ἡοῦ ἁγί|ος Πνεύ|ματος νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς ἡοῦρ αἰώνων ἡδὲν αἰώνων⁴⁷. Превод: „Защото Твоя е властта, Твое е царството и силата и славата, на Отца и Сина и Светаго Духа, сега и винаги и во веки веков“⁴⁸. Изводът от тези наблюдения е, че иконописецът владее гръцки език, но също така има и свой специфичен почерк в кирилските надписи, една типична за епохата амбивалентност.

Публикацията си за Кремиковския триптих поменик К. Паскалева завършва с извода за „съществуването на талантлив майстор, чиито останали творби трябва да се търсят“⁴⁹. Вече можем да сме сигурни, че въпросният зограф, заедно със свой помощник или съратник, е изпълнил и стенописите в Куриловския (1596) и в Драгалевския манастир. Съдейки по най-ранната датирана творба – житийната икона от 1595 г., можем да кажем, че този зограф е много добър иконописец, с овладян маниер на работа, който трудно може да бъде възприет като характерен за начинаещ или млад майстор, но засега не можем да кажем къде се е обучавал този зограф. Търсейки корените на първия зограф, работил в Слимничкия манастир (1606/7), В. Поповска-Коробар се колебае между стенописите в костурската църква „Св. Никола Каравидас“ (1593) и тези в Куриловския манастир (1596), и оставя отговора за времето, след като тези паметници бъдат реставрирани⁵⁰. Костурските фрески все още са в окаяно състояние, но въпреки това на място не се забелязват сходства с паметниците от

кръга Слимница – Добърско – Сеславци и др. Но, както видяхме, стенописите в Куриловската църква, макар и не изцяло, в голямата си част са разчистени и реставрирани. И именно с тях и свързаните с тях стенописи в Драгалевската църква и иконописните произведения връзката е добре проследима. Засега не може да се каже къде е формиран този екип, но със сигурност може да се проследи развитието на водещия художник в покъсни паметници като църквите в Зерват, Слимничкия манастир, Добърско и Сеславския манастир.

Настоящият текст е резултат от изследванията, проведени в рамките на проект „Пътницата на балканските зографи и поствизантийското художествено наследство в България“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“ (ДФНИ К02/8 от 12.12.2014).

Бележки:

- 1 Вж. основните публикации: Ковачев, М. Драгалевският манастир „Св. Богородица Витошка“ и неговите старини. С., 1940 [Kovachev, M. Dragalevskiyat manastir „Sv. Bogoroditsa Vitoshka“ i negovite starini. Sofia, 1940]; Флорева, Е. Старата църква на Драгалевския манастир. С., 1968 [Floreva, E. Starata tsarkva na Dragalevskiya manastir. Sofia, 1968]; Суботић, Г. Охридска сликарска школа XV века. Београд, 1980, 116-134 [Subotić, G. Ohridska slikarska škola XV veka. Beograd, 1980, 116-134]; Геров, Г. La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XV – début du XVI siècle. Nouvelles données. – In: Ζητήματα μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Πρακτικά Επιστημονικοῦ Δημέρου. Αθήνα 28-29 Μαΐου 1999. Αθήνα, 2002, 141-149 [Zētēmata metabyzantinēs zōgraphikēs stē mnēmē tou Manolē Chatzēdakē, Praktika Epistēmoukōu Diēmerou. Athēna 28-29 Maiou 1999. Athēna, 2002, 141-149]; Геров, Г. Фрески 1476 года в нартексе церкви Драгалевского монастыря. Тематическая программа и иконографические нововведения. – В: Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. Москва, 2005, 65-75 [Gero, G. Freski 1476 goda v nartekse tserkvi Dragalevskogo monastyrya. Tematicheskaya programma i ikonograficheskiye novovvedeniya. – In: Drevnerusskoye i postvizantiyskoye iskusstvo. Vtoraya polovina XV – nachalo XVI veka. Moskva, 2005, 65-75].
- 2 Ковачев, М. Цит. съч. [Kovachev, M. Op. cit.].
- 3 Пак там, 144 [Ibidem, 144].
- 4 Флорева, Е. Цит. съч. [Floreva, E. Op. cit.].
- 5 Геров, Г. Аргументи за датировката и атрибуцията на няколко икони от Зографския манастир. – В: Светогорска обител Зограф, I. С., 1995, 133-136 [Gero, G. Argumenti za datirovkata i atributsiyata na nyakolko ikoni ot Zografskiya manastir. – In: Svetogorska obitel Zograf, I. Sofia, 1995, 133-136]; Поповска-Коробар, В. Към атрибуцията на стенописите в Слимничкия манастир и техните паралели в някои църкви в България. – Проблеми на изкуството, 2, 1997, 3-9 [Popovska-Korobar, V. Kam atributsiyata na stenopisite v Slimnichkiya manastir i tehnite paraleli v nyakoi tsarkvi v Balgariya. – Problemi na izkustvoto, 2, 1997, 3-9]; Гергова, И. Резбата в ателието на св. Пимен Зографски. – Проблеми на изкуството, 2, 2003, 23-32 [Gergova, I. Rezbata v ateliето na sv. Pimen Zografski. – Problemi na izkustvoto, 2, 2003, 23-32].
- 6 Панова-Миткова, И. Разделяне на два слоя стенописи (XVII-XV в.) в наоса на църквата „Св. Богородица Витошка“, Драгалевски манастир, и тяхното експониране. – В: Консервация и реставрация на музейни и художествени ценности. Научни и етични проблеми. С., 2003, 80-88 [Panova-Mitkova, I. Razdelyane na dva sloya stenopisi (XVII-XV v.) v naosa na

- tsarkvata „Sv. Bogoroditsa Vitoshka”, Dragalevski manastir, i tyahnoto eksponirane. – In: Konservatsiya i restavratsiya na muzeyni i hudozhestveni tsennosti. Nauchni i etichni problemi. Sofia, 2003, 80-88].
- 7 Ковачев, М. Цит. съч., 143-154 [Kovachev, M. Op. cit., 143-154].
- 8 Флорева, Е. Цит. съч., 26-29 [Floreva, E. Op. cit., 26-29].
- 9 Научен архив на НИИХН С-9-416, 418-421, 445 и 466. Автор Л. Делчев.
- 10 Флорева, Е. Цит. съч., ил. 38 [Floreva, E. Op. cit., il. 38].
- 11 Tourta, A. The Judas Cycle? Byzantine and Post Byzantine Survival. – In: Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil. Wiesbaden, 2000, 322-324.
- 12 Флорева, Е. Цит. съч., ил. 40 [Floreva, E. Op. cit., il. 40].
- 13 Пак там, ил. 47 [Ibidem, il. 47].
- 14 Ковачев, М. Цит. съч., 153 [Kovachev, M. Op. cit., 153].
- 15 Пак там, 153, обр. 126 [Ibidem, 153, obr. 126].
- 16 Пак там, 153, обр. 129 [Ibidem, 153, obr. 129].
- 17 Пак там, 153 [Ibidem, 153].
- 18 Пак там, 154 [Ibidem, 154]. Последният не е запазен.
- 19 Пак там, 153 [Ibidem, 153].
- 20 Пак там, обр. 121 [Ibidem, obr. 121].
- 21 Пак там, обр. 122 [Ibidem, obr. 122].
- 22 Пак там, обр. 123 [Ibidem, obr. 123].
- 23 Пак там, обр. 125 [Ibidem, obr. 125].
- 24 Пак там, обр. 124 [Ibidem, obr. 124].
- 25 Флорева, Е. Цит. съч., ил. 46 [Floreva, E. Op. cit., il. 46].
- 26 Екип реставратори под ръководството на Стефан Стефанов и доц. Стефан Тъпанов от 2013 до 2015 г. разкри и реставрира стенописите в наоса. През 2017-2018 г. друг екип под ръководството на гл. ас. д-р Никифор Харалампиев разкриха под по-късните стенописи тези от края на XVI в. в олтаря. Вж. Ванев, И. Реставрационни намеси. Църква „Св. Йоан Рилски”, Куриловски манастир. – В: Корпус на стенописите от първата половина на XIX в. в България. С., 2018, 191-192 [Vanev, I. Restavratsionni namesi. Tsarkva „Sv. Yoan Rilski”, Kurilovski manastir. – In: Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX v. v Balgariya. Sofia, 2018, 191-192].
- 27 Все още не са изцяло разкрити стенописите върху източната стена на притвора, покрити от живописен слой от XIX в.
- 28 Кънчов, В. Куриловският манастир Св. Иван Рилски. – Периодическо списание на Българското книжовно дружество в София, LXII, 1902, 796-798 [Kanchov, V. Kurilskiyat manastir Sv. Ivan Rilski. – Periodicheskoto spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo v Sofiya, LXII, 1902, 796-798].
- 29 Пандурски, В. Куриловският манастир. С., 1975 [Pandurski, V. Kurilovskiyat manastir. Sofia, 1975].
- 30 Дълга голяма благодарност на гл. ас. д-р Никифор Харалампиев за фотографиите от олтаря на църквата.
- 31 Вж. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Α. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύρια αὐτῆς πηγᾶι. Ἐν Πετρούπολει, 1909, 273, 292 [Papadopoulos-Kerameus, A. Dionysiou tou ek Phourna, Hermēneia tēs zōgraphikēs technēs kai hai kyriai autēs pēgai. En Petroupolei, 1909, 273, 292]. Благодаря на гл. ас. д-р Цветан Василев за четенето и идентификацията на надписа.
- 32 Ковачев, М. Цит. съч., 149-150, обр. 116 [Kovachev, M. Op. cit., 149-150, obr. 116]; Пандурски, В. Цит. съч., 15-16 [Pandurski, V. Op. cit., 15-16].
- 33 Пак там, 18, 20 [Ibidem, 18, 20].
- 34 Пандурски, В. Цит. съч., 11 [Ibidem, 11]; Гергова, И. Софийските светци. – В: София – 120 години столица. С., 2000, 310-211 [Gergova, I. Sofiyskite svettsi. – In: Sofiya – 120 godini stolitsa. Sofia, 2000, 310-211].
- 35 Кънчов, В. Цит. съч., 797 [Kanchov, V. Op. cit., 797].
- 36 За тази иконографска особеност вж. Колушева, М. Светците епископи от наоса на църквата „Св. Георги” във Велико Търново. – В: Герои, култове, светци/ Heroes, cults, saints. Ред. И. Гергова, Е. Мутафов. С., 2015, 241-260 [Kolusheva, M. Svettsite episkopi ot naosa na tsarkvata „Sv. Georgi” vav Veliko Tarnovo. – In: Geroi, kultove, svettsi/ Heroes, cults, saints. Eds. I. Gergova, E. Mutafov. Sofia, 2015, 241-260].
- 37 Паскалева, К. Триптих с поменик от Кремиковския манастир. – Старобългарска литература. Изследвания и материали. Кн. 1. С., 1971, 441-456 [Paskaleva, K. Triptih s pomenik ot Kremikovskiy manastir. – Starobalgarska literatura. Izsledvaniya i materiali. Kn. 1. Sofia, 1971, 441-456].
- 38 Пак там, 443 [Ibidem, 443].
- 39 Размери: височина 54 см, ширина 31 см и дебелина на дъската 2 см. Вж. Паскалева, К. Цит. съч., 442 [Paskaleva, K. Op. cit., 442].
- 40 Пак там, 447-448 [Ibidem, 447-448].
- 41 Кызласова, И. А. Русская икона XIV-XVI веков. ГИМ. Москва, 1987, 22, кат. 112-113 [Kyzlasova, I. A. Russkaya ikona XIV-XVI vekov. GIM. Moskva, 1987, 22, kat. 112-113]; Post-Byzantine Painting. Icons of the 15th – 18th Centuries. From the Collections in Moscow, Sergiev Posad (Zagorsk), Tver, and Ryazan. Catalog of the Exhibition. Museum of Old Russian Art and Culture „Andrei Rubliev”. October 1995. Moscow, 1995, 215, № 51 (I. Kyzlasova); Осташенко Е. Я. Иконы Сербии, Болгарии и Македонии XV-XVII вв. – В: История иконописи, VI-XX вв.: Истоки. Традиции. Современность. Москва, 2002, 175-188 [Ostashenko YE. Ya. Ikony Serbii, Bolgarii i Makedonii XV-XVII vv. – In: Istoriya ikonopisi, VI-XX vv.: Istoki. Traditsii. Sovremennost’. Moskva, 2002, 175-188]; Устинова, Ю. Иоанн Предтеча (Иконография праздников). – В: Православная энциклопедия. Т. 24, 528-577 [Ustinova, Yu. Ioann Predtecha (Ikonografiya prazdnikov). – In: Pravoslavnaya entsiklopediya. T. 24, 528-577]. <http://www.pravenc.ru/text/471450.html> (7.07.2018).
- 42 Искам да изкажа голяма благодарност на И. А. Кызласова и А. Преображенский, които ми предоставиха свои фотографии от иконата.
- 43 Паскалева, К. Цит. съч., 456, бел. 1 [Paskaleva, K. Op. cit., 456, bel. 1].
- 44 Вж. Колушева, М. Църквата „Успение Богородично” в Зерват, Албания. – Проблеми на изкуството, 1, 2018, 59-74 [Kolusheva, M. Tsarkvata „Uspenie Bogorodichno” v Zervat, Albaniya. – Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 59-74].
- 45 Вж. Василев, Цв. Езикови и живописни паралели – наблюдения върху надписите в група паметници от края на XVI и началото на XVII век на Балканите. – Проблеми на изкуството, 1, 2018, 75-85 [Vasilev, Tsv. Ezikovi i zhivopisni paraleli – nablyudeniya varhu nadpisite v grupa pametnitsi ot kraja na XVI i nachaloto na XVII vek na Balkanite. – Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 75-85].
- 46 За разчитането, превода и идентификацията на надписа дължа най-голяма благодарност на гл. ас. д-р Цветан Василев.
- 47 Brightman, F. Liturgies Eastern and Western. Vol. I. Eastern Liturgies. Oxford, 1896, 311; 365.
- 48 Божествена литургия на светия наш отец Йоан Златоуст за православния християнин. Пловдив, 2007, 31 [Bozhestvena liturgiya na svetiya nash otets Yoan Zlatoust za pravoslavniya hristiyanin. Plovdiv, 2007, 31].
- 49 Паскалева, К. Цит. съч., 456, бел. 1 [Paskaleva, K. Op. cit., 456, bel. 1].
- 50 Поповска-Коробар, В. Сидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир. – Патримониум, бр. 13. Скопје, 2015, 240 [Popovska-Korobar, V. Sidnoto slikarstvo vo crkvata na Slimničkiot manastir. – Patrimonium, br. 13. Skopje, 2015, 240].

ЦЪРКВАТА “УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧНО” В ЗЕРВАТ, АЛБАНИЯ

Мария Колушева

В статията е представен един слабо познат в научната литература паметник на стенната живопис от началото на XVII в. Акцентирано е върху съдържанието на стенописната му програма, която до момента не е била обект на научен интерес. Приносни са наблюденията върху работата на зографите, изпълнили стенописите през 1605/6 г. Те показват, че вероятно фреските са полагани на два етапа. Работата е била поверена на два зографски екипа, ръководени от двама майстори. Предполаганото от някои изследователи участие на Михаил от Линотопи като главен зограф не се потвърждава. Вероятно той е участвал като помощник на главния майстор, работил в западната част на наоса и притвора. Ръководеният стенописването на олтаря и източната част на наоса може да бъде идентифициран с един от майсторите, изпълнили фреските в църквите в Добърско и в Сеславския манастир.

Ключови думи: поствизантийска стенна живопис, зографски екипи, Зерват, Сеславски манастир, Добърско, линотопски зографи

Селището Зерват е сред няколко населени с етнически гърци селца, разположени по източния склон на планината Дриано, по пътя от гръцкия граничен пункт при Какавия към град Гирокастро в Южна Албания. Църквата се намира в двора на селското гробище¹.

Храмът е почти непознат в научната литература. Основавайки се на Окунев², В. Лазарев го споменава като паметник от XIV в.³ Едва в края на миналия век информация за храма се появява в обзорни издания, посветени на паметниците в Епир и Албания. В книгата си „Православни паметници в Северен Епир. Пръв досег/Описание“ авторите – Георгиос и Константинос Якумис, описват редица храмове от региона и съставят кратки статии за всеки един от тях⁴. Те публикуват най-общ архитектурен план на църквата и набелязват различните етапи на градеж, чийто край поставят в края на XVI и началото на XVII в., вземайки годината на изпълнение на стенописите (1605/6) като *terminus post quem*. Авторите споменават наличието на два реда икони върху олтарната преграда и на хорос с окачени икони. Изпълнението на стенописната украса приписват на Михаил от Линотопи. Накрая отбелязват и недовършената живопис на притвора.

През 1994 г. излиза още една публикация на К. Якумис, която в общи линии повтаря предишната⁵. Тук е предположено, че църквата датира от византийския период и през XVI в. е била изцяло обновена, като към старата част са прибавени нови пространства. Споменати са икони, които били донесени от манастира Дриану и се съхранявали в притвора на църквата.

Две статии, отнасящите се до стенописната и архитектурната реставрация на църквата, проведена през периода 2003–2008 г., са публикувани съответно през 2009 и 2014 г. в албанско периодично издание⁶.

Стенописите в църквата са включени в респектиращото с обема на включената информация съчинение на Теохарис Цамбурас, целящо да събере продукцията и да анализира работата на всички зографи, произхождащи от областта на Грамос през XVI и XVII в.⁷. В



1. Изглед към църквата от югоизток

View of the church from southeast

него той коментира много от проблемите, възникващи около авторството на стенописната украса в Зерватската църква, представя наблюденията си относно надживописванията и иконографската програма в наоса и притвора.

Сведения за църквата и стенописите черпим главно от ктиторския надпис, поместен над входа, върху западната стена на наоса, който гласи⁸:



2. Ктиторски надпис – западна стена на наоса

Ktitor's inscription – western wall of the nave

+ ΗΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΗΘΗ
Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΚΘΑΛΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΕΝ ΠΕΡΑΓΙΑΣ
ΕΝΔΟΞΟΥ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ
ΚΑΙ ΕΙΡΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ :: ΚΗ ΣΗΝΔΡΟΜΗ ΔΕ
ΟΛΟΝ ΓΕΓΟΝΕΝ ::

ΕΤΩ ΖΡΙΔ ::
ΗΓΟΡΙΘΗ ΔΕ ΚΔΙΑΧΑΡΟΣ ΚΑΜΩ ΤΑΜΑΡΤΟΛΩ
ΜΙΧΑΗΛ :: ΚΝΙΚΟΛΑΣ ::

Четене: ἡγέρθη ἐκ βάθρων καὶ ἱστορήθη | ὁ πάνσεπτος καὶ θεῖος ναὸς τῆς ὑπεραγίας | ἐνδόξου Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου | καὶ εἰραρθένου Μαρίας καὶ ἡ σηνδρομὴ δὲ | ὅλον γέγονεν | ἔτους ΖΡΙΔ | ἡστορήθη δὲ καὶ διὰ χειρὸς καμοῦ τοῦ ἁμαρτολοῦ | Μιχαὴλ καὶ Νικολάου
В надписа се съобщава, че църквата е посветена на св. Богородица, издигната е из основи и е стенописвана през 1605/6 г. със средствата на всички жители на селището. Не е отбелязано нито името на митрополита, нито на някое друго църковно лице, по чието време са изпълнени фреските. В края на надписа са споменати имената на двамата зографи Михаил и Никола.

Още един надпис се отнася до строителството на църквата. Върху каменна плоча, вградена в западната фасада, са изписани инициалите на Христос и Богородица, а под тях името на монаха Калист и годината 1582/3⁹.

ΙC ΧC | ΜΗΡ ΘΥ | ΕΤΟΥC ,ΖΨΑ | ΚΑΛΗΣΟΝ | ΜΟΝΑΧΟΝ
Тази дата трябва да бъде приета като terminus post

quem за издигането на храма. Името на монаха Калист се среща и в надпис от църквата на манастира Дриану от 1568/9 г.¹⁰, който се намира недалеч от Зерват. Може да се предположи, че става въпрос за един и същ дарител.

Надпис от стенописната украса на притвора на Зерватската църква¹¹ свидетелства и за други дарители, дали своя принос за изписването на храма, които са предпочели да останат анонимни. Текстът е разположен в горната част на сцената Пророк Илия, хранен от гарвана, до сигниращия надпис, и гласи¹²:

ΔΕΝCΙC ΤΟΔΧΛΟΝΘΘΥ | ΤΟ ΑΛΓΟΝ[.] ::

Четене: δέησις τῶ(ν) δούλων τοῦ Θεοῦ τῶ(ν) ἀλ(ό)γων

„Моление на раби Божии без име”.

Указанието, че църквата е издигната „из основи”, което ни дава ктиторският надпис, е често срещано при този тип надписи, но не винаги, както и в този случай, това отговаря на действителността. Проучванията на архитектурата на храма показват, че сложният му план е резултат от няколко строителни етапа¹³. Първоначалната постройка е представлявала кръстокуполен храм, датиращ вероятно от византийския период, с една апсида от изток. По-късно от север и от юг са прибавени два засводени и по-ниски кораба, които също завършват на изток с апсиди. Така се образуват три кораба и един напречен (източен трансепт), над който се издига куполът. Третият строителен етап се отнася до изграждането на притвора, на каменна кон-

3. Изглед към иконостаса и олтарната част

View of the iconostasis and the altar section





4. Стенописите в централната и западната част на наоса
The murals in the central and western parts of the nave

струкция, покриваща южния вход към наоса, и малка галерия, издигната над северния вход към притвора. При четвъртия строителен етап по дължина на южната фасада (в западната ѝ част) е пристроена галерия и е издигната камбанария.

В олтаря преходът между трите пространства се осъществява чрез арки, които завършват на запад с два стълба. В наоса двата приолтарни стълба подкрепят купола от изток, а от запад той е носен от две масивни колони. В западната си част корабите са разделени от още два стълба, които се свързват с колоните от изток чрез аркада. Входи към наоса има върху южната и западната стена. Пространството се осветява от малки прозорци, разположени в горната част на стените. Върху северната стена на протезиса е обособена малка ниша.

Притворът е засводен, като сводът се опира от север и от юг върху две много широки арки. Има входи от север и юг, но по-късно южната врата е зазидана. Върху южната стена е изградена сравнително голяма ниша. Пространството е слабо осветено от прозорец върху западната стена.

Почти всички изображения в олтаря, наоса и притвора имат надживописвания. В повечето случаи наемите засягат само части от фигурите или фоновете, а понякога става въпрос само за преизписани надписи¹⁴. При реставрацията на фреските тези по-късни

наемеси не са отстранени. Те не засягат разпределението на стенописите, което можем да проследим в оригиналния му вид от 1605/6 г.

Програмата на наоса е запазена в цялост и представя един изключително богат иконографски репертоар. Поместени са множество сцени от различни цикли – на Великите празници, Страстите, Поствъзкресните явления, Деянията и чудесата Христови, Богородичен цикъл и др. Разположението им е нетрадиционно. Сцените не са разпределени в обичайните групи, протичащи хоризонтално по стените на храма в низходящ ред – система, при която е лесно да се проследи хронологията на представяните събития или реда на отбелязването на празниците в църковния календар. Тук сцени от един и същ цикъл са „разпръснати“ в различни части на олтаря и наоса. Това кара Т. Цамбурас да заключи, че зографите не са се справили успешно със сложно разчленените архитектурни пространства, които е трябвало да изпишат, и са създали една недобре организирана програма¹⁵. Въпреки че тук само ще маркираме някои от идеите, залегнали в иконографската програма на наоса, вярваме, че разпределението на сцените и изображенията в стенописната програма не е произволно и е подчинено на сложен идеен замисъл. Във формулирането му е възможно да са взели участие и работилите над стенописването зографи, но преди всичко той трябва да бъде отдаден на съставителството на неизвестно за

нас духовно лице, притежаващо изключително висока богословска подготовка.

В централната апсида на **олтара** е представена Богородица Ширшая небес с Младенеца пред гърдите. По ръба на конхата е изписан текстът на Богородичния химн „О тебе радуется“, а върху челото са представени двама химописци – св. Йоан Дамаскин и св. Козма Маюмски, държащи свитъци с текстове от други песнопения, възпяващи ролята на Богородица в Боговъплъщението¹⁶. Долната част на апсидата е разделена на два регистъра. В цял ръст са представени двамата автори на литургии – св. Василий Велики и св. Йоан Златоуст¹⁷, както и св. Григорий Богослов и св. Йоан Милостиви¹⁸. Те са обърнати в поклон на изток към центъра на олтара, зает от малък прозорец. В зоната над тях в медальони са разположени образите на петима епископи. В бемата са представени композиции от различни цикли. Горният регистър е зает от три сцени на Великите празници – Рождество Христово, Сретение, Кръщение и една от цикъла на Поствъзкресните явления на Христос – Явяването на апостолите при Тивериадското море. Те са част от Христологичния цикъл, който продължава, както ще видим, пред олтара, в източното и западното рамо на кръста. В долния регистър на бемата са изведени Възнесение Христово и срещу него Въведение Богородично в храма. Размерът им е двойно по-голям от този на предходните сцени. Съпоставката им е особеност на олтарната програма, характерна за ограничен брой паметници на Балканите¹⁹. По ръба на бемата от запад преминава фриз от медальони, в които са представени старозаветни пророци и праведници. Някои от тях държат изписани свитъци, свързани с Богородица, или предмети – нейни символи.

Конхата на протезиса заема допоясният лик на Христос Велик архиерей, благославящ с две ръце. В долния регистър, над прозореца, е представен Христос Агнец. От двете му страни веят с рипиди архангелите Михаил и Гавриил. До тях, от юг, на Жертвата се покланя св. Атанасий Велики с изписан свитък в ръце. От север фронтално е представен св. Никола Мирликийски със затворен кодекс. Челото на конхата заема Гостоприемство Авраамово – старозаветен епизод с многослойна символика, препращащ преди всичко към темата за троичността на Бога и Евхаристията. В южната дъга на свода са представени Петдесетница и Причастие на апостолите. С последната символично се представя установяването на евхаристийното тайнство от Христос по време на Тайната вечеря. С Петдесетница пък се отбелязва Слизането на Св. Дух върху апостолите и установяването на земната Църква. Св. Дух също е един от хипостасите на св. Троица, за чието слизание свещеникът моли при епиклезата по време на освещаването на светите дарове. Тези литургични моменти се отразяват в стенописите чрез разполагането на Петдесетница в близост до изображението на Мелизмоса в центъра на протезисната апсида²⁰. Останалите две сцени в свода са Слизане в ада и Неверието на Тома, които са част от цикъл на празниците по Цветния триод. Със Слизането в ада се отбелязва Пасхата и с нея се слага началото на празниците до Петдесетница. Неверието на Тома пък

се празнува в първата неделя след Възкресението. Голяма част от този цикъл е концентрирана в централната част на средния кораб. Същевременно и двете сцени имат отношение към циклите на Страстите и Поствъзкресните явления на Христос, представени главно в източния трансепт.

Програмата в диаконикона изглежда е замислена като огледално отражение на изображенията в протезиса. Като пандан на образа на Христос Велик архиерей тук е представен Христос Емануил. Паралел на Гостоприемство Авраамово пък е Жертвата на Авраам. В зоната под Христовия лик е прокарана тясна лента, заета от орнаментален мотив. Под нея липсват изображения, тъй като в тази част на олтара по традиция се съхраняват различни предмети, необходими за богослужението. За такава цел служат и до днес двете лавици, поставени вероятно изначално една над друга в дълбочината на апсидата²¹. Четирите сцени, представени в свода, са разнородни, но представляват продължение на важни теми, развити в други части на храма – Възнесението на пророк Илия (II Цар. 2, 11), Вечерята в Емаус, Христос изгонва седем демона от Мария Магдалена (Лк 8:2; Мк 16:9) и Христос изцелява слугата на стотника²².

И в трите части на олтара са поместени множество образи на йерарси, всички представени в цял ръст и със затворени кодекси. Непосредствено пред протезисната апсида е разположен архидякон Стефан, също с евангелие в ръка. Другият дякон, който допълва аналогично на св. Стефан програмата на диаконикона, е св. Акепсим, който всъщност е епископ и свещеномъченик, но тук е изобразен като дякон²³. В близост до протезисната апсида е поместено и единственото изображение на стълпник – св. Симеон (I.IX.). Над регистъра с епископите е разположен фриз със самостоятелни изображения на четиридесетте севастиийски мъченици в медальони. Той преминава по цялата дължина на олтара.

В **купола** е изписан Христос Вседържител със затворено евангелие в ръка. В барабана – Божествената литургия, а под нея допоясни фигури на пророци със свитъци, редуващи се с херувими. В пандантивите са разположени образите на четиримата евангелисти, държащи евангелия. Представени са заедно със символите си. От изток е св. Убрус – свидетелство за човешката природа на Христос. В **южното и северното рамо на кръста**, в дъгите на свода, образувани под купола, протичат два фриза с образите на пророци в медальони. Върху западната страна на двата приолтарни стълба е разпределена двуделно сцената Благовещение. Срещу арх. Гавриил и Богородица, над двете колони, подкрепящи купола от запад, са представени съответно Христос Недреманное око и Видението на пророк Даниил (Дан 7: 9).

С Благовещението пред олтара е сложено началото на Христологичния цикъл. В бемата той продължава, както видяхме, с три сцени – Рождество Христово, Сретение и Кръщение. По-нататък епизоди от евангелския разказ са разположени върху раменете на кръста. Стенописната програма тук е посветена изцяло на събитията от живота на Христос след Преображението като включва много подробен цикъл на Страстите и Поствъзкресните явления на Христос.

В южното рамо на кръста са групирани сцените Преображение, Влизане в Йерусалим, Умиването на нозете, Тайната вечеря, Молитвата в Гетсиманската градина, Предателството на Юда, Съдът на Ана и Каяфа, Отричанията на Петър (в люнета на южната стена) и Съдът на Пилат. В северното рамо на кръста евангелският разказ продължава със Съдът на Ирод (Лк 23: 7-11), Поругание, Носене на кръста, Разпятие (в което са включени епизодите Разделяне на дрехата и Смесването на жлъчка с оцет), Свлягане от кръста, Оплакване, Мирносоците на гроба Господен, Христос се явява на Мария Магдалена (Йн 20: 11-18) и Апостолите на празния гроб.

Още няколко сцени са изобразени в олтарата – Слизане в ада и Неверието на Тома в протезиса, в бемата – Чудесният улов, а в диаконикона – Вечерята в Емаус.

Зенитът на свода в **южния кораб** е зает от шест медальона на старозаветни праведници – царе, повечето от които държат скиптри и сфери с изписан монограма „В“.

Нека припомним, че в олтарната част на южния кораб, наред с евхаристийните и сотирологични теми (Вечерята в Емаус и Възнесението на пророк Илия), са представени и две сцени на изцеления – Христос изгонва седем демона от Мария Магдалена и Христос изцелява слугата на стотника. От тук темата за чудесата Христови излиза извън рамките на диаконикона и се разраства в западната част на кораба. Върху тази идея акцентира една сцена от цикъла на Великите празници, която изглежда е „пропусната“ съвсем съзнателно от програмата до момента – Възкресението на Лазар. Това чудо, превърнало се във Велик празник, задава основната тема на програмата в този кораб. След него е представена сцената Вечерята у Симон прокажения, при което е следван редът на събитията след Лазаревото възкресение във Витания според евангелието на Йоан (12: 1-8). Следват шест сцени на изцеления: Христос изцелява обладавания от бесове (Мк 5; Мт 1: 21-28; Лк 8), Изцелението на човека със сухата ръка (Мт 12: 9-14; Мк 3: 1-6), Изцелението на тъщата на Петър (Мт 8: 14-15), Изцелението на десетте прокажени (Лк 17: 11-19), Изцелението на двама слепи (Мт 20: 29-34), Изцелението на болния от воднянка (Лк 14: 1-6), Христос опрощава греховете на блудницата (Йн 8: 3-11). От изток на Възкресението на Лазар е изобразен Събор на архангелите.

Двата най-долни регистъра в южния кораб са заети от фигурите на светци, като това са предимно образите на най-изтъкнатите представители на монашеството като св. Антоний и св. Евтимий, отшелници и преподобни²⁴. В люнета на западната стена, вероятно във връзка с монашеската тема, е разположена голямата композиция Христос, изкушаван от дявола в пустинята (Мт 4: 1-11). В контекста на боговдъхновеността на учението на отците на Църквата върху южната стена на източния трансепт е представен св. Йоан Златоуст като Извор на Премъдростта²⁵.

Зенитът на свода в **северния кораб** е зает от медальони с изображенията на Бог Саваот, Христос Велик архиерей, Христос Ангел от Великия съвет, св. Богородица, св. Йоан Кръстител и още един зле запазен образ със заличен надпис (пророк Илия?).

Темата за жертвата е ключова за разбирането на програмата на тази част от наоса. Докато в олтарната

му част чрез различни изображения е акцентирано върху идеята за Христос-жертва, в западната част на кораба темата е доразвита чрез сцени на мъченическите подвизи на едни от най-почитаните светци на християнската Църква. В северната дъга на свода е поместено Пробождането на св. Димитър с копия в тъмницата, а в южния – Мъчението на св. Георги с колелото, Мъченичествата на св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат (и трите в едно изобразително поле). Неслучайно в този кораб преобладават и самостоятелните образи на светци воители²⁶.

Тук се намират и няколко сцени, част от Страстния цикъл, започнат в източния трансепт – Юда връща сребърниците и Обесването на Юда, Бичуването на Христос и Качването на кръста. Върху северната дъга на свода са изобразени още Пренасянето на скинията на завета и Притчата за добрия самарянин (Лк 10: 25-37), а в люнета на западната стена е представена в голям размер рядката сцена Избирането на Матей за апостол (Деян. I, 21-26).

В дъгите на свода на **централния кораб** са оформени два фриза с допоясни изображения, които разделят стенописната украса на кораба на две зони. Фризът от изток съдържа фигурите на пророци с изписани свитъци, чиито текстове се отнасят вероятно към изображението на Вседържителя в купола, а този от запад – фигурите на мъченици с кръстове в ръце.

На изток от фриза с мъчениците е поместен цикъл от сцени по Цветния триод и още няколко епизода от Христовите чудеса и деяния. Първата група започва с Изцелението на разслабения във Витезда, с което се отбелязва третата неделя от празниците между Пасха и Петдесетница. Следва Дванадесетгодишният Христос проповядва в храма (Лк 2:41-50)²⁷. След нея е изписана Срещата на Христос със Самарянката (четвърта неделя) и накрая Изцеляване на слепия по рождение (пета неделя). Останалите сцени в това пространство са: Сватбата в Канна Галилейска, Чудото с петте хляба, Изцелението на недъгави, слепи и куци (Мт 15: 29-31), Изгонване на търговците от храма.

Между медальоните с мъченици и западната стена са образувани три регистъра. И тук са избрани няколко различни теми. На първо място се откроява Богородичната. Като патрон на църквата почитанието на Богородица е специално подчертано в стенописната програма. В олтарата това е постигнато чрез химнографските текстове, пророците, държащи нейни символи и сцената Въведение Богородично. Останалата група от изображения, свързана с Богородичната тема, е концентрирана именно в западната част на кораба. Върху западната стена по традиция е изобразено Успение Богородично. Близо до него, в южната дъга на свода, са разположени Рождество Богородично, както и две старозаветни сцени, обединени в една композиция – Богородица Неопалима къпина и Моисей получава скрижалите на закона. Под композициите с Богородична тематика се намират няколко епизода, посветени на св. Йоан Кръстител – Рождество, Отсичането на главата на Предтеча и Пирът на Ирод (последните две в една композиция). Под тях, в ширината на пиластъра, е поместен епизодът със св. Павел Тивейски, хранен от гарвана, и в същото поле медальон със св. Акакий. Регистърът е продължен от трима мъченици в медальони²⁸.



5. Стенописите върху източната стена на притвора
The murals on the eastern wall of the narthex

6. Стенописите в свода на притвора
The murals on the vault of the narthex.



В северната дъга на свода са разположени сцените Притчата за десетте разумни и неразумни девици (Мт 25: 1-13), Христос укротява бурята, Избиването на младенците и Неделя на православие. Под тях в ширината на пиластъра, е представено мъченичеството на св. Пантелеймон, а до него, както и от юг, три медальона с образи на мъченици.

Сред самостоятелните изображения на светци в наоса трябва да се споменат и дванадесетте апостоли, които са разположени по двойки в цял ръст в дебелината на арките, подкрепящи сводовете. Изображенията на няколко от най-почитаните жени светци са намерили място основно в южния кораб, а светци лецителители са представени в централния кораб на наоса. Стенописите в **притвора** не покриват всички повърхности на помещението. Горните зони тук са заети изцяло от изображения, посветени на Божията майка²⁹. В свода е представена Богородица Ширшяя небес с Младенеца в медальон, обкръжен от фигурите на пророци, държащи свитъци с изписани текстове, отнасящи се до Богородица и предмети, тълкувани като нейни префигурации. Този начин на представяне е свързан смислено с химничния текст Свише пророци те предвестиша. Около медальона са разположени сцени от Акатиста – четири в зенита на свода и още по четири в долния регистър.

В триъгълниците, които се образуват между източната стена и извивката на двете арки, също са поместени изображения. От юг е представена сцената Пророк Илия, хранен от гарвана, заедно с посветителния надпис, цитиран по-горе, а от север – пишещият св. Йосиф поет³⁰.

Страшният съд заема цялата източна стена. От двете страни на входа към наоса са изписани малки стенописни икони на Христос и Богородица. В значително по-голям размер е представен отново като икона св. Никола, който е изобразен фронтално в цял ръст, държи евангелие и благославя, като в горната част на фреската е оформена композиция с Христос и Богородица, които му подават съответно евангелие и омофор. На северната стена над входа е изобразена композицията Св. Георги убива змея. В ниша върху южната стена на притвора е поместен Христос в гроба заедно със скръбящите Богородица и св. Йоан Богослов от двете му страни.

Днес в църквата няма запазени икони, но такива е имало до неотдавна, както показва фотография на централната част на иконостаса, публикувана в двете цитирани публикации от 1994 г. и в статията на П. Томо³¹. Иконите, които се виждат върху олтарната преграда, са откраднати от църквата през 2010 г. Сведения за тях ни дават и няколко фотографии, публикувани и коментирани от Т. Цамбурас³².

Снимките показват, че иконостасът е съдържал царски икони с изображенията на Христос Вседържител и Богородица от типа Одигитрия. Иконите от север и от юг, които ги допълват, са стенописни икони, които и днес украсяват западните страни на приолтарните стълбове – от север на св. Йоан Кръстител, а от юг – Успение Богородично³³. По времето, когато е направена фотографията, публикувана от Якумис, по-късни цокълни пана, измазани със синя боя, са



7. Св. Йоан Дамаскин – чело на олтарната конха
St. John Damascene: forehead of the altar concha

8. Св. Йоан Предтеча – стенописна икона, част от програмата на олтарната преграда

St. John the Forerunner – a mural icon, part of the program of the iconostasis





9. Южна стена на наоса
Southern wall of the nave

минавали под четирите икони. Днес, след цялостната реставрация на храма, първоначалният живописен слой в тези долни части е открит. Още две икони в по-малък размер са поместени пред страничните помещения на олтара – от север на св. Никола, а от юг на арх. Михаил³⁴. Върху Царските двери е било представено Благовещение, а над дверите по-късно е била монтирана друга икона на Христос (?) в цял ръст. На фотографията, публикувана от П. Томо, последната икона не се вижда. Иконостасът е съдържал и кръжи-

10. Северна стена на наоса.
Northern wall of the nave



ло, и Дейсисен чин, над който се е издигала венчилка. Църквата е имала и хорос с икони, които са представяли допоясните ликове на пророци³⁵. В притвора са се съхранявали икони, пренесени от църквата на манастира Дриану, които също са откраднати³⁶.

По отношение на времето на изпълнението на иконостаса е предположено, че той може да се датира най-общо в XVII в.³⁷ Т. Цамбурас констатира отсъствието на дата или подпис върху иконите, но приписва някои от тях на авторите на стенописната украса³⁸.

В гръцката литература коментарите във връзка с двамата зографи, подписали се в ктиторския надпис на Зерватската църква, са пределно кратки, някои от тях дори са направени в бележки под линия. Интересът е насочен главно към единия от майсторите – Михаил. Според преобладаващото мнение той може да бъде идентифициран със зографа Михаил от Линотопи³⁹, познат с работата си над голям брой стенописни ансамбли в региона на Епир⁴⁰. Единствено А. Карамбериди⁴¹ и М. Скавара⁴² се отнасят с резерви към отъждествяването на двамата зографи, като последната смята, че връзките между Зерват и по-късните стенописни ансамбли, дело на линотопското ателие, са само тематични. Т. Цамбурас предлага по-задълбочена обосновка на предположението си, че в Зерват е работил именно Михаил от Линотопи⁴³. Като идентифициращ белег той посочва на първо място сходството в почерка на надписите в Зерват и по-късните стенописи, излезли изпод ръката на Михаил, както и специфичния начин, по който зографът се подписва, поставяйки пред името си определението „διὰ χειρὸς καὶ τοῦ ἁμαρτολοῦ Μιχαήλ” („от моята ръка, на грешния Михаил”). По подобен начин се подписва и Михаил от Линотопи в притвора на манастирската църква „Пр. Илия” в Георгуцати, Дропул (1616/7)⁴⁴, църквата „Св. Никола” във Вица (1618)⁴⁵ и др. като винаги уточнява произхода си.

Идентификацията на Цамбурас се основава в много малка степен на стиловия анализ на фреските от Зерватската църква. Причина за това, както самият автор твърди, са надживописванията, които пречат за придобиване на ясна представа за живописиста на линотопското ателие. Като стилово сходство с творчеството на линотопския зограф той изтъква единствено изображенията на светците монаси върху южната стена на наоса – св. Теодосий Общежител, св. Давид Солунски и св. Сава, както и на Христос в гроба в нишата на притвора⁴⁶. Приписва му също и изпълнението на иконата на Христос Вседържител от царския ред на иконостаса⁴⁷.

Личността на майстора, подписал се в ктиторския надпис като Никола, е коментирана в литературата само в изследването на Т. Цамбурас⁴⁸. Според него този зограф не може да бъде идентифициран с друг известен майстор с това име от Линотопи⁴⁹. И за него Цамбурас подчертава, че почеркът му на зограф не може да се разграничи в стенописната украса заради надживописванията. Все пак публикува изображения на две сцени (Сватбата в Канна и Изцелението на слугата на стотника), чието изпълнение ясно разграничава от живописиста на Михаил и смята, че са излезли изпод ръката на Никола⁵⁰. Предполага, че работейки

върху стенописите на църквата, двамата зографи вероятно са участвали заедно и в изпълнението на части от иконостаса. На Михаил от Линотопи, както бе споменато по-горе, Цамбурас приписва иконата на Христос Вседържител. В изпълнението на някои икони той вижда почерка на още един зограф, близък до стила на Михаил и изобщо на „линотопската живопис“. Без да ги обвързва с конкретни изображения от стенописите в църквата, Цамбурас заключава, че тези икони биха могли да са изпълнени от Никола. Става въпрос за иконите от Дейсисния чин и хороса⁵¹, които авторът датира в 1605/6 г. и посочва като техни паралели две икони от иконостаса на църквата „Успение Богородично“ на манастира Спилео, Гревена⁵², и една икона от църквата „Св. Архангели“ в Сятиста, Козани⁵³. Цамбурас заключава, че иконите, които създава Никола, са вдъхновени от същите модели, характерни за Михаил от Линотопи, но поради ограничените му възможности на зограф, Никола прибегва до широкото използване на декоративни мотиви, които обаче не успяват да скрият очевидното му безсилие в рисуналка⁵⁴. Запознаването ни на място със стенописите ни позволи да направим някои важни наблюдения, които до голяма степен преосмислят изказаните от Цамбурас предположения. Смятаме, че работата върху стенописната украса е била разпределена равномерно между двамата зографи. Единият е работил в цялата олтарна част, източния трансепт и източната част на средния кораб. Другият е изписал централните и западни части на трите кораба, както и всички стенописи в притвора. Няколко обстоятелства около организацията на работата им ни карат да предполагаме, че двамата майстори са оглавявали две отделни зографски групи.

На първо място изтъкваме факта, че всеки от тях е стенописвал различни части от наоса и никой не е навлизал в „територията“ на другия. Разликите са както стилови, така и палеографски – установяват се два почерка в двете части на наоса (третият е на автора на надживописванията). Границата между двете зони на работа е лесно забележима и може да се проследи в долните два регистъра, където липсват члененията на подпорните арки и стенописната повърхност е равна и гладка. Върху южната стена тя преминава между св. Евтимий и св. Сава, а над тях – между последния от групата на севастиийските мъченици – св. Ираклий и първия от групата на седемте Макавеи – св. Алеранос (Валерий?) (ил.9). Върху северната стена границата се намира между св. Димитър и св. Теодор Тирон, а над тях – между св. Теопис и св. Кирик (ил.10). В централния кораб – между фриза с изображенията на мъченици и сцените от източната част на свода. В тази зона може да бъде проследена и границата между двата етапа на измазване на стените. Това би могло да се дължи на обстоятелството, че когато е продължено с измазването/стенописването едната част на мазилката е била вече изсъхнала, поради което „шевът“ от съединяването на мазилките от двете зони е ясно видим. Възможно е да е съществувала известна пауза, дележа двете изписвания, и можем да предположим, че изпълнението на фреските се е случило на два етапа. Разделящият ги времеви интервал не може да бъде установен, но е възмож-



11. Бичуването на Христос
The Flagellation of Christ

но те да са протекли в рамките на 1605/6 г. Първият етап се е ограничил с изписването на трите дяла на олтара, източния трансепт и източната част на централния кораб. При втория е довършена работата в западната част на наоса – двата странични кораба, западната част на централния кораб и притвора.

12. Св. Меркурий – северна стена на наоса
St. Mercurius: northern wall of the nave





13. Изцеление на слугата на стотника – свод на диаконикона

Healing the centurion's servant: the vault of the diaconicon

Интересни са и различията в използваните декоративни елементи в регистрите със самостоятелно изобразени светци. От сравнението между двете половини на храма става ясно, че зографът от втория етап не се е съобразил с формата на арките, които дотогава е рисувал майсторът, работил в олтаря, и ги е опростил. В регистъра с медальони пък е решил напълно да се лиши от този вид украса.

Като се има предвид всичко това, може да се предположи, че вероятно двамата майстори не са били част от едно ателие, а са ръководели свои собствени екипи. Друг важен довод в полза на това предположение е установяването на наличието на помощници на главните майстори, на които е било поверено изписването на някои изображения. Това е лесно забележимо в олтаря и напречния кораб, където цели композиции могат да бъдат приписани на помощник-зографа, като сред примерите е композицията Христос изцелява слугата на стотника (ил. 13), приписана впрочем от Т. Цамбурас на ръката на Никола. По-сложен е случаят в западната половина на наоса и притвора, където стенописите са по-зле запазени и надживописванията са повече. Подкрепяме становището на гръцките изследователи, че Михаил от Линотопи действително е участвал в изписването на църквата. Сравнителният анализ на почерка на писача от ктиторския надпис в Зерват, както и

14. Христос Недреманное око и кирилският надпис

The image of Christ Anapeson and the Cyrillic inscription



запазените без надживописвания надписи в западната част на зерватската църква и в нейния притвор, показват, че той е идентичен с почерка на зограф Михаил от Линотопи – такъв, какъвто е засвидетелстван например в стенописите на църквата „Св. Никола“ във Вица (1618)⁵⁵. Това обаче не е достатъчно убедително, за да се приеме идентификацията на „главния“ майстор в Зерват с линотопския зограф.

Макар и зле запазени, стенописите в западната част на наоса говорят за присъствието на друг, много способен майстор. Този зограф има особен афинитет към представянето на фигури в сложни ракурси, които вероятно са заети от западни образци през критски или епирски паметници на живописата. Това ясно се вижда в композиции като Бичуването на Христос (ил. 11), Обезглавяването на св. Йоан Предтеча, Мъченичеството на св. Димитър. Майсторството му се забелязва и в сложността на предаване на обема и гънките на дрехата (Вечерята у Симон прокажения). Подобни особености на стила не се забелязват при Михаил от Линотопи, който създава една сравнително по-обобщена и линейна живопис.

За разрешаването на проблема с авторството на стенописите в западната част на наоса и в притвора виждаме две възможности. Първата – ако приемем, че Михаил от Линотопи е бил главният зограф, работил в тези части на църквата, то заради несъвпадението при стиловите характеристики на образите трябва да приемем, че в по-късните паметници той е поверявал голяма част от работата си на свои помощници. Това не е изключено, тъй като от ктиторския надпис в църквата „Св. Мина“ в Монодистри (1619) знаем, че с него е работил синът му – Константин, който по-късно наследява ръководството на ателието.

По-вероятна ни се струва втората хипотеза – възможно е Михаил да е работил в Зерват като помощник на главния майстор от втория етап на изписването на храма и една от задачите му е била полагането на надписите.

В олтаря и източната част на наоса, където е работила първата група зографи, надписите са предимно на гръцки език. Изключение правят няколко надписа, които са кирилски. В олтаря се намират две изображения на светци от групата на севастийските мъченици, при които абривиатурата „свети“ е изписана на кирилски – св. Акростомиклий (СТН АКРОСТОМИ/КЛОС)⁵⁶ и св. Акакий (СТН АКАКВОС). Кирилски е надписът към изображението на Христос Недреманное око (ил. 14) и някои от свитъците на пророците⁵⁷. Т. Цамбурас смята, че надписът, сигнализиращ образа на Христос Недреманное око, е положен при етапа на надживописване и съответно авторът на по-късните намеси е славянин⁵⁸, но всъщност почеркът на надписите от този по-късен етап е различен⁵⁹. Интересно е и името, с което е сигниран един от севастийските мъченици, изписан в централната апсида, наречен Рудорандополийос (О АГІОС РОУДОРАНТОПОЛІОС). Името на светеца в действителност е Рудон, а в ерминията (т.нар. Втори йерусалимски ръкопис) той е определен като „равтолѡлюс“, т.е. „с коса със сиви кичури“⁶⁰. Вероятно зографът не го е разбирал и е мислил, че става въпрос за част от името на мъченика. Друга възможност е той да е използвал стрешен пре-

пис на ерминията и механично да е повторил грешката. Подобно нещо се е случило със същия мъченик от фреските на църквата на манастира „Преображение“ в Дриовуно (1652)⁶¹.

Живописиста, който създава главният майстор, изпълнил фреските в тази част на храма, намира паралели – стилови, палеографски и иконографски, със стенописите в две църкви от българските земи – църквата „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ в Добърско (1614) и църквата „Св. Никола“ в Сеславския манастир (1616). Смятаме, че той е работил и в двата стенописни ансамбъла. Близки на работата му са фреските, дело на един от зографите от наоса на Слимничкия манастир (1606/7). Бъдещите изследвания на стенописите в тези паметници ще допринесат за изясняването на връзките между тях.

С настоящата статия се опитахме да представим в пълнота един малко познат в литературата паметник, ценен не само заради високата художествена стойност на стенописната си украса и оригиналността на идейната си програма, но и особено важен като източник на информация за работата на зографските ателиета и връзките между тях на Балканите в началото на XVII в.

Фотографии и графични схеми: Иван Ванев



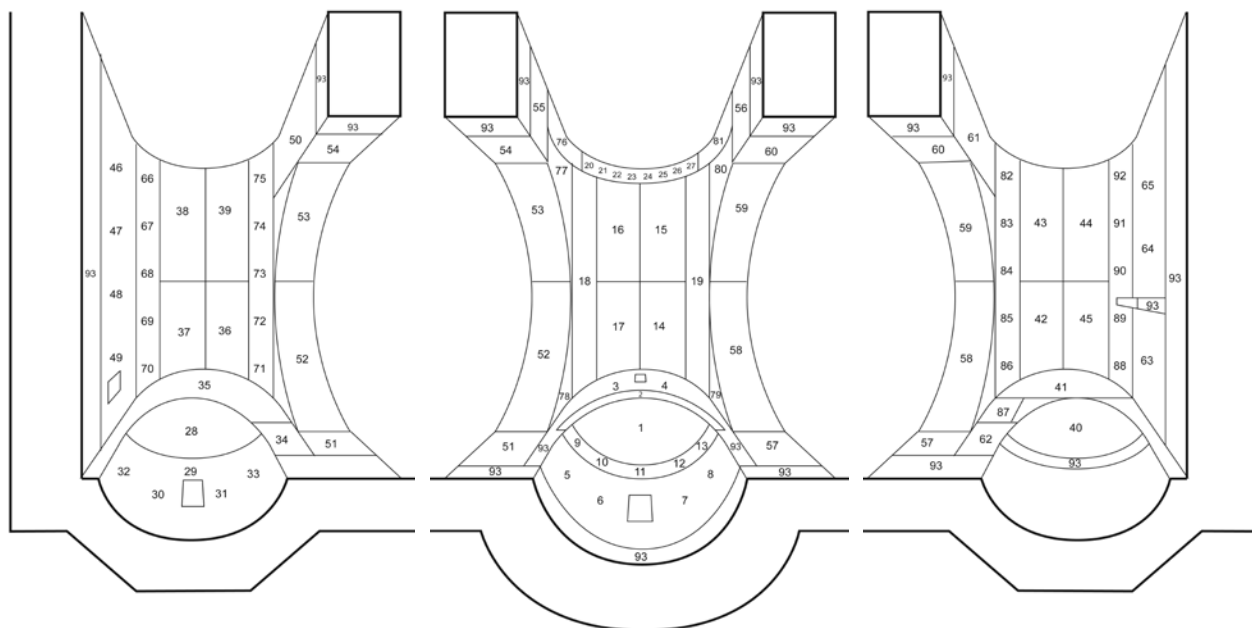
15. Св. Онуфрий – южна стена на наоса

St. Onuphrius: southern wall of the nave



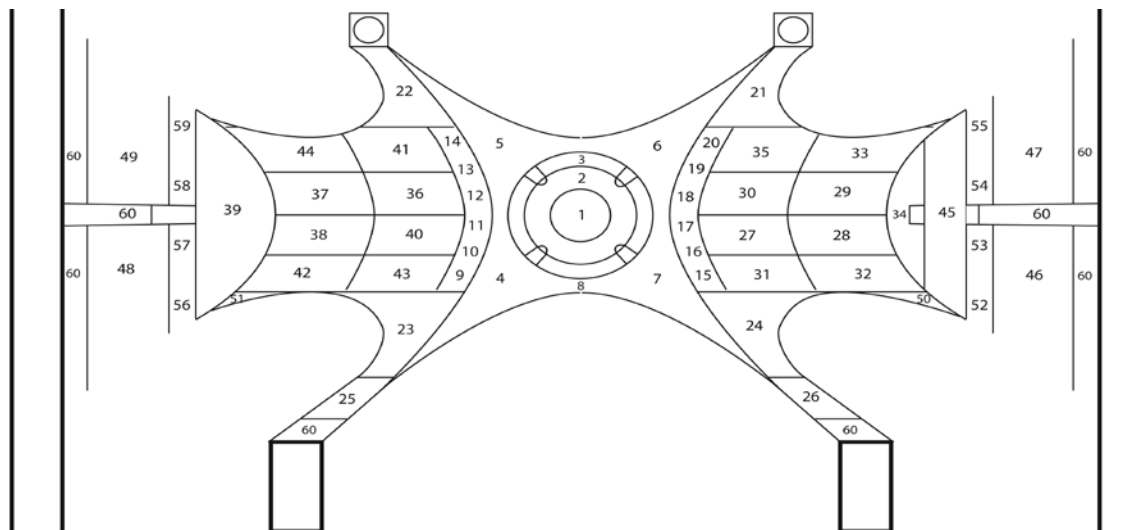
16. Св. Евтимий Велики – южната стена на наоса

St. Euthymius the Great: the southern wall of the nave



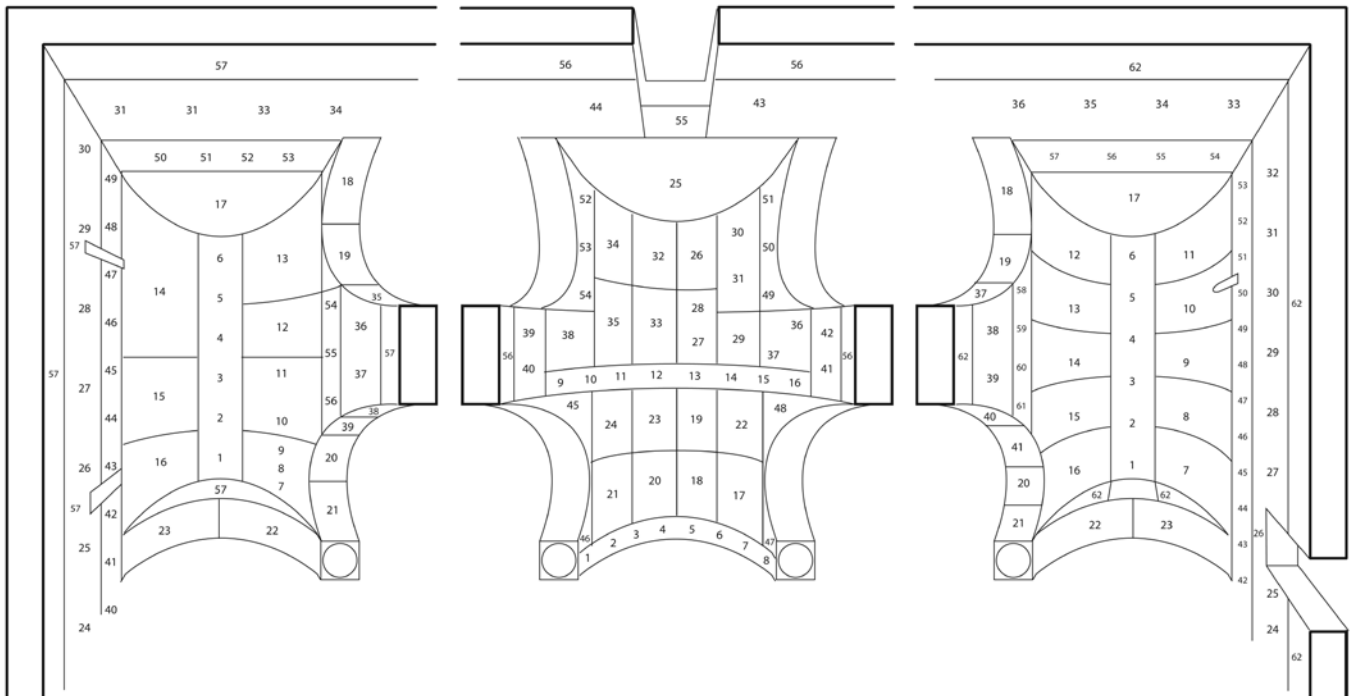
Олтар

1. Св. Богородица Ширшая небес; 2. Текст на песнопението „О тебе радуется“; 3. Св. Козма Маюмски; 4. Св. Йоан Дамаскин; 5. Св. Григорий (Велики); 6. Св. Василий (Велики); 7. Св. Йоан Златоуст; 8. Св. Йоан Милостиви; 9. Св. Йеротей; 10. Св. Автоним; 11. Св. Евмений; 12. Св. Йеротей; 13. Св. Алипий; 14. Рождество Христово; 15. Сретение; 16. Кръщение; 17. Явяването на Христос на апостолите при Тивериадското море; 18. Възнесение; 19. Въведение Богородично; 20. Пр. Валаам; 21. Пр. Яков; 22. Пр. Захария; 23. Пр. Аарон; 24. Неизвестен пророк; 25. Пр. Самуил; 26. Праведният Йов; 27. Праведният Ной; 28. Христос Велик архиерей; 29. Христос-Агнец; 30. Арх. Михаил; 31. Арх. Гавриил; 32. Св. Никола (Мирликийски); 33. Св. Атанасий Велики; 34. Св. Симеон Стълпник; 35. Гостоприемство Авраамово; 36. Причастие на апостолите; 37. Неверието на Тома; 38. Слизане в ада; 39. Петдесетница; 40. Христос Емануил; 41. Жертва Авраамова; 42. Вечерята в Емаус; 43. Възнесението на пророк Илия; 44. Изцелението на слугата на стотника; 45. Христос изгонва седем демона от Мария Магдалена; 46. Св. Кирил (Александрийски); 47. Св. Силвестър (папа Римски); 48. Св. Спиридон (Тримитунтски); 49. Св. архидякон Стефан; 50. Св. Ахилий (Лариски); 51. Св. Григорий Нисийски; 52. Св. Никола от Мегалополис; 53. Св. Григорий Акрагантски; 54. Св. Григорий, епископ на Велика Армения; 55. Св. Власий; 56. Св. Андрей (Критски); 57. Св. Методий (Константинополски); 58. Св. Елифаний; 59. Св. Софроний; 60. Св. Амвросий; 61. Св. Игнатий; 62. Св. Акепсим; 63. Св. Никифор; 64. Св. Митрофан; 65. Св. Патрикий; 66. Св. Теофилакт; 67. Св. Исихий; 68. Св. Ефатисихий; 69. Св. Приск; 70. Св. Теодул; 71. Св. Сумаранд; 72. Св. Сисиний; 73. Св. Леонтий; 74. Неизвестен севастиийски мъченик; 75. Св. Евзон; 76. Неизвестен севастиийски мъченик; 77. Св. Рудон; 78. Св. Комнос (Домн?); 79. Св. Дометиян; 80. Св. Сумаранд; 81. Св. Клавдиан; 82. Св. Йоан; 83. Св. Акростомиклий; 84. Св. Лисимах; 85. Св. Мелитон; 86. Св. Оксиклиний; 87. Св. Александър; 88. Св. Акакий; 89. Св. Флавиан; 90. Св. Клавдиан (?); 91. Св. Уаритий; 92. Св. Клавдий; 93. Орнамент.



Трансепт

1. Христос Вседържител; 2. Божествена литургия; 3. Св. Йоан Предтеча, пр. Авакум; херувим, неизвестен, пр. Еремия, пр. Йона, херувим, пр. Елисей, пр. Илия, херувим, пр. Даниил, пр. Моисей, херувим; 4. Св. Лука; 5. Св. Марко; 6. Св. Матей; 7. Св. Йоан Богослов; 8. Св. Убрус; 9. Неизвестен пророк; 10. Пр. Еремия; 11. Пр. Даниил; 12. Пр. Моисей; 13. Пр. Соломон; 14. Пр. Давид; 15. Пр. Захария; 16. Пр. Агей; 17. Пр. Софония; 18. Пр. Малахия; 19. Неизвестен пророк; 20. Пр. Гедон; 21. Видението на пр. Даниил; 22. Христос Недреманно око; 23. Арх. Гавриил (от Благовещението); 24. Св. Богородица (от Благовещението); 25. Св. Йоан Кръстител; 26. Успение Богородично; 27. Преображение; 28. Влизане в Йерусалим; 29. Умиването на нозете; 30. Тайната вечеря; 31. Молитвата в Гетсиманската градина; 32. Предателството на Юда; 33. Съдът на Ана и Кайфа; 34. Отричанията на Петър; 35. Съдът на Пилат; 36. Съдът на Ирод; 37. Поругание; 38. Носене на кръста; 39. Разпятие; 40. Сваляне от кръста; 41. Оплакване; 42. Мироносиците на гроба Господен; 43. Христос се явява на Мария Магдалена; 44. Апостолите на празния гроб; 45. Св. Йоан Златоуст – Извор на Премъдростта; 46. Св. Антоний Велики; 47. Св. Евтимий Велики; 48. Св. Георги; 49. Св. Димитър; 50. Св. Луп; 51. Св. Андроник; 52. Неизвестен севастиийски мъченик; 53. Св. Аглай; 54. Св. Илиан (?); 55. Св. Филоклитон; 56. Св. Иринеарх; 57. Св. Памфилий; 58. Св. Онисифор; 59. Неизвестен мъченик; 60. Орнамент.



Южен кораб

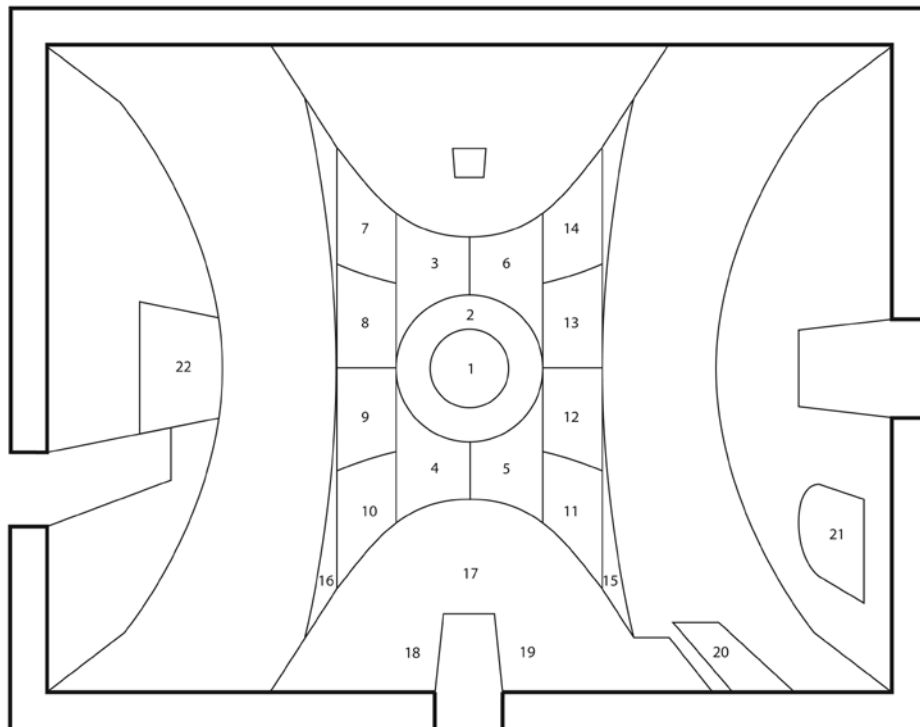
1. Неизвестен пророк; 2. Пр. Мелхиседек; 3. Пр. Манасия; 4. Пр. Авия; 5. Пр. Ровоам; 6. Пр. Йосафат; 7. Събор на архангелите; 8. Възкресението на Лазар; 9. Вечерята у Симон прокажения; 10. Изцелението на обладавания от бесове; 11. Изцелението на човека със сухата ръка; 12. Изцелението на тъщата на Петър; 13. Изцелението на десет прокажени; 14. Изцелението на двама слепи; 15. Изцелението на болния от воднянка; 16. Христос опрощава греховете на блудницата; 17. Христос, изкушаван от дявола в пустинята; 18. Ап. Петър; 19. Ап. Андрей; 20. Ап. Лука; 21. Ап. Йоан Богослов; 22. Ап. Тома; 23. Ап. Филип; 24. Св. Сава (Освещени); 25. Св. Теодосий Общежител; 26. Св. Марко Атински; 27. Св. Арсений; 28. Св. Давид Солунски; 29. Св. Теодор Студит; 30. Св. Йосиф Поет; 31. Св. Зосим; 32. Св. Мария Египетска; 33. Св. Макарий Египетски; 34. Св. Онуфрий; 35. Св. Евстатий (Плакида); 36. Св. Яков Персийски; 37. Св. Христофор; 38. Св. Марина; 39. Св. Неделя; 40. Св. Варвара; 41. Пр. Соломон; 42. Св. Ираклий; 43. Св. Алерианос (Валерий?); 44. Св. Авелвус; 45. Св. Урий; 46. Св. Андоний; 47. Св. Елеазар; 48. Св. Евсевон; 49. Св. Маркил; 50. Св. Самон; 51. Св. Мелетий; 52. Св. Ермолай; 53. Св. Исидор; 54. Св. Павел Препрости; 55. Св. Сампсон (Страноприемец); 56. Св. Симеон (Юродивий); 57. Св. Акакий (Мелитински); 58. Св. Корон (Конон?); 59. Св. Еввул; 60. Св. Адриан; 61. Св. Трифон; 62. Орнамент.

Централен кораб

1. Пр. Авакум; 2. Пр. Наум; 3. Пр. Михей; 4. Пр. Йона; 5. Пр. Осия; 6. Пр. Йоил; 7. Пр. Амос; 8. Пр. Авдия; 9. Св. Памфил; 10. Св. Орест; 11. Св. Мисаил; 12. Св. Анания; 13. Св. Азария; 14. Св. Андроник; 15. Св. Сергей; 16. Св. Анастасий; 17. Изцелението на разслабения във Витезда; 18. Дванадесетгодишният Христос проповядва в храма; 19. Срещата на Христос със Самарянката; 20. Изцеление на слепия по рождение; 21. Сватбата в Канна Галилейска; 22. Чудото с петте хляба; 23. Изцеление на недъгави, слепи и куци; 24. Изгонване на търговците от храма; 25. Успение Богородично; 26. Рождество Богородично; 27. Богородица Неопалима къпина; 28. Моисей получава скрижалите на закона; 29. Рождество на св. Йоан Кръстител; 30. Пирът на Ирод; 31. Отсичането на главата на Предтеча; 32. Христос укротява бурята; 33. Притчата за десетте разумни и неразумни девизи; 34. Неделя на православие; 35. Избиването на младенците; 36. Св. Павел Тивейски, хранен от гарвана; 37. Св. Акакий; 38. Мъченичеството на св. Пантелеймон; 39. Св. Пантелеймон; 40. Св. Прокопий; 41. Св. Козма; 42. Св. Дамян; 43. Арх. Михаил; 44. Св. Константин; 45. Св. Вакх; 46. Св. Сергей; 47. Св. Флор; 48. Св. Гурий; 49. Св. Порфирий; 50. Св. Аграф (Евграф?); 51. Св. Платон; 52. Св. Иринарх; 53. Неизвестен мъченик; 54. Св. Онисифор; 55. Ктиторски надпис; 56. Орнамент.

Северен кораб

1. Саваот; 2. Христос Велик архиерей; 3. Христос Ангел от Великия съвет; 4. Св. Богородица; 5. Св. Йоан Кръстител; 6. Пр. Илия (?); 7. Мъчението на св. Георги с колелото; 8. Мъченичеството на св. Теодор Тирон; 9. Мъченичеството на св. Теодор Стратилат; 10. Юда връща сребърниците; 11. Обесването на Юда; 12. Бичуването на Христос; 13. Качване на кръста; 14. Притчата за добрия самарянин; 15. Пренасянето на скинията на завета; 16. Мъченичеството на св. Димитър; 17. Избирането на Матей за апостол; 18. Ап. Павел; 19. Ап. Симон; 20. Ап. Марко; 21. Ап. Матей; 22. Ап. Яков; 23. Ап. Вартоломей; 24. Св. Теодор Тирон; 25. Св. Теодор Стратилат; 26. Св. Меркурий; 27. Св. Нестор; 28. Св. Никита; 29. Св. Орест; 30. Св. Артемий; 31. Св. Агатоник; 32. Св. Евдоким; 33. Св. Никифор; 34. Св. Елена; 35. Св. Викентий; 36. Св. Виктор; 37. Св. Мина; 38. Св. Петка; 39. Пр. Давид; 40. Св. Теопис; 41. Св. Кирик (?); 42. Св. Юлита; 43. Неизвестен мъченик; 44. Св. Протасий; 45. Св. Гервасий; 46. Неизвестен мъченик; 47. Св. Анембодист; 48. Неизвестен мъченик; 49. Св. Анембодист; 50. Св. Емилиян; 51. Св. Неофит; 52. Св. Бонифаций; 53. Неизвестен мъченик; 54. Неизвестен мъченик; 55. Св. Леонтий; 56. Св. Лукиан; 57. Орнамент.



Притвор

1. Богородица Ширшая небес; 2. Пророци в медальони: пр. Давид, пр. Яков, пр. Соломон, пр. Исаия, пр. Даниил, пр. Аарон, пр. Моисей, пр. Авакум, пр. Йеремия, пр. Захария, пр. Йезекил, пр. Геден; 3. Акатист Богородичен, I икос; 4. Акатист Богородичен, II кондак; 5. Акатист Богородичен, II икос; 6. Акатист Богородичен, III кондак; 7. Акатист Богородичен, III икос; 8. Акатист Богородичен, IV кондак; 9. Акатист Богородичен, IV икос; 10. Акатист Богородичен, V кондак; 11. Акатист Богородичен, V икос; 12. Акатист Богородичен, VI кондак; 13. Акатист Богородичен, VI икос; 14. Акатист Богородичен, VII кондак; 15. Пророк Илия, хранен от гарвана; 16. Св. Йосиф Поет; 17. Страшният съд; 18. Св. Богородица; 19. Исус Христос; 20. Св. Никола (Мирликийски); 21. Христос в гроба; 22. Св. Георги убива змея.

Бележки:

- 1 Църквата бе посетена през есента на 2017 г. в рамките на проекта „Пътищата на балканските зографи и поствизантийското художествено наследство в България“ (проект № ДФНИ К 02/8 от 12.12.2014 г.).
- 2 Okunev, N. Monumenta artis serbicae. I–IV. Zagreb – Prague, 1928–1932.
- 3 Лазарев, В. История византийской живописи. Т. 1. Москва, 1986, 178, бел. 172 [Lazarev, V. Istoriya vizantiyskoy zhivopisi. T. 1. Moskva, 1986, 178, bel. 172].
- 4 Γιακουμής, Γ., Κ. Γιακουμής. Ορθόδοξα μνημεία στη Βόρειο Ήπειρο. Πρώτη προσέγγιση. Καταγραφή. Ιωάννινα, 1994, 53–55 [Giakoumēs, G., K. Giakoumēs. Orthodoxa mnēmeia stē Boreio Ēpeiro. Prōtē prosēγγισē. Katagrāphē. Iōannina, 1994, 53–55].
- 5 Γιακουμής, Κ. Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία. Αθήνα, 1994, 26–27 [Giakoumēs, K. Mnēmeia Orthodoxias stēn Albania. Athens, 1994, 26–27].
- 6 Nallbani, H. Khisha e Shën Mërisë në Zervat, Gjirokastrë dhe restaurimi i pikturave të saj (Restoration of mural painting for Saint Maria Church of Zervat, Gjirokastra). – Monumentet, 49 (2007), Tiranë, 2009, 208–219; Thomo, P. Konsolidimi dhe restaurimi i Kishës “Fjetja e Shën Marisë” në Zervat të Gjirokastrës (Consolidation and restoration of the “Dormancy of Saint

- Mary” Church in Zervat, Gjirokastrë). – Monumentet, 51 (2009–2010), Tiranë, 2014, 17–66. В статията на Хасан Налбани са публикувани схеми на стенописите, без описание на всяко изображение, с редица пропуски и грешки. Краткият преглед на разпределението на фреските също говори за недостатъчно разбиране на изображенията в храма.
- 7 Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά τον 16ο και 17ο αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινότοπι, την Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό. Θεσσαλονίκη, 2013 (непубликувана докторска дисертация), 141–147 [Tsampouras, Th. Ta kallitechnika ergastēria apo tēn periochē tou Grammou kata ton 16o kai 17o aiōna. Zōgraphoi apo to Linotopi, tēn Grammosta, tē Zerma kai to Mbourmpoutsiko. Thessaloniki, 2013, 141–147].
- 8 Публикуван е от Пουλίτσας, Π. Ἐπιγραφαὶ καὶ ἐνθυμήσεις ἐκ τῆς Βορείου Ἠπείρου. – Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Ε΄, 1928, 55 [Poulitsas, P. Epigraphai kai entymēseis ek tēs Boreiou Ēpeirou. – Epetēris Etaireias Byzantinōn Spoudōn, E, 1928, 55]; Popa, Th. Mbishkrime të knishave të Shqipëristë. Tiranë, 1998, No 536; Τσάμπουρας, Θ. Op. cit., 141 [Tsampouras, Th. Op. cit., 141]; Thomo, P. Op. cit., 63.
- 9 Надписът е публикуван от П. Томо, но са пропуснати инициалите на Христос и Богородица, а годината е изписана неправилно (Thomo, P. Op. cit., 63).

10 Надписът е разположен върху капител на колона в наоса и гласи: „ἐτους ΖΟΖ (= 1568/9) ἐστήθη καὶ ἀνοικοδομήθη διὰ χειρὸς Καλλιόστου μοναχοῦ“. Представяме четенето му според Й. Хулярас, който прилага и съответната библиография (Χουλιάρης, I. Τοιχογραφημένα μνημεῖα καὶ ζωγράφοι τοῦ 15^{ου} καὶ 16^{ου} αἰῶνα στὴν Ἠπειρὸ καὶ τὴ Νότια Ἀλβανία. – Δωδώνη. Ιστορία καὶ Αρχαιολογία, 306 (2007-2008). Ιωάννινα, 308, αρ. 17, εικ. 11, 12 [Chouliaras, I. Toichographēmena mnēmeia kai zōgraphoi tou 15ou kai 16ou aiōna stēn Epeiro kai tē Notia Albania. – Dōdōnē. Istoría kai Archaiologia, 306 (2007-2008). Iōannina, 308, ar. 17, eik. 11, 12]). Авторът датира стенописите в наоса от същото време, а в притвора – от началото на XVII в.

11 Надписът е публикуван от Цамбурас, който смята, че става въпрос за дарителство само на един мирянин „δεῖσις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ / τὸ ἀγγόνυ“ (Τσάμπουρας, Θ. Op. cit., 145 [Tsampouras, TH. Op. cit., 145]).

12 Разчитането на надписа е направено от Цветан Василев. За това, както и за помощта му при работата ми с епиграфския материал, сърдечно му благодаря. Изказвам и благодарностите си към автора на схемите на съдържанието на стенописната програма – Иван Ванев.

13 План на църквата, включващ схема на строителните етапи, е изготвена от П. Томо. Приложена е и подробна схема с размерите на църквата. Вътрешните размери на наоса са 10,90 x 7,53 м (Thomo, P. Op. cit., fig. 8, 22, fig. on p. 40).

14 Без да изказва аргументирано мнение Т. Цамбурас датира надживописванията в XVII в. (Τσάμπουρας, Θ. Op. cit., 141 [Tsampouras, TH. Op. cit., 141]).

15 Ibidem, 145.

16 Надписите са публикувани в статията на Цв. Василев в Василев, Ц. Езикови и живописни паралели - наблюдения върху надписите в група паметници от края на XVI и началото на XVII век на Балканите. - Проблеми на изкуството, 1, 2018, 75-85 [Vasilev, Ts. Ezikovi i zhivopisni paraleli - nablyudeniya varhu nadpisite v grupa pametnitsi ot kraya na XVI i nachaloto na XVII vek na Balkanite. - Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 75-85]. Вж. също Kolusheva, M. The Virgin's 'epithet' in the prothesis of the church of the Dormition of the Theotokos in the Piva Monastery in Montenegro in the context of some Balkan monuments from the beginning of the 17th century. – In: Marginalia. Art Readings 2018, Sofia (под печат).

17 Държат свитъци с изписани текстове от литургиите.

18 Последните двама са представени със затворени кодекси.

19 Например в църквата „Св. Богородица Одигитрия“ в Спилеес, о-в Евбея (1310/11) (Φουστέρης, Γ. Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς. Θεσσαλονίκη, 2006, (докторска дисертация), σχ. 21 [Phousterēs, G. Eikonographika programmata se byzantinous staurepistegous naous. Thessalonikē, 2006, sh. 21]).

20 За интерпретацията на сложната композиция от олтаря на Марков манастир, където е коментирана връзката между сцената на Слизането на Светия Дух върху апостолите и освещаването на даровете вж.: Tomić-Djurić, M. To picture and to perform. The image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II). – Zograf, (39), 2015, 133.

21 Подобна особеност се забелязва и в друга църква от региона – в църквата „Успение Богородично“ на манастира Дивровуни, Албания (1603). Стенописната програма е непубликувана.

22 Сцената е сигнирана като Изцеление на сина на стотника. Всъщност тя визуализира свидетелствата на Матей и Лука (Мт 8: 5-13; Лк 7: 1-10).

23 Колушева, М. Светците епископи от наоса на църквата „Св. Георги“ във Велико Търново [Kolusheva, M. Svettsite episkopi ot naosa na tsarkvata „Sv. Georgi“ vav Veliko Tarnovo]. – In: Heroes. Cults. Saints. Art Readings, 2015. Sofia, 2015, 245-247.

24 За разлика от епископите в олтаря, повечето от които държат затворени кодекси, тук почти всички монаси са представени с изписани свитъци в ръце. Изключение правят св. Марко Атински, чието допоясно изображение е разположено над южния вход, св. Зосим, който причестява

св. Мария Египетска и св. Макарий Египетски, държащ мъченическия си кръст.

25 По темата, с приложена библиография вж.: Геров, Г. Пиешките отци на Църквата и Премъдростта. – В: Филология. История. Изкуствознание. Сборник изследвания в чест на проф. д-р Стефан Смядовски. С., 2010, 264-268 [Gerov, G. Pisheshtite ottsi na Tsarkvata i Premadrostta. – In: Filologiya. Istoriya. Izkustvoznanie. Zbornik izsledvaniya v chest na prof. d-fn Stefan Smyadovski. Sofia, 2010, 264-268].

26 Ликовите на светците воини започват още върху западната стена на южния кораб и завършват в края на северния кораб пред олтаря, като редицата им е прекъсната от заелите почетното си място от двете страни на западния вход арх. Михаил, св. Константин Велики и св. Елена.

Почти всички воини носят мъченически одежди, често с наметки с херметинова подплата. Единствено св. Нестор, св. Меркурий и двамата Теодоровци са представени във воинското си снаряжение.

27 Често пъти сцената е представяна вместо илюстрацията на празника Преполовение (Йн 7: 14-30), с което се отбелязва срядата след Неделята на разслабения.

28 Това са светите Порфирий, Евграф (АГРАФОС) и Платон. Надписите и част от фигурите са надживописвани. Вероятно става въпрос за св. Евграф, а не за св. Аграф, както е сигниран, тъй като в ерминията на поп Даниил тримата мъченици са споменати един след друг (Медић, М. Стари сликарски приручници. II, Београд, 2002, 374 [Medić, M. Stari slikarski priručnici. II, Beograd, 2002, 374]).

29 Като замисъл тази част от програмата на притвора намира много близък паралел с фреските в и около купола, издигащ се в западната част на наоса на църквата на манастира „Преображение“ в Дриовуно (1652). Стенописите са представени у Т. Цамбурас (Τσάμπουρας, Θ. Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λιντόπι στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου. Θεσσαλονίκη, 2005 (μεταπτυχιακή εργασία), 46-59 [Tsampouras, TH. Το έργο του zōgraphou Nikolaou apo to Linotopi sto katholiko tēs Monēs Metamorphōseōs Dryobounou. Thessalonikē, 2005 (metaptychiakē ergasia), 46-59]).

30 Да се представят химнописци в четирите повърхности, образувани под купола или свода на нартекса, е практика, която се среща още през палеологовия период. Наблюденията си за разполагането на образите на химнописците в пандантивите на притворите в сръбските паметници от първата третина на XV в. под влияние на константинополски модели публикува Др. Симић-Лазар (Simić-Lazar, D. Rayonnement de Constantinople à la fin de l'époque des Paléologues: quelques exemples iconographiques. – Niš & Byzantium VIII. Niš, 2010, 298-303). Примери от пост-византийския период, произхождащи главно от молдавски паметници, са цитирани у Grabar, A. Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive. – Zograf 10, 1979, 14-15. Вж. също Геров, Г. Цит. съч., 261-263 [Gerov, G. Op. cit., 261-263].

31 Γιακουμής, Γ. Op. cit., 27, еικ. 28 [Giakoumēs, G. Op. cit., 27, eik. 28] (авторът преполога, че иконостасът датира от XVII в.); Γιακουμής, Γ., К. Γιακουμής. Op. cit., 56, еικ. 104 [Giakoumēs, G., K. Giakoumēs. Op. cit., 56, eik. 104]; Thomo, P. Op. cit., fig. 28.

32 Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια..., 146-147 [Tsampouras, TH. Ta kallitechnika ergastēria..., 146-147].

33 Може да се предположи, че надживописванията в църквата са изпълнени по времето, когато са стенописвани двете икони върху приолтарните стълбове. Сходни са почеркът на надписа от иконата на св. Йоан Кръстител и преизписания надпис в свитъка на св. Йоан Дамаскин в челото на олтарната конха. Забелязват се сходства и в начина на изпълнение на архитектурата и подеята от иконата на Успение Богородично, както и орнамента в тъканта, покриваща Богородичното ложе, с някои изображения от стенописната украса – например св. Варвара. Стилните характеристики на двете стенописни икони и сходствата им с надживописвания-

та в наоса потвърждават датирването на по-късните намеси от XVII в. Вж. по-горе бел. 14.

34 Иконата на арх. Михаил е спомената от Цамбурас (Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια..., 146 [Tsampouras, TH. Ta kallitechnika ergastēria..., 146]). На нея арх. Михаил е в цял ръст и е представен в рядък за XVI и нач. на XVII в. иконографски тип, при който държи чашата на смъртта.

35 Ibidem, еик. 453 [Ibidem, еик. 453].

36 Публикувани са фотографии на Царските двери и иконата на Христос Вседържител (Γιακουμής, Γ. Op. cit., 26, 32, еик. 39, 42, 43 [Giakoumēs, G. Op. cit., 26, 32, еик. 39, 42, 43].

Датира ги в XVII в.

37 Ibidem, еик. 28 [Ibidem, еик. 28].

38 Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια..., 146 [Tsampouras, TH. Ta kallitechnika ergastēria..., 146].

39 Вж. мненията у Цамбурас (Ibidem, 142-143). Към тях прибавяме и Nallbani, H. Op. cit., 208.

40 Най-голямо количество паметници са му приписани от Т. Цамбурас (Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια..., 74-81 [Tsampouras, TH. Ta kallitechnika ergastēria..., 74-81]). Хронологическите рамки, в които той помещава делото му, се разпростират от 1599 г. (манастира Макриалекси при Като Лавдани (Погони, Епир) до 1634 г. (църквата на манастира Спилеу близо до Саракиниста). Всеки паметник е представен с подробна библиография.

41 Καραμπερίδη, Α. Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων. Ιωάννινα, 2009, 316, υποσημ. 2597 [Karamperidē, A. Ē Monē Paterōn kai ē zōgraphikē tou 16ou kai 17ou aiōna stēn periochē tēs Zitsas Iōanninōn. Iōannina, 2009, 316, yposēm. 2597].

42 Σκαβάρα, Μ. Το έργο των λινότοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στην επισκοπή Δρυινοπούλεως Βορείου Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα. Ιωάννινα, 2011, 448 [Skabara, M. To ergo tōn linotopitōn zōgraphōn Michaēl kai Kōnstantinou stēn episkopē Druinoupoleōs Boreiou Ēpeirou. Symbolē stē meletē tēs mnēmeiakēs zōgraphikēs tou 17ou aiōna. Iōannina, 2011, 448].

43 Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια..., 143-144 [Tsampouras, TH. Ta kallitechnika ergastēria..., 143-144].

44 Τούρτα, Α. Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινότοπι. Αθήνα, 1991, 28 [Tourta, A. Oi naoi tou Agiou Nikolaou stē Bitsa kai tou Agiou Mēna sto Monoden-dri. Prosengisē sto ergo tōn zōphraphōn apo to Linotopi. Athens, 1991, 28]; Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια..., 153 [Tsampouras, TH. Ta kallitechnika ergastēria..., 153].

45 Подписва се като „ελαχίστου και αμαρτωλού“ („нищожен и грешен“). Τούρτα, Α. Op. cit., 29, πίν. 27α [Tourta, A. Op. cit.,

29, pin. 27a].

46 Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια..., 76, 143-144 [Tsampouras, TH. Ta kallitechnika ergastēria..., 76, 143-144].

47 Ibidem, 82, 146, еик. 353-354β [Ibidem, 82, 146, еик. 353-354β].

48 Без всякаква обосновка Х. Налбани му приписва стенописите от църквата „Св. Никола“ в Саракиниста (1630) и църквата на манастира „Пр. Илия“ в Стегопул (1653) (Nallbani, H. Op. cit., 208).

49 Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια..., 82 [Tsampouras, TH. Ta kallitechnika ergastēria..., 82].

50 Ibidem, 83, еик. 447, 448 [Ibidem, 83, еик. 447, 448].

51 Хоросната икона, която публикува авторът, е на пр. Елисей (Ibidem, еик. 453 [Ibidem, еик. 453]) представени са и части от Дейсисния чин (Ibidem, еик. 449, 450β, 451β, 452β [Ibidem, еик. 449, 450b, 451b, 452b]).

52 Иконите са „Успение Богородично“ и „Св. Никола на трон“ (Ibidem, 83, еик. 455, 451α, 452α, 456 [Ibidem, 83, еик. 455, 451a, 452a, 456]). Още една икона, съхранявана в манастира, представяща трите светици Неделя, Петка и Варвара, е прибавена към делото на същия зограф (Ibidem, 83, еик. 454 [Ibidem, 83, еик. 454]).

53 Иконата се публикува за пръв път у Цамбурас (Ibidem, 83, еик. 457 [Ibidem, 83, еик. 457]).

54 Ibidem, 83.

55 Τούρτα, Α. Op. cit., πίν. 27α [Tourta, A. Op. cit., pin. 27a].

56 Такъв светец липсва от списъците на известните зографски наръчници. Светец със същото име е представен в манастира „Преображение“ в Дриовуно (1652) и в параклиса „Рождество Богородично“ на Килифаревския манастир (средата на XVII в.) (Τσάμπουρας, Θ. Το έργο του ζωγράφου Νικολάου..., 61 [Tsampouras, TH. To ergo tou zōgraphou Nikolaou..., 61]; Пенкова, Б. Параклис „Рождество Богородично“, Килифаревски манастир. – В: Корпус на стенописите от XVII век в България. С., 2012, 237 [Penkova, B. Paraklis „Rozhdestvo Bogorodichno“, Kilifarevski manastir. – In: Korpus na stenopisite ot XVII vek v Bulgariya. Sofia, 2012, 237].

57 За кирилските надписи в църквата вж. Василев, Ц. Езикови и живописни паралели... [Vasilev, Ts. Ezikovi i zhivopisni paraleli...].

58 Τσάμπουρας, Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια..., 141, еик. 342 [Tsampouras, TH. Ta kallitechnika ergastēria..., 141, еик. 342].

59 За почерка и датирването на надживописванията вж. по-горе бел. 33.

60 Медиф, М. Цит. съч., 376 [Mediћ, M. Op. cit., 376].

61 Τσάμπουρας, Θ. Το έργο του ζωγράφου Νικολάου..., 61, υποσημ. 369 [Tsampouras, TH. To ergo tou zōgraphou Nikolaou..., 61, yposēm. 369].

ЕЗИКОВИ И ЖИВОПИСНИ ПАРАЛЕЛИ – НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ НАДПИСИТЕ В ГРУПА ПАМЕТНИЦИ ОТ КРАЯ НА XVI И НАЧАЛОТО НА XVII ВЕК НА БАЛКАНИТЕ

Цветан Василев

Чрез методите на езиковия анализ на кирилски и гръцки надписи от Драгалевския манастир „Св. Богородица“ (втори живописен слой), Куриловския манастир „Св. Йоан Рилски“ (1596), Сеславския манастир „Св. Никола“ (1616), Слимничкия манастир „Св. Богородица“ (1607), църквата „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ (1614) в с. Добърско и църквата „Успение Богородично“ (1606) в с. Зерват в статията се предлагат езикови паралели, въз основа на които се установява връзка между посочените паметници, за част от които в изкуствоведската литература вече съществува оформено мнение за принадлежността им към един художествен кръг. Надписите са изследвани на няколко езикови равнища: правописно, фонетично, морфологично и синтактично.

Ключови думи: поствизантийска епиграфика, стенописни надписи, кирилски и гръцки надписи, поствизантийско изкуство

Търсенето и откриването на стилови прилики в живописа на отделни паметници на християнското изкуство е основно средство за доказването на определени връзки между тях, т.е. за установяване на принадлежност към един и същ творчески кръг или ателие, оставило след себе си обща художествена продукция.

Съпоставката на езиковите особености на стенописни надписи допринасят за оформянето на цялостна представа за професионалните умения на пишещите зографи /или писачите/, които освен задължителното художествено майсторство включват и предварителна подготовка за изписване на определени текстове в зависимост от избраната иконографска програма.

Целта на настоящата статия е да предложи наблюдения и примери за паралели в езика на стенописните надписи от кръг от паметници, за по-голямата част от които в проучванията на редица изследователи до този момент се откриват потвърждения за принадлежността на живописа им – било в рамките на целия стенописен ансамбъл или за отделни живописни слоеве – към един и същ художествен кръг. По този начин заключенията на изкуствоведите биха могли да бъдат подкрепени от допълнителни езикови данни, като в този контекст социолингвистичният анализ на надписите може да бъде разгледан като закономерно допълнение към стиловия анализ в изкуствоведските изследвания.

Анализираните примери са предимно текстове от свитъци на пророци и светци от следните паметници: Драгалевският манастир „Св. Богородица“ (втори живописен слой), Куриловският манастир „Св. Йоан Рилски“ (1596), Сеславският манастир „Св. Никола“ (1616), Слимничкият манастир „Св. Богородица“ (1607), църквата „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ (1614) в с. Добърско, църквата „Успение Богородично“ (1606) в с. Зерват¹.

Преди да бъдат разгледани конкретно, трябва да се обърне внимание и на това, че в тази група от паметници надписите са от смесен тип, те са кирилски и гръцки: важна характеристика, която сама по себе си съдържа предпоставките и насочва към общ художествен и езиков модел в съответствие със средата, където е реализирано тяхното изпълнение.

Първото ниво, на което ще бъде направен опит за откриване на паралели, е това на ортографията, т.е. сходството в изписването на букви, лигатури, надредни знаци и други графични елементи.

Конкретно в кирилските надписи от Драгалевския, Куриловския, Сеславския, Слимничкия манастир, църквите в Добърско и Зерват се забелязват следните сходства във форми на букви и лигатури:

Еднотипни са изписванията на ят² <ѣ>, при което напречната хаста в горната част на буквата е силно наклонено и вълнообразно изписана като в лексемата <ѣѣѣѣ>, надпис към сцената Тайната вечеря в Сеславския манастир (фиг. 1). В църквата в Зерват кирилските надписи са съвсем малко, но този начин на изписване на ятова гласна се забелязва и там, например в лексемата <ѣѣѣѣ> в свитъка на пророк Валаам от фриза с допоясни изображения на пророци от западна страна на бемата при централната апсида (фиг. 2). В примера от Зерват тази напречна хаста е допълнително извита, поради което тя почти изцяло прилича на предходната буква <ѣ>. Това най-вероятно показва, че

Фиг. 1. Изписване на буквите <ѣ> и <ѣ>

The style of letters <ѣ> and <ѣ>

Куриловски
манастир



Добърско



Слимнички
манастир



Сеславски
манастир





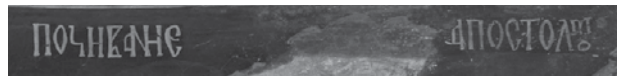
Фиг. 2. Пророк Валаам, централна апсида на олтар, Зерват

Prophet Balaam, central apse of the altar, Zervat

пишешите в Зерват са ползвали зографски наръчник, от който са преписвали без разбиране за значението и гласежа на ятовата гласна. Изглежда начинът на изписване на буквата за тях се е отличавал значително от този на буквите на гръцката азбука, в изписването на които те са имали повече опит. По-добрата школовка на зографите в изписването на гръцките надписи се вижда най-вече от съотношението между гръцки и кирилски надписи в паметника, което натежава значително в полза на гръцките.

Еднотипно е изписването и на буквата <Ѹ>, при което липсва дясна вертикална хаща. При него буквата се състои от три елемента, изпълнявани с един замах на ръката: две вертикални хащи, свързани с хоризонтална чертица в средата. Подходящи примери са изписванията на лексемата <вечера> в сцените Тайната вечеря (фиг. 1) или в лексемата <поучване> в сцената Молитва в Гетсиманската градина в Куриловския манастир, църквата в Добърско, Слимничкия манастир, както и в Сеславския манастир (фиг. 3).

В повечето кирилски, но и в множество гръцки надписи от посочените шест паметника, включително в ктиторските, се наблюдава комбинация от два надредни знака, най-вероятно заети от гръцки език. Тяхната употреба е с произволен характер: регистрират се върху гласни и съгласни, в началото, средата или дори в края на съответната лексема. Първият знак представлява извита в полукръг чертица, наподобяваща старогръцкото леко придихание, ориентирано в различни



Слимнички манастир



Сеславски манастир

Фиг. 3. Надписи към сцената „Молитвата в Гетсиманската градина“ в Слимничкия и Сеславския манастир

Inscriptions for the scene Gethsemane Prayer in the Slimnitsa Monastery and in the Seslavtsi Monastery

направления. Често знакът е обърнат надолу и на места прилича на извито ударение. Спорадично е напълно изправен във вид на хоризонтална чертица, среща се и във вид на тежко ударение. Вторият елемент от комбинацията вероятно има връзка със старогръцкото остро ударение, отново с променлива форма: среща се във вид на тежко ударение, на леко придихание или просто на точка. Изключение правят кирилските надписи от притвора на Слимничкия манастир, където се среща по-скоро двоен гравис <“>.

Комбинацията от четири букви <ангг> в лексемите <ангел> и <архангел> се забелязва в надписи в Куриловския, Слимничкия и Сеславския манастир и представлява комбинация от две правописни норми: в това изписване се наслагват правилата за изписването на гръцката лексема ἄγγελος с двойна гама, но също и изписването на нейната заемка в славянските езици. Резултатът е редундантно струпване на три съгласни <нгг> в славянските лексеми „ангел“ и „архангел“. Така е изписано името на Архангел Михаил в Куриловския и Слимничкия манастир, а в Сеславския манастир е изписана думата „ангел“ в сцената Ангел са явява на мирносите при празния гроб (фиг. 4).

Няколко надписа, изписани в свитъка на пророчица Анна, заслужават особено внимание поради идентичното им съдържание и изписване, като те могат да се

Фиг. 4. Изписване на лигатурата <ангг>

The style of the ligature <ангг>

Слимнички манастир



Сеславски манастир



Куриловски манастир



разгледат от две гледни точки: фонетична и морфологична, което е индикация за по-сигурен паралел. Те са част от сцената Сретение Христово в Драгалевския, Куриловския, Слимничкия, и църквата в Добърско, но са регистрирани и в образи на пророчица Анна във фризове от пророчески изображения в медальони в Добърско и Сеславския манастир. Като съдържание надписите са стандартни за тази сцена³.

Във всички надписи се наблюдава една и съща замяна на началната буква <м> в лексемата „младенец“ с <б>, което би могло да бъде обяснено на фонетично ниво със следната комбинаторна промяна: епентеза на консонанта /б/ между назала /м/ и ликвидата /л/ в началото на лексемата, при което вторично се наблюдава изпадане на /м/⁴. Тази особеност може да бъде обяснена и на ортографско ниво като контаминация в изписването на <м> и <б> в използвания от зографите наръчник.

Замяната е твърде специфична, поради което писането на <б> вм. <м> с голяма доза сигурност означава, че в посочените паметници пишешите са разполагали с една и съща основа, текст-източник или текстуален модел. Това проличава и от цялостната съпоставка на въпросните надписи:

1. Свитък на пр. Анна, сцена Сретение Христово, Драгалевски манастир: сню | бладѣ|нѣць н|ѣбо н зѣлѣ ѿ ѿврѣжае (ex autopsia, фиг. 5).

2. Свитък на пр. Анна, сцена Сретение Христово, Куриловски манастир: сню бладѣнѣць | нѣбон | зѣлѣ ѿ ѿврѣжае (ex autopsia, фиг. 6).

3. Свитък на пр. Анна, сцена Сретение Христово, Слимнички манастир: сню бладѣ|нѣць н|ѣбо | зѣлѣ (ex autopsia, фиг. 7).

4. Свитък на пр. Анна, сцена Сретение Христово, църквата в Добърско: сню бладѣ|нѣць н|ѣбо н зѣлѣ | ѿврѣж (ex autopsia⁵, фиг. 8).

5. Свитък на пр. Анна, образ в медальон, Добърско: сню бладѣнѣць нѣбо н зѣлѣ ѿврѣжда (ex autopsia⁶, фиг. 9).

6. Свитък на пр. Анна, образ в медальон, Сеславски манастир: сню бладѣнѣць нѣбо | н зѣлѣ | ѿврѣж (ex autopsia⁷, фиг. 10).

Текстовете са почти напълно идентични. На морфологично ниво се забелязват и още паралели: неправилната употреба на показателното местоимение, което би трябвало да е в именителен падеж, ед.ч, м.р.: съ или снн, стгр. тоѹто то ѡрѣфос ѡѡранѡн каѡ и ѣѣн ѣстерѣѡсе (Втори йерусалимски ръкопис)⁸. Изписването на формата сню вероятно се дължи на следване на сръбската безюсова правописна норма, ако приемем, че формата произхожда от формата за винителен падеж ед. ч. ж.р. снѣж, в сръбска редакция сню. Такива форми не са изненадващи, доколкото сръбската редакция на старобългарския език, както проличава и в други езикови примери от разглежданите паметници, е била разпространена в Западна България и Македония от XV до XVII в.⁹

Друга обща езикова особеност на тази група от текстове е формата за сегашно време на сказуемото



Фиг. 5. Свитък на пр. Анна, сцена Сретение Христово, Драгалевски манастир, южна стена на наоса

The scroll of Anna the Prophetess, scene Presentation of Jesus at the Temple, Dragalevtsi Monastery, southern wall of the central nave



Фиг. 6. Свитък на пр. Анна, сцена Сретение Христово, Куриловски манастир, южна стена на наоса

The scroll of Anna the Prophetess, scene Presentation of Jesus at the Temple, Kurilo Monastery, southern wall of the central nave



Фиг. 7. Свитък на пр. Анна, сцена Сретение Христово, Слимнички манастир, южна стена на наоса

The scroll of Anna the Prophetess, scene Presentation of Jesus at the Temple, Slimnitsa Monastery, southern wall of the central nave

<оутврѣждаѣтъ>, изписана навсякъде съкратено (без окончанието за 3 л. ед. ч.), а в три паметника с лигатура ѿ (Драгалевицкият манастир, църквата в Добърско, Сеславският манастир), в превод „утвърждава“, в м. аористната форма „утвърди“, стбг. оутврѣдн¹⁰. Предпочитанията на пишешите към сръбски правопис не са устойчиви, на места те се съчетават с езикови

Фиг. 8. Свитък на пр. Анна, сцена Сретение Христово, Добърско, наос, южна стена на централния кораб

The scroll of Anna the Prophetess, scene Presentation of Jesus at the Temple, Dobarsko church, southern wall of the central nave



особености, характерни за българския език от този период¹¹. Така например лексемата „възкресение“ е изписана като <васкръсене> на южната стена на централния кораб на наоса в църквата в Добърско в сцената Възкресение Лазарово¹², но като <въскръсѣние> в сцената Слизане в ада¹³. В Слимничкия манастир сцената Възкресение Лазарово съдържа лексемата <васкръсѣние>, което повтаря варианта от Добърско¹⁴. Появата на <а> в първата сричка на лексемата „възкресение“ е особеност, свързана фонетично с нормализацията на еровете гласни /ъ/ и /ѣ/ в /а/ в сръбските диалекти¹⁵, срв. ст.бълг. въскръсѣние. Сръбски правопис личи и в изписването на лексемата <рождѣство> в сцената Рождество Христово в наоса на Слимничкия, Сеславският манастир, църквата в Добърско, срв. ст.бълг. рождѣство. Други текстуални паралели, които навеждат към заключението, че пишешите са си служели с еднакви текст-източници, са идентичните като съдържание надписи в свитъците на св. Павел Тивейски в Сеславският манастир и църквата в Добърско:

1. „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“, с. Добърско¹⁶: тѣѣѣ ѣѣѣѣ | н тѣѣѣ ѣѣѣѣ | н ѣѣ тѣѣѣѣ ѣѣѣѣ | н ѣѣ ѣѣ ѣѣ | спѣѣѣ (ex autopsia, фиг. 11).

На шест места в надписа е изписана комбинацията от двата надредни знака, описани като орфографска особеност, валидна за този кръг от паметници: леко придихание и остро ударение.

2. Сеславският манастир¹⁷: тѣѣѣ ѣѣѣѣ | н тѣѣѣ ѣѣѣѣ | н ѣѣ тѣѣѣѣ ѣѣѣѣ | н ѣѣ ѣѣ ѣѣ | спѣѣѣ (ex autopsia, фиг. 12).

Първите три реда на надписа от Сеславци копират напълно като разположение на буквите надписа от Добърско. Надписът е недовършен синтактично и е с един ред по-късък, но идентичното съдържание на двата текста ни позволява да предположим, че фразата в края „...и Господ Бог ме спаси“ е била съкратена, за да може пишешият да се вмести в предварително зададеното пространство на свитъка, като при това е предпочел да изпише последната дума, т.е. сказуемото „спаси“.

Текстът на двата надписа гласи: „Трева ядох и трева носих, в трева лежах и Господ Бог ме спаси“ (ЦВ).

Стандартната препоръка за изписване на свитъка на този светец е по-различна, срв. Ὁς χορτος ἡμῶν τῶν βροτῶν αἱ ἡμέραι Δαβὶδ ἔφησε: μή τις ἀμφιβαλλέτω. Τοῖνυν ἄξιον ἡμᾶς χορτὸν ἐσθίειν καὶ ἐνδεῶσθαι διὰ παντὸς τοῦ βίου (Ерминия на Дионисий от Фурна, Втори йерусалимски ръкопис¹⁸): „Като трева на нас смъртните са ни дните (да не би някой да се съмнява), изрече Давид. Затова добавя да ядем и да сме се облекли в трева през целия си живот!“ (ЦВ).

За сравнение, двуезичната ерминия на Дичо Зограф, съхранявана в ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев“, препоръчва в съкратен вид същия гръцки текст, но е добавен и кратък текст на църковнославянски, различен от използвания текст-източник в Добърско и Сеславци: „Братѣ хотѣѣ спѣѣѣѣ тѣѣѣ ѣѣѣѣ | н въ тѣѣѣ ѣѣѣѣ“ (Брате, искаш ли да се спасиш, яж трева и в трева ходи!, Cod. D. Slavo 412, fol. 71r¹⁹). Както е видно от дадения пример, невинаги кирилските текстове, препоръчвани за свитъци на светци, съответстват на гръцките си оригинали, особено когато светецът не е често изобразяван, но в църквата в Добърско и в Сеславци текстовете съвпадат.



Фиг. 9. Свитък на пр. Анна, образ в медальон, Добърско, наос, южна дъга на свода

The scroll of Anna the Prophetess, Dobarsko church, central nave



Фиг. 10. Свитък на пр. Анна, образ в медальон, Сеславски манастир, наос, южна стена

The scroll of Anna the Prophetess, Seslavtsi Monastery, central nave, southern wall

Независимо от наличието на различни варианти, съдържанието на всички тези текстове е алюзия към стихове от Псалтира: „Дните на човека са като трева; като полски цвят – тъй цъфти той: понесе се над него вятърът, и няма го, и мястото му вече го не познава. А милостта на Господа е отвека и довека към ония, които Му се боят (Пс 102: 15–17)“.

Що се отнася до езиковите особености, употребата на предлога <ва> вместо стбг. <въ> в надписите от Добърско и Сеславци отново е свидетелство за изясняването или нормализацията на голям ер в /a/, характерно за сръбските говори от периода. От посоченото тук може да се приеме, че двата надписа произхождат от един и същ текст-източник.

Същата правописна особеност, но този път в два предлога: ва и ка, както и в аористната форма на глагола възопити се откроява и в поредица надписи, изписани в свитъците на пр. Иона от Добърско, Куриловския манастир и Сеславския манастир, между които отново може да се прокара паралел, както въз основа на тези особености, но и на идентичното им съдържание:

1. Куриловски манастир: вазѣпѣ | ва пѣѣ|лъ мѣен | ка гѣ бѣ | мѣмъ ѣ | сѣлнѣ | ме (ex autopsia, фиг. 13).

2. Добърско²⁰: вазпѣ | ва пѣѣ|лъ мѣ | н сѣлн (ex autopsia, фиг. 14).

3. Сеславски манастир²¹: вѣзпѣ|хъ ва пѣѣ|лъ мѣ | ка гѣ бѣ | н сѣлн (ex autopsia, фиг. 15).

Гръцкото съответствие на надписите е следният пасаж от „Книга на пророк Иона“: Ἐβόησα ἐν θλίψει μου πρὸς Κύριον τὸν Θεόν μου καὶ εἰσήκουσέ μου ἐκ κοιλίας Ἀίδου (Иона 2:3). Ерминията на Дичо Зограф се придържа към същата препоръка на гръцки език, а в църковнославянското му съответствие горепосочените черти на сръбския правопис липсват: возопѣхъ въ скѣбѣи моеѣ ко Господѣ богу моему, и оуслыша м (Cod. D.

Slavo 412, fol. 43v). От съпоставката личи и още една важна синтактична особеност: в текстовете от Курило, Добърско и Сеславци се забелязват аналитични конструкции, които илюстрират напредналия процес на разпад на падежната система, което не е характерно за сръбския език – лексемата пѣѣлъ и в трите надписа е поставена в именителен падеж, въпреки, че предлогът въ изисква местен падеж. Що се отнася до предлога къ – той изисква употребата на дателен падеж, който „проличава“ в хибридната фраза ка гѣ бѣ, в която „Господ“ е в именителен падеж, а „Богу“ – в дателен. Такава смесица между синтетизъм и аналитизъм е и фразата ва пѣѣлъ мѣен (формата мѣен е в местен падеж). За сметка на това в примера от Сеславци и двете лексеми („Господ“ и „Бог“) са в именителен падеж.

От всичко това може да се направи изводът, че предпочитанията на пишещите към сръбски правопис не са били устойчиви, на места те се съчетават с езикови особености, характерни за българския език от този период, като например употреба на аналитични вместо на падежни форми. Това е типичен пример за превключване на езиковия код, независимо на кой етап се е получил като резултат – в писането на ерминията, при нейното преписване или при използването ѝ в процеса на работа. Последните два кирилски надписа, които ще бъдат разгледани като паралел, са от свитъците на пророк Валаам в църквата в Зерват и в Слимничкия манастир: Зерват: звѣзѣда | вѣсна | ѿ на|коѣ ва | вѣнѣ|ѣем (ex autopsia, фиг. 2).

Слимнички манастир: звѣзѣ|да ва|сна ѿ | на|коѣ ва (ex autopsia, фиг. 16).

Текстът се препоръчва от ерминията на Дионисий от Фурна в раздела „Старозаветни чудеса“ за сцената „Валаам е повикан от цар Валак да прокълне евреите, а той ги благославя“: ἀνατελεῖ ἄστρον ἐξ Ἰακώβ· ἀνα-



Фиг. 11. Свитък на св. Павел Тивейски, Добърско, наос, южна стена на южния кораб
The scroll of St. Paul of Thebes, Dobarsko church, central nave, southern wall of the southern nave



Фиг. 12. Свитък на св. Павел Тивейски, Сеславски манастир, притвор, южна стена
The scroll of St. Paul of Thebes, Seslavtsi Monastery, narthex, southern wall

στήσεται ἄνθρωπος ἐξ Ἰσραὴλ καὶ θραύσει τοὺς ἀρχηγούς Μωάβ²². Препоръката е по книга „Числа“ и се отнася за пророчеството на пророк Валаам, свързано с явяването на Спасителя: „Изгрява звезда от Иакова, и се издига жезъл от Израиля; той поражда князете моавски и съкрушава всички Ситови синове“ (Числ. 24:17).

Освен че съдържа сръбски говорни особености, глаголът *κασνα* и в двата надписа е в аорист вместо в сегашно време.

В някои от гръцките свитъчни надписи в тази група от паметници също се наблюдават текстуални сходства на морфологично и текстуално ниво. На първо място може да бъде посочена серия от надписи, свързани с текст, препоръчван за изписване на свитъка на св. Евтимий Велики и чийто първоизточник откриваме в житието на светеца, написано от Кирил Скитеполски: τὰ δὲ ὄπλα τοῦ μοναχοῦ ἡ μελέτη ἐστὶν καὶ ἡ διάκρισις καὶ ἡ σωφροσύνη καὶ ἡ κατὰ θεὸν ὑπακοή. Превод: „Оръжието на монаха са усърдие, различаване, въздържаност и послушание към Бога“ (ЦВ)²³.

При сравняване на свитъците на светеца от църквите в Зерват и Добърско, Слимничкия и Сеславския манастир²⁴, се забелязва една и съща замяна на лексемата *μοναχοῦ* с *Χριστοῦ*, при което се променя съществено смисълът на текста. Тази особеност най-вероятно сочи към общ текст-източник. Свитъкът от църквата в Зерват гласи: ἀδελφὴν τὰ ὄπλα τῶ Χρῆ μελέτη ἐστὶν διάκρισις. В лексемата *διάκρισις* два пъти е повторено буквеното съчетание <κρ>, вероятно поради техническа грешка. Всички текстове в свитъците на св. Евтимий Велики от посочените паметници са напълно идентични като съдържание.

Последната поредица от паралелни надписи, които ще бъдат проследени, са свързани с *Октоиха* и в качеството си на химнографски текстове или песнопения обикновено биват изписвани в свитъците на св. Йоан Дамаскин и св. Козма Маюмски.

Първото песнопение е тропар от *Канон за Св. Богородица*, песен първа, изпълняван в неделя на утрения: Ποῖάν σοι ἐπάξιον ὄδῃν, ἡ ἡμετέρα προσοίσει ἀσθένεια;

εἰ μὴ τὴν χαρμόσυνον, ἣν Γαβριὴλ ἡμᾶς ἐμυσταγωγῆσε·
Χαῖρε Θεοτόκε, Παρθένε Μήτηρ ἀνύμφευτε²⁵.

Превод: „Какво достойно песнопение може да ти поднесе нашето безсилие? Освен радостната песен, в която Гавриил тайнствено ни посвети: Радвай се Богородице Дево, Майко невестна!“ (ЦВ).

Текстът е изписан в свитък на св. Йоан Дамаскин на западната стена в притвора на Сеславския манастир²⁶, в свитъка на същия светец в сцената „Успение Богородично“ в Слимничкия манастир: ΠΗΑΝCΙ | ΕΠΑΖΙ | ΟΝΟΔΙ | Ν·ΗΜΗ | ΤΕΡΑ²⁷.

Четене на надписа: πῆαν | σι ἐπάξι|ον ῥδίν | ἡμ<ε>τέρα...

И в двата надписа се наблюдават сходни и еднакви изписвания: πῆαν вμ. ποῖαν; ἡμητέρα вμ. ἡμετερα.

На източната стена на апсидата в наоса на църквата в Зерват св. Козма Маюмски

(ΑΓΙΟΣ | ΚΩΖΜΑΣ | ΟΗΝΙΤΙC) държи свитък със същия текст (ex autopsia, фиг. 18): ΠῆΑΝCΗ | ΕῖΠΑΖΗΟΝ | ΟΔΗΝΗΜ | ΗΤΕΡΑΠΡΟ | CΗΑ | CΤΕΝΗ | ΜῆΤΗΡΧ | ΑΡΜΟCΗΝ | ΟΧΕΡΕΜΗ | CΤΑΓΟΓΙC | ΕΝΠἈΡΘΕ | ΝΕ ~.

Надписът е с доста по-дълго съдържание в сравнение с тези от Сеславци и Слимница, но отново се наблюдават същите фонетични писания: πῆαν вμ. ποῖαν и по-малко характерното, но именно заради това и по-показателно за наличие на паралел ἡμητέρα вμ. ἡμετέρα, което би могло да се дължи на контаминация с формата μητέρα, форма за винителен падеж ед. ч. от μήτηρ, μητρός ἢ.

Четене на надписа: πῆαν ση | ἐπάξι|ον ῥδίν | (ἡ) ἡμ<ε>τέ-
ρα προ|σί(σι) ἀστ|ένια ἢ μὴ τη<ν> χαρμόσην|ο(ν) {ὁ Χέ-
ρε} μη|σταγύγι|εν Παρθένε.

Вторият пример за надписи от *Октоиха* с еднакво съдържание е от свитъка на св. Козма Маюмски, изписан на западната стена в притвора на Сеславския манастир²⁸ и на източната стена на апсидата в Зерват (ex autopsia, фиг. 19), където е изписан в свитъка на св. Йоан Дамаскин (ἮΩ ΟΔΑΜ|ΑCΚΥΝΟC).

Надписът от Зерват гласи:

+ ΤΗΝΠΑΓΚΩ | ΜΗΟΝΔΟΞΑ | ΤΗΝ ΕΞΑΝΘΡΩ |
ΠΩCΠΑΡΗΣΑ | ΚΤΟΝΔΕ | CΠΟΤΗΤΕΚCΑ | ΤΗΝΕΠΩ
| ΡΑΝΗΟΝΠΗ | ΛΗΥΜΝΗ | CΟΜΕΜΑ | ΡΗΑΤΗΝΠΑ |
ΡΘΕΝΩΤΟ | ΝΑCΟΜ

Четене на надписа: τὴν παγκόσ|μην δόξα(ν) | τὴν ἐξ
ἀνθρώ|που σπαρήσα(ν) | κ(αὶ) τὸν Δε|σπότη(ν) τεκοῦσα(ν)
| τὴν ἐπου|ράνιον πῆ|λη(ν) ὑμνή|σομε(ν) Μα|ρίᾳ(ν) τὴν
Πα|ρθέν<ον> τῶ|ν Ἀσομά(των)

Надписите са свързани тематично с един от централните моменти на православното богослужение, с т. нар. *Богородични догматици* с автор св. Йоан Да-



Фиг. 13. Свитък на пр. Иона, Куриловски манастир, наос, южна дъга на свода The scroll of Jonah the Prophet, Kurilo Monastery, central nave

Фиг. 14. Свитък на пр. Иона, Добърско, наос, южна дъга на свода

The scroll of Jonah the prophet, Dobarsko church, central nave

Фиг. 15. Свитък на пр. Иона, Сеславски манастир, наос, северна стена

The scroll of Jonah the prophet, Seslavtsi Monastery, central nave, northern wall



Фиг. 16. Свитък на пр. Валаам, Слимнички манастир, олтар, южна дъга на сводат

The scroll of prophet Balaam, Slimnitsa Monastery, altar



Фиг. 17. Св. Рудон, Зерват, олтар, северна стена на централната апсида

St. Roudon, Zervat, altar, northern wall of the central apse

маскин, общо осем на брой, според владеещия глас на съответната седмица. Изпълняват се предимно на възкресната вечерня непосредствено след стихирите с възгласа „Господи възвах“.

В текста на богородичния догматик на първи глас е изложено учението за двете природи на Христос: „Да възпеем всемирната слава, родена от човечи, но родила Владиката, небесните двери, Дева Мария, на безплътните песен и на верните украшение: понеже бе посочена за небе и храм на Божествеността и разруши преградата на враждата, а вместо нея донесе мира и отвори царството“ (ЦВ).

Гръцкият оригинал на текста е следният: Τὴν παγκόσμιον δόξαν, τὴν ἐξ ἀνθρώπων σπαρεῖσαν, καὶ τὸν Δεσπότην τεκοῦσαν, τὴν ἐπουράνιον πύλιν, ὑμνήσωμεν Μαρίαν τὴν Παρθένον τῶν Ἀσωμάτων τὸ ἄσμα, καὶ τῶν πιστῶν τὸ ἐγκαλλώπισμα· αὕτη γὰρ ἀνεδείχθη οὐρανός, καὶ ναὸς τῆς Θεότητος, αὕτη τὸ μεσότοιχον τῆς ἔχθρας καθελοῦσα, εἰρήνην ἀντεισῆξε, καὶ τὸ βασιλείον ἠνέφξε²⁹.

Както става ясно от разгледаните примери, за да бъде приложим и резултатен с цел сравняване на отделни паметници, езиковият анализ трябва да включва възможно най-голям брой елементи, принадлежащи към разнородни езикови равнища: фонетично или орфографско ниво /доколкото езикът на надписите не е непременно говорим език, но в много примери отразява говорни норми/, морфологично, лексикално и синтактично.

Двуетичието на разгледаните паметници позволява да се правят общи езикови наблюдения и сравнение между нивата на грамотност и за двата вида надписи, кирилски и гръцки. Вероятно превесът на единия или другия език до голяма степен предполага какви са били предпочитанията на поръчителите, а донякъде показва езиковите или стиловите предпочитания на самите пишещи.

В Драгалевския манастир общото количество на свитъчни надписи е сравнително малко. По отношение на гръцките надписи се забелязват отклонения от историческия гръцки правопис, които най-вероятно

сочат, че гръцкият език не е бил роден за пишещите: например замяната на графемата <Θ> с <Τ> в свитъка на пророк Исаия, (наблюдавана и в лексеми от Сеславския манастир³⁰), хаотично поставените комбинации от надредни знаци и др., срв: λσασ[τε κῆ κ|α-φᾶν] γῆν[ε]ς[τε]³¹.

В Куриловския манастир, където гръцките надписи са в много по-малко количество от кирилските, на гръцки език с фонетично писане, със същите особености в надредните знаци са изписани свитъците на пророк Софония, на пророк Малахия³², на пророк Йоил, на св. Йоан Рилски.

Внимание заслужава изписването на името на св. Йоан Рилски в идентификационния надпис, характерно за сръбските и за западните български говори: стн нова-нь рнлскн – св. Иован Рилски. Светецът е изписан и в Сеславския манастир, където е сигниран с нетипичната абревиатура за името Йоан <hw>: стн hw рнлскн. Същата абревиатура се среща и в имената на св. Йоан Кръстител и св. Йоан Богослов в Слимничкия манастир³³.

Съотношението гръцки – кирилски надписи в църквата в Зерват е в полза на гръцките надписи, като кирилските свитъчни надписи са ограничени единствено до текстовите в свитъците на пророците Валаам и Захария, на псалмопевица Давид и вероятно на цар Соломон, като последният надпис е полуизтрит.

Въпреки по-правилното изписване на гръцките надписи в паметника, в някои от тях се наблюдават отклонения от езиковите норми: проблемно е сигнирането на един от Четиридестте мъченици, където към името на св. Рудон е добавен епитет, с който в ерминиите обикновено се указват портретни черти, най-вероятно поради неразбиране на значението му. Целият надпис гласи: Ο ΔΙΟΣ ΡΩΔΟΡΑΝΘΠΟΛΙΟΣ (ex autopsia, фиг. 17), при което лексемата ραντολόλιος е изписана слято с името Рудон, изписано от своя страна без крайно <v>. Указанието за изписване на образа на светеца във Втори йерусалимски ръкопис гласи: Ρούδων, ραντολόλιος, ὁξυγένης, в превод: „Рудон, с коса със сиви кичури, с остра брада“³⁴.



Фиг. 18. Свитък на св. Козма Маюмски, Зерват, апсида, източна стена

The scroll of St. Cosma of Maiuma, Zervat, apse, eastern wall

Неразбиране на падежната система наблюдаваме в надписа към сцената „Тайната вечеря“, където неправилно е употребен родителен вместо именителен падеж във фонетичното писане на прилагателното мустикъс: О ДНПНОС ТЪ МНСТНХЪ. Същата грешка е налична и в църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси, където надписът към тази сцена гласи: О ДНПННС ТЪ МНСТНХЪ³⁵.

По езиковите особености на кирилските надписи в Курило, Добърско, Сеславци, Слимница, в които се съчетават сръбски правопис заедно с разпад на падежната система, характерна за среднобългарската езикова норма, може да се предположи, че пишешите са използвали различни езикови норми или типове правопис, които са съчетавали несистематично, или са преписвали без разбиране. Възможно е някои от тези езикови особености да са били родноезикови за пишешите, но разнородността на езиковите данни, двата езика, на които са изписани паметниците, липсата на достатъчно исторически данни, не дават достатъчно информация за определянето на етническата принадлежност на пишешите. Сами по себе си изписването на надписи на един или друг език, наличието на грешки и отклонения от определени норми, на този етап биха могли да бъдат разглеждани по-скоро като свидетелство най-вече за нивото на професионалната и езиковата подготовка на съответните писачи.



Фиг. 19. Свитък на Йоан Дамаскин, Зерват, апсида, източна стена

The scroll of St. John Damascene, Zervat, apse, eastern wall

Ситуацията се усложнява още повече, ако предположим, че в рамките на един паметник е имало няколко пишещи зографи с различно ниво на познания, или пък ако са работели няколко екипа от зографи с разнороден етнически състав.

Не на последно място има значение и това, че езикът на стенописните надписи в християнското изкуство е вид професионален език или социолект, използван в специфичната колективна среда на зографите. Това затруднява и определянето на критериите, по които може да се преценява кой е бил техният основен или майчин език³⁶. Зад този професионален „код“ езиковата идентичност на пишешия в повечето случаи за нас остава загадка. Това отговаря и напълно се вписва в културната среда, в която балканските зографи от Османския период са развивали своята нелека творческа дейност – в своите близки и далечни „пътища“ те са се съобразявали с разнородни изисквания, които са изпълнявали според своите професионални възможности.

Въпреки това, езиковият анализ на една малка част от епиграфския материал, представен в настоящото изследване, показва, че в разглежданите паметници са реализирани общи текстуални модели. Резултатите недвусмислено показват, че комплексният подход на съчетаване на езиковия със стиливия анализ е най-целесъобразен, сигурен и информативен за постулирането и дефинирането на един общ художествен кръг от паметници.

Настоящият текст е резултат от изследванията, проведени в рамките на проекта „Пътищата на балканските зографи и поствизантийското художествено наследство в България“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“ (ДФНИ К02/8 от 12.12.2014).

Бележки:

1 В редица публикации отдавна е забелязана стиловата прилика между стенописите на Сеславския манастир, Слимничкия манастир и църквата в Добърско, вж. Пенко-

ва, Б. Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира код Мелника, Зограф, 22, 1992, 67 [Penkova, B. Freske na fasadi glavne tsrke Rozenskog manastira kod Melnika, Zograf, 22, 1992, 67]. Вж. също Поповска-Коробар В. Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир. – Зборник средновековна уметност, 2, 1996, 213–239 [Popovska-Korobar V. Kon atributsijata na zhivopisot vo tsrkvata na Slimnichkiot manastir. – Zbornik srednovekovna umetnost, 2, 1996, 213–216]; Поповска-Коробар, В. Зидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир. – Патримониум. МК, 13, 2015, 209–248 [Popovska-Korobar, V. Zidnoto slikarstvo vo tsrkvata na Slimnichkiot manastir. – Patrimonium. МК, 13, 2015, 209–248]. Епиграфският материал в посочените паметници е публикуван в разнородни издания с различни издателски принципи. Надписите в Кюриловският манастир не са публикувани в цялост. Ктиторският надпис е издаден от Петър Мутафчиев, вж. Мутафчиев, П. Из нашите Старопланински манастири. – Сборник на БАН, кн. XXVII, 1931, 3–7 [Mutafchiev, P. Iz nashite Staroplaninski monastiri. – Sbornik na BAN, kn. XXVII, 1931, 3–7]. Надписите на Сеславският манастир и црквата в Добърско са публикувани в: Куюмджиев, А., Б. Пенкова, Г. Геров, Е. Бакалова, И. Ванев, И. Гергова, М. Куюмджиева, Ц. Кунева, Ю. Бойчева. Корпус на стенописите от XVII век в България. С., 2012 [Kuyumdzhiev, A., B. Penkova, G., Gerov, E. Bakalova, I. Vanev, I. Gergova, M. Kuyumdzhieva, Ts. Kuneva, Yu. Boycheva. Korpus na stenopisite ot XVII vek v Bulgariya. Sofia, 2012] (консултант по надписите от двата паметника Х. Андреев). Гръцките надписи от Сеславският манастир и црквата в Добърско са коментирани и в следното издание: Василев, Ц. Гръцкият език в църквите със смесени надписи от XVII век в България. С., 2017 [Vasilev, Ts. Gratskiyat ezik v tsarkvite sas smeseni nadpisi ot XVII vek v Bulgariya. Sofia, 2017]. Надписите от наоса на католикона на Слимничкият манастир са публикувани от В. Поповска-Коробар: Поповска-Коробар, В. Зидното сликарство... 209–210, 213–215 [Popovska-Korobar, V. Zidnoto slikarstvo... 209–210, 213–215]; надписите от притвора на католикона са публикувани частично, вж.: Поповска-Коробар, В. Сливничкият циклус на Богородичниот акатист. – Патримониум, МК, 10, 2012, 259–273 [Popovska-Korobar, V. Slivničkiot ciklus na Bogorodičniot akatist. – Patrimonium, МК, 10, 2012, 259–273]. Разглежданите надписи от Куриловският манастир и от црквата „Св. Богородица“ в с. Зерват не са публикувани до този момент. За връзката на црквата в Зерват с този кръг от паметници, вж. Колушева, М. Црквата „Успение Богородично“ в Зерват, Албания. – Проблеми на изкуството, 1, 2018, 59–74 [Kolusheva, M. Tsarkvata „Uspenie Bogorodichno“ v Zervat, Albaniya. – Problemi na izkustvoto, 1, 2018, 59–74]. Част от надписите от втория живописен слой в Драгалевският манастир са публикувани от М. Ковачев в: Ковачев, М. Драгалевският манастир Св. Богородица Витошка и неговите старини. – Материали за историята на София, кн. 11. С., 1940, 125–154 [Kovachev, M. Dragalevskiyat manastir Sv. Bogoroditsa Vitoshka i negovite starini. – Materiali za istoriyata na Sofiya, kn. 11. Sofia, 1940, 125–154].

2 Това изписване на ятовата гласна е коментирано и от В. Поповска-Коробар, вж. В. Поповска-Коробар: Зидното сликарство... 210 [Popovska-Korobar, V. Zidnoto slikarstvo... 210];

3 За съдържанието и произхода на текста, вж. Андреев Х., Новоразкрит надпис върху свитъка на пророчица Анна от црквата „Св. Петър“ при село Беренде. – Проблеми на изкуството 2005, 1, 58–59.

4 Срв. старогръцкият глагол βλώσσω < *μβλώσσω със същия вид епентеза на /b/ в корена μλο- (аористна форма ἔμολον, перфектна форма μέμβλωκα) и вторично изпадане на звука /m/ в сегашната основа.

5 Срв. четенето на Х. Андреев в: Куюмджиев, А., Б. Пенкова, Г. Геров, Е. Бакалова, И. Ванев, И. Гергова, М. Куюмджиева, Ц. Кунева, Ю. Бойчева. Цит. съч., 34 [Kuyumdzhiev, A., B. Penkova, G., Gerov, E. Bakalova, I. Vanev, I. Gergova, M. Kuyumdzhieva, Ts. Kuneva, Yu. Boycheva. Op. cit., 34].

6 Пак там, 34 [Ibidem, 34].

7 Пак там, 48 [Ibidem, 48].

8 Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Α. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαὶ αὐτῆς πηγαί. Ἐν Πετρούπολει, 1909, 274 [Papadópoulos-Kerameús, A. Dionysíou τοῦ ἐκ Phournâ, Hermēneía tês zōgraphikês téchnês kai hai kýriai autês pēgai. En Petroúpolei, 1909, 274].

9 За историята и разпространението на сръбската редакция на старобългарския език, вж. Белић, А. Основи историје српскохрватског језика. Т. 1. Фонетика. Београд, 1969, 14–17 [Belić, A. Osnovi istorije srpskohrvatskog jezika. T. 1. Fonetika. Beograd, 1969, 14–17].

10 Срв. например формата οὐτῶρδν в паралел от црквата „Св. Никола“, Станичене, в прочит на С. Смядовски: Смядовски, С. Надписите към стенописите от црквата „Св. Никола“ край с. Станичене, Нишко (1331/1332 г.) – Palaeobulgarica, XVIII (1994), 3, 36. [Smyadovski, S. Nadpisite kam stenopisite ot tsarkvata „Sv. Nikola“ kray s. Stanichene, Nishko (1331/1332 g.) – Palaeobulgarica, XVIII (1994), 3, 36].

11 Благодаря на доц. д-р Петко Петков от катедрата по Кирилometодиевистика към СУ „Св. Климент Охридски“ за помощта му при тълкуването на част от езиковите особености на кирилските надписи в статията.

12 Срв. четенето на Х. Андреев в: Куюмджиев, А., Б. Пенкова, Г. Геров, Е. Бакалова, И. Ванев, И. Гергова, М. Куюмджиева, Ц. Кунева, Ю. Бойчева. Цит. съч., 34 [Kuyumdzhiev, A., B. Penkova, G., Gerov, E. Bakalova, I. Vanev, I. Gergova, M. Kuyumdzhieva, Ts. Kuneva, Yu. Boycheva. Op. cit., 34].

13 Пак там, 34 [Ibidem, 34].

14 Поповска-Коробар В. Зидното сликарство..., 214 [Popovska-Korobar V. Zidnoto slikarstvo..., 214].

15 Белић, А. Основи историје српскохрватског језика. Т. 1. Фонетика. Београд, 1969. 81–86 [Belić, A. Osnovi istorije srpskohrvatskog jezika. T. 1. Fonetika. Beograd, 1969. 81–86].

16 Надписът е публикуван от Х. Андреев в: Куюмджиев, А., Б. Пенкова, Г. Геров, Е. Бакалова, И. Ванев, И. Гергова, М. Куюмджиева, Ц. Кунева, Ю. Бойчева. Цит. съч., 35 [Kuyumdzhiev, A., B. Penkova, G., Gerov, E. Bakalova, I. Vanev, I. Gergova, M. Kuyumdzhieva, Ts. Kuneva, Yu. Boycheva. Op. cit., 35]. В това издание по отношение на публикуваните надписи липсва систематично изложение на надредните знаци и разделянето по редове, които са орфографски особености, въз основа на които могат да се правят връзки между паметници. Затова в настоящата статия предлагам четения с надредни знаци и разделяне по редове.

17 Пак там, 50 [Ibidem, 50].

18 Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Α. Op. cit., 163, 285 [Papadópoulos-Kerameús, Α. Op. cit., 163, 285].

19 Превод на тази ерминия на Дичо Зограф е публикуван от Асен Василиев в: Василиев, А. Василиев. Ерминии: Технология и иконография. С., 1976. [Vasiliev, A. Vasiliev. Erminii: Tehnologiya i ikonografiya. Sofia, 1976] Църковнославянският текст, препоръчван за Павел Тивейски, не е публикуван.

20 Срв. четенето на Х. Андреев в: Куюмджиев, А., Б. Пенкова, Г. Геров, Е. Бакалова, И. Ванев, И. Гергова, М. Куюмджиева, Ц. Кунева, Ю. Бойчева. Цит. съч., 34 [Kuyumdzhiev, A., B. Penkova, G., Gerov, E. Bakalova, I. Vanev, I. Gergova, M. Kuyumdzhieva, Ts. Kuneva, Yu. Boycheva. Op. cit., 34].

- 21 Пак там, 49 [Ibidem, 49].
- 22 Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Op. cit., 58, 83 [Papadópoulos-Kerameús, A. Op. cit., 58, 83].
- 23 Срв. препоръката за този свитък във Втори йерусалимски ръкопис: ἀδελφοί, τὰ ὅπλα τοῦ μοναχοῦ ἐστὶν ἡ μελέτη, ἡ ταπεινοφροσύνη καὶ ἡ κατὰ Θεὸν ὑπακοή. Превод: „Братя, оръжието на монаха са усърдието, смиреномъдрието и послушанието към Бога“. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, A. Op. cit., 292 [Papadópoulos-Kerameús, A. Op. cit., 292].
- 24 Вж. публикацията на надписа в Добърско в: Василев, Ц. Цит. съч., 54–55 [Vasilev, Ts. Op. Cit., 54–55]; Сеславци: Василев, Ц. Цит. съч., 201–202 [Vasilev, Ts. Op. Cit., 201–202]; Слимница: Поповска-Коробар В. Зидното сликарство..., 214 [Popovska-Korobar V. Zidnoto slikarstvo..., 214].
- 25 Ὁκτώηχος συντεθεῖσα παρὰ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἡ προσετέθησαν ἐν μὲν τῇ ἀρχῇ διάφοροι Εὐχαί, ἐν δὲ τῷ τέλει τὰ Ἐξαποστειλάρια, καὶ τὰ Ἑωθινὰ Ἰδιόμελα. Ἐν Βενετίᾳ, 1839, 19 [Oktōēchos syntetheísa parà toῦ hagiou Iōánnou toῦ Damaskēnou. HĒI prosetēthēsan en mēn tēi archēi diáphoroi Euchai, en dē tōi télei τὰ Ἐξαποστειλάρια, kai τὰ Ἑωθινὰ Ἰδιόμελα. En Benetīai, 1839, 19].
- 26 Вж. публикация на надписа в: Василев, Ц. Цит. съч., 196 [Vasilev, Ts. Op. Cit., 196].
- 27 Надписът е публикуван от В. Поповска-Коробар, без да е идентифициран. Тук предлагам малка корекция в нейното четене, срв. Поповска-Коробар В. Зидното сликарство..., 225 [Popovska-Korobar V. Zidnoto slikarstvo..., 225].
- 28 Публикуван в: Василев, Ц. Цит. съч., 197–198 [Vasilev, Ts. Op. Cit., 197–198];
- 29 Ὁκτώηχος συντεθεῖσα παρὰ τοῦ..., 10 [Oktōēchos syntetheísa parà toῦ..., 10].
- 30 Срв. Василев, Ц. Цит. съч., 334 [Vasilev, Ts. Op. Cit., 334].
- 31 Надписът е публикуван без надредни знаци и разделяне на редовете от М. Ковачев: Ковачев, М. Цит. съч., 153 [Kovachev, M. Op. cit., 153].
- 32 Надписът на пророк Малахия е публикуван и коментиран в: Василев, Ц. Цит. съч., 43–44 [Vasilev, Ts. Op. cit., 43–44].
- 33 Срв. Поповска-Коробар В. Зидното сликарство..., 214–215 [Popovska-Korobar V. Zidnoto slikarstvo..., 214–215].
- 34 Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Op. cit., 297 [Papadópoulos-Kerameús, A. Op. cit., 297].
- 35 Надписът е публикуван от Е. Мутафов в: Куюмджиев, А., Б. Пенкова, Г. Геров, Е. Бакалова, И. Ванев, И. Гергова, М. Куюмджиева, Ц. Кунева, Ю. Бойчева. Цит. съч., 92 [Kuyumdzhiev, A., B. Penkova, G., Gergov, E. Bakalova, I. Vanev, I. Gergova, M. Kuyumdzhieva, Ts. Kuneva, Yu. Boycheva. Op. cit., 92].
- 36 Е. Мутафов коментира и обобщава данни за движения на майстори и художници в първата половина на XVIII в. из целия Балканския полуостров, както и за зографи, които са се подписвали „със славянско име, когато обслужват вкусове на сърби, българи и румънци, а с гръцко или гърцизирано име, щом работят в гръцките области“, вж. Мутафов, Е. Европеизация на хартия: съчинения за живописиста на гръцки език през първата половина на XVIII в. С., 2001, 94–96. [Mutafov, E. Evropeizatsiya na hartiya: sakhineniya za zhivopista na gratski ezik prez parvata polovina na XVIII v. Sofia, 2001, 94–96]. Макар тези данни да се отнасят за по-късен период, наблюденията са валидни и за процеси, протичали през XVII в.

ОЩЕ ЗА ПРЕУСТРОЙСТВАТА, ЕТАПИТЕ НА ИЗПИСВАНЕ И ОПАЗВАНЕТО НА ЦЪРКВАТА В МАНАСТИРА „СВ. ЙОАН РИЛСКИ” КРАЙ КУРИЛО

Иван Ванев

В статията е направен опит за проследяване на преустройствата и дейностите, свързани с опазването на църквата в манастира „Св. Йоан Рилски” край Курило, които заедно с проучванията при последните реставрационни намеси дават нови сведения за историята на паметника.

Ключови думи: манастир „Св. Йоан Рилски” в Курило, реставрация, трансфериране на стенописи, Карл Йорданов, Петър Карасимеонов, църковна архитектура, Народен музей, Костадин Вальов, Яначко Станимиров, зограф Теодор

Стенописите от църквата на манастира „Св. Йоан Рилски” край Курило са били обект на редица публикации, но проблемите на тяхното опазване са останали встрани от вниманието на изследователите. Богатата история на паметника, отразена в периодите на изграждане, изписване и поредицата по-късни намеси, изправя реставраторите пред различни предизвикателства, които не могат да имат еднозначно решение. Реставрационните намеси, извършени през последните години обаче, имат голямо значение за новите проучвания на манастирската църква и нейните стенописи. Тежкото състояние на художествените ценности в църквата е една от основните причини за съществуването в научната литература на различни атрибуции, периодизация на намесите и датирания на стенописите. Първите проучвания са публикувани още през 1902 г. от Васил Кънчов и са свързани с разслояването на стенописите от западната стена на наоса. Дейностите са извършени със „съгласието на игумена и с негова помощ”¹. Според автора на статията изписването от XIX в. е върху „дебела варова кора”, която той успява да „отлепи без повреда”². По този начин е „открояна неповредена цялата горна кора с надписа откъм църквата” и са разкрити по-ранните стенописи от западната стена заедно с ктиторския надпис над вратата³. В. Кънчов публикува за първи път двата ктиторски надписа от наоса. През лятото на 1915 г. църквата е посетена от Петър Мутафчиев, който публикува наблюденията си 5 години по-късно в първия том на Годишника на Народния музей⁴. Андре Грабар също отделя внимание на разкритите от В. Кънчов стенописи от първия период на изписване на църквата⁵. Кратки сведения за манастира и църквата, придружени от 3 фотографии, са публикувани и от Милю Попов през 1927 г.⁶ В статия от 1930 г. Йордан Иванов допуска, че през XVI в. църквата е издигната върху основите на по-стар храм от „предтурската епоха”⁷. Петър Мутафчиев посещава манастира за втори път през 1930 г., като на следващата година издава допълнените си бележки за църквата с подробни описания и опит за изясняване на отделните етапи на изграждане и изписване⁸. През 1931 г. Иван Енчев-Видю публикува своите наблюдения в кратка статия, придружена от 2 фотографии и графична схема на най-стария ктиторски надпис⁹. Първата атрибуция на стенописите е направена от Никола Мавродинов през 1957 г. Той



Църквата преди реставрация (ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев”, фотография А. Василиев (?), 1940 г.)

The church before the conservation (Centre for Slavo-Byzantine Studies „Prof. Ivan Dujčev”, photo A. Vasiliev (?), 1940)

приписва стенописите от вътрешния притвор на Тома Вишанов¹⁰, а тези от външния на монах Леонтий рус¹¹. През 1965 г. Атанас Божков публикува своите проучвания за разкритите стенописи от първия период на изписване в наоса¹². През същата година Асен Василиев се спира върху надписа в патронната ниша на източната стена на вътрешния притвор и приема, че стайко дялкъ е името на зографа, изписал образа на св. Йоан Рилски. Подобно на Н. Мавродинов той приписва останалите стенописи от помещението на Тома Вишанов¹³. През 1975 г. излиза от печат книгата на Васил Пандурски „Куриловият манастир”, в която авторът публикува и обобщава известните до този момент резултати от проучванията на църквата¹⁴. В монографията „Стенописите на Искрецкия манастир” Дора Каменова споменава, че външният притвор на църквата в Курило е изписан от майстор Кириак¹⁵. Въпреки запазените ктиторски надпис, Маргарита Коева, Петър Йокимов и Любинка Стоилова смятат, че стенописите във външния притвор датират от началото на XX в. и са изпълнени от местен учител, който е автор и на втория слой стенописи в наоса¹⁶. Във вътрешния притвор според тях са работили двама зографи, единият от които е Тома Вишанов. Действителното авторство на това изписване е установено от Елена Генова през 2004 г., която го свързва с художествената продукция на самовския зограф Костадин Вальов¹⁷. През 2010 г. са пуб-



Новооткритият надпис от 1829 г.,
фотография Н. Харалампиев
The newly discovered inscription from 1829,
photo N. Haralampiev

ликувани проучванията на Владимир Димитров, който предполага, че авторът на втория слой стенописи в наоса вероятно е бил монах в манастира, а за стенописите във външния притвор приема атрибуцията на Д. Каменова за зограф Кириак. През 2012 г. Иванка Гергова атрибутира стенописите от външния притвор на зограф Яначко Станимиров от Брезе¹⁸. В хода на последните проучвания Александър Куюмджиев предлага ново датиране на най-късния слой стенописи в наоса. Той ги свързва с други паметници от региона и предполага, че са изпълнени от зограф Теодор през 1856 г.¹⁹ Благодарение на последните реставрационни намеси, както и на проучванията, извършени по проектите на Института за изследване на изкуствата „Корпус на църковната стенопис в България от първата половина на XIX в.“ и „Пътищата на балканските зографи и поствизантийското художествено наследство в България“, бяха изяснени редица въпроси, свързани с периодите на изграждане и изписване на църквата²⁰. Поради липсата на археологически проучвания обаче, те не могат да бъдат достатъчно категорични. Според разкрития от В. Кънчов ктиторски надпис над вратата върху западната стена в наоса църквата е издигната през 1593 г.²¹ Изписването на наоса и западната фасада на църквата е извършено три години по-късно. Днес липсват доказателства за наличието на

притвор от същото време. Най-вероятно двете сега съществуващи преддверия са изградени последователно през първата половина на XIX в. Вътрешният притвор е изписан през 1830 г. от Костадин Вальов. Стенописите на външния са изпълнени през 1849 г. от Яначко Станимиров. Досега се смяташе, че през 1930 г. Костадин Вальов преизписва и протезисната ниша. При последните реставрационни намеси обаче, по време на които беше свален най-късният слой стенописи в олтар, беше разкрит неизвестен досега надпис, който датира преизписването на протезисната ниша в 1829 г.²² Също така стана ясно, че стенописите на Костадин Вальов са покривали и участъци от източната и северната стена на олтара. Най-вероятно с тази намеса е започнало обновяването на църквата през XIX в. Откритието на реставраторския екип има голямо значение не само за историята на паметника, но и за творчеството на Костадин Вальов. Оказва се, че изображенията в протезиса на църквата в Курило са най-ранните датирани стенописи на самоковския зограф²³.

Включените елементи в състава на днешния иконостас са изработени по различно време. Неговото проучване също е възпрепятствано от не доброто му състояние и по-късните намеси. Апостолският ред и кръжилото над светите двери са от по-стар иконостас. Царските икони, подиконните пана, светите двери и кръжилото над входа към протезиса и венчилката са изписани от Костадин Вальов. Единствено венчилката е датирана през 1830 г. но не е сигурно дали тази година може да бъде отнесена към обновяването на целия иконостас. Първите опити за решаване на конструктивните проблеми на старата църква датират от времето на нейното обновяване през XIX в. Укрепването е извършено чрез изграждане на вътрешна конструкция от дървени стълбове и греди, която опасва стените на наоса и олтара. Върху тази конструкция е поставена поредица от дървени кръжила, изпълнени по формата на свода. Дървените елементи са прикрепени към зидовете с метални анкери. Досега не са открити сведения за тези намеси и днес не е ясно дали укрепването на свода е извършено около периода 1829-1830 г., или това е станало непосредствено преди преизписването на наоса след средата на XIX в. От запазената фотодокументация единствено е ясно, че измазването на стените за последния слой стенописи е било ограничено от дървената конструкция²⁴.

Вероятно църквата е засегната от разрушителното земетресение от 1858 г., но днес не са известни сведения за извършени поправки²⁵. Известно е, че през 70-те години на XIX в. манастирът отново е в тежко състояние. В писмо на митрополит Мелетий до екзарх Антим I и Смесения екзархийски съвет в Цариград е посочено, че „както църквата така и сградите [са] твърде тесни и развалени“²⁶.

Информация за по-късни намеси и укрепване на сградата се съдържа и в първия архитектурен план, изготвен от Петър Мутафчиев и публикуван през 1931 г. На него ясно се вижда преустройството на източната стена с апсидата²⁷. Възможно е тази намеса да е от времето на обновяването на църквата през XIX в. и да е извършена заедно с укрепването на свода. Самият П. Мутафчиев отбелязва, че „в абсидата прозорец липсва, а източната стена на черквата навярно поради

по-късни поправки е деформирана²⁸. П. Мутафчиев споменава и за „предприети малки поправки“, извършени няколко месеца преди неговото посещение през лятото на 1915 г.²⁹ За поправки по църквата свидетелства и Иван Енчев-Видю. Според него манастирът бил изоставен „до преди 1914 г.“ и „църквицата била на разрушаване; обаче дошли от друг манастир монахи, които се загрижили за запазване както на църквата, тъй и за другите имоти“³⁰. Той отбелязва, че първата работа на монахините била да „укрепят свода с греди и да разширят „мазгалите“, защото в храма било много тъмно“³¹. Подобно на И. Енчев-Видю и Стефан Бояджиев предполага, че дървената конструкция е изградена във връзка с отварянето на трите прозореца на южната стена на наоса, което според него е „застрашило твърде много устойчивостта на сградата“³². Както вече стана ясно обаче, дървената конструкция е поставена преди последното изписване на наоса през 50-те години на XIX в. По време на настоящото проучване не бяха открити сведения кога точно са отворени прозорците на южната стена. При отстраняване на по-късни мазилки и пълнежи около прозорците по време на последните реставрационни намеси, в западната ниша на южната стена са открити запазени фрагменти от изписването на зограф Теодор³³. Това доказва, че прозорците са отворени и оформени след изграждането на дървената конструкция и преизписването на наоса. В публикацията си от 1931 г. Петър Мутафчиев отбелязва, че прозорците са от „ново време“³⁴. Възможно е те да са отворени през 20-те години на XX в. Вероятно по същото време е извършено цялостно препокриване на трите помещения на църквата и са измазани фасадите. Тогава е затворен и измазан първоначалният прозорец от южната част на свода. Обновяването на църквата през този период може да бъде свързано с дейността на братството „Бял Кръст“.

Ставропигиалното женско монашеско братство „Бял Кръст“ е създадено през 1922 г. На заседание на Св. Синод, проведено на 8 юли същата година, е взето решение манастирът в Курило да бъде предоставен за временно управление на братството, а манастирите в Илиянци и Подгумер да бъдат предадени за негови скитове³⁵. Братството „Бял Кръст“ управлява манастира повече от 10 г. като развива мисионерска, проповедническа, благотворителна, болнична и милосърдна дейност. По същото време се разширява стопанството, създадено е монашеско училище, печатница и книговезница. От този период обаче липсват сведения за състоянието и поддържането на храма. През 1936 г. манастирът е върнат на Софийска митрополия, за да започне изграждането на приют за възрастни жени³⁶. Братството „Бял Кръст“ остава в Курило, но неговата дейност запада и постепенно е преустановена³⁷.

В научната литература най-общо е прието, че настоящият вид на църквата е оформен през първата половина на XX в., когато е извършено укрепването на наоса³⁸. Запазените документи свидетелстват, че обновяването на манастирските сгради започва при управлението на протоиерей Н. Попов през 1940 г.³⁹ Още в самото начало на неговото управление той изпраща няколко писма до Софийска Митрополия с молба за финансиране на ремонтни дейности, които обаче са оставени без последствие. Вероятно по тази причина



Южната фасада на църквата през 20-те години на XX в. (по М. Попов)

The southern façade of the church in the 20's of the 20th century (after M. Popov)

Н. Попов се обръща за съдействие към Народния археологически музей. Така на 3 август 1940 г. музейният архитект Петър Карасимеонов е командирован до манастира, за да „направи проучвания и измервания по заздравяването на манастирската църква“⁴⁰. По същото време е изпратено писмо до Управлението на Трудовите войски с молба за отпускане на трудоваци за набавяне на 100 м³ ломени камъни за укрепването на сградата. В писмото е подчертано, че църквата е „застрашена от срутване“ и „работата не търпи отлагане“⁴¹. На 15 август директорът на музея Иван Велков изпраща писмо и до Софийска Митрополия с молба за финансова подкрепа, в което се посочва, че за предстоящите дейности ще е необходима сума в размер на 50 000 лв. Молбата е разгледана на 23 август 1940 г. на заседание на Епархийския духовен съвет, като е взето решение Митрополията да поеме само „половината от разхода по заздравяването на църквата“⁴². През септември И. Велков изпраща ново писмо, „с което моли да се сложи на разположение на Музея отпуснатата сума от 20 000 лв., с която да се започне заздравяването“⁴³. На 17 септември Епархийският духовен съвет решава да отпусне първоначално само 10 000 лв.⁴⁴ На 25 същия месец командирът на Трудовите войски тр.

Фрагмент от стенописите на зограф Теодор в западната ниша на южната стена

A fragment of painter Theodore's frescoes in the western niche of the southern wall





Етап от конструктивното укрепване на сградата (ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев“, 1940 г.)

Phase of the constructive reinforcement of the building (Centre for Slavo-Byzantine Studies „Prof. Ivan Dujčev“, 1940)

Източна стена на вътрешния притвор с ктиторския надпис (фотография П. Попов, 70-те години на XX в.)

Eastern wall of the inner narthex with the donor's inscription (photo P. Popov, 70s of the 20th century)



полковник Антон Ганев информира И. Велков, че не може да удовлетвори искането на Народния музей за отпускане на трудоваци, защото според установения ред обектите за работа се задават само от Щаба на войската⁴⁵. Въпреки трудностите и голямото забавяне, по всичко изглежда, че укрепването на църквата започва през есента на 1940 г. В отчета на музея за периода 1939-1940 г. е отбелязана „основна поправка на старата църква“ в манастира „Св. Йоан Рилски“ в Курило⁴⁶. Според доклада на арх. П. Карасимеонов за дейността на Архитектурния отдел през 1940 г. конструктивното укрепване на наоса включва „презиждане на старата зидария“ и „дозидване на нови зидове отвън“⁴⁷. От запазените фотографии в архива на ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев“ става ясно, че по време на ремонта външната част на свода е изцяло покрита с мазилка⁴⁸. След това е изградена нова покривна конструкция и църквата е препокрита с еднолучни керемиди. Вероятно довършителните дейности приключват през 1941 г.⁴⁹

Стабилизирането на църквата не е прието еднозначно от колегите на арх. П. Карасимеонов. През 1943 г. уредникът на Средновековния отдел Вера Иванова изпраща доклад до директора на музея, в който споменава, че извършените дейности не са съгласувани нито с Музейния комитет, нито с Комисията за старините. По-надолу в текста Вера Иванова споменава, че предпочита да не говори за „безстилността на тази реставрация“⁵⁰. Действително проектът на арх. П. Карасимеонов не е насочен към изследване и възвръщане на първоначалния архитектурен облик на църквата и реализирането му води до трайно изменение в пропорциите и характеристиките на сградата. Променени са фасадите на наоса и оформлението на апсидата, било-

то на покрива е повдигнато, вложени са неподходящи материали. Въпреки това разпъването на свода е ограничено и сградата е стабилизирана, което вероятно е било и основната цел на намесата⁵¹.

Във връзка с конструктивното укрепване на наоса през 1940 г. е извършено проучване на стенописите от реставратора на Народния музей Карл Йорданов. На него дължим първата цялостна оценка на състоянието на художествените ценности в храма с предложение за тяхното опазване. К. Йорданов смята, че стенописите от 1596 г. трябва да бъдат разкрити изцяло, тъй като изписването от XIX в. в наоса не представлява „никаква художествена ценност“⁵². В тази връзка той проучва стратиграфията в наоса и отбелязва, че под късните мазилки и изписвания е „запазена старата стенопис“⁵³. Реставраторът обръща внимание на все още запазения ктиторски надпис и разкритите стенописи от западната стена на наоса. К. Йорданов установява и наличието на по-ранен слой под стенописите на източната стена и прави предположение, че този слой отговаря на най-ранното изписване в наоса. И тук неговата идея е за пълно разкриване на старите стенописи, като предлага слоят от 1830 г. да бъде свален и запазен „ако се намери за потребно“⁵⁴. За останалите стенописи препоръчва „общо изкърпване и почитване“⁵⁵. В доклада на К. Йорданов за първи път е направен опит за атрибуция на стенописите в притвора. Той ги определя най-общо като самоковски и ги свързва със „стила на олтарните икони“. В края на доклада К. Йорданов отбелязва, че реставрацията на стенописите „ще трябва да се почне“, „след като бъде завършено архитектурното заздравяване на църквата“⁵⁶. Предвидените дейности обаче не са реализирани.

През 1949 г. Софийска Митрополия отдава манастира под наем на Министерството на народното здраве за срок от 10 години. Във връзка с изграждането и развитието на „Психоневрологичната болница“ е извършено преустройство на жилищните сгради, построени са нови крила, манастирските градини са превърнати в трудово лечебно стопанство⁵⁷. През 1956 г. започва процедура по отчуждаване на вече заетите от болницата имоти и сгради. Според арх. М. Коева през 50-те години е извършен ремонт на покритието на двата притвора, като еднолучните керемиди са заменени с марсилски⁵⁸. Във връзка с отоплението на църквата през 1966 г. е изграден комин в най-западния прозорец на южната фасада на наоса⁵⁹.

Проучванията на манастирската църква продължават през втората половина на 60-те години на XX в. под ръководството на тогавашния Институт за паметниците на културата. През 1967 г. арх. М. Коева изготвя Научно-мотивирано предложение за обявяване на стенописите за „паметник на изобразителното изкуство“⁶⁰. По същото време Димитър Касабов започва проучванията за изготвяне на проект за реставрация на стенописите⁶¹. Той представя свалянето на най-късните стенописи в наоса като неотложна дейност, която трябва да бъде реализирана преди започване на конструктивното укрепване на свода. В проекта са предложени два подхода при разслояването на стенописите. Единият включва запазване само на „характерни фрагменти“ от по-късното изписване и експонирането им на изкуствени основи в църквата, както и фрагментарно запаз-



Ктиторският надпис от западната стена на наоса (НАИМ-БАН, № 4702, фотография Г. Трайчев?)

Donor's inscription on the western wall of the naos (National Archaeological Institute with Museum – Bulgarian Academy of Sciences, № 4702, photo G. Traychev?)

ване върху стената в разрушените участъци на стенописите от 1596 г. Другият вариант предвижда сваляне на всички стенописите от XIX в. от наоса и цялостното им експониране в отделна сграда в близост до църквата. Включено е и разслояване на стенописите от източната стена на вътрешния притвор, които трябва да бъдат експонирани върху нова основа. По време на изготвянето на проекта са направени редица опити за разслояване на стенописите. При използването на техника stacco са констатирани рискове от увреждане на стенописите от 1596 г. Най-добри резултати при отделяне на живописния слой от XIX в. са постигнати чрез използване на strappo, последвано от контролирано отстраняване на остатъчната мазилка. Предложението за реставрация на стенописите е разгледано на заседание на Художествения съвет на НИПК на 24 януари 1968 г. Поради липсата на съгласие по повод съдбата на стенописите от XIX в. в наоса, на 6 февруари същата година е свикана комисия в разширен състав на мястото. Научно-мотивираното предложение и проектът за реставрация са обсъдени на заседание на СОПК на 3 април 1968 г., но отново не е взето окончателно становище. След направените разисквания е взето решение да се свика нова комисия, която да посети обекта до края на месец април⁶².

През юни 1968 г. е изготвен проект за конструктивно укрепване и реставрация на църквата⁶³. Повод за това е тежкото състояние на двата притвора и проблемите с капилярната влага в олтара и проникването на атмосферни води през покрива на наоса. В проекта е предвидено изработване на нова покривна конструкция върху двата притвора, като натоварването се пренесе от таванския гредоред върху стените чрез стоманени греди. Разработена е система за стабилизиране на свода на наоса чрез инжектиране на епоксидни разтвори, като е предвидено отстраняване на циментовата замазка от свода и горната част от оригиналната хоросанова спойка на тухлите. Проектът включва и премахване на дървената конструкция от наоса, подмяна на подовата настилка в наоса и външния притвор, измазване на фасадите на двата притвора, подмяна на таванската обшивка. Въпреки че няма данни за съществуването на оригинал-

ни прозорци на южната фасада, в проекта е включено намаляване на височината на настоящите прозоречни отвори до нивото на прерязаните дървени сантрачи. По същия начин е предвидено и изграждането на тухлена арка над входа на наоса. Впоследствие проектът е одобрен от директора на НИПК, но не е изпълнен.

През 1978 г. Петър Попов изготвя програма за реставрационно проучване на стенописите⁶⁴. Там отново е поставен въпросът за съдбата на стенописите от XIX в. и необходимостта от разглеждане на възможностите на заседание на СОПК. На следващата година арх. Г. Стоянова изготвя архитектурно заснемане и подготвя предложение за проучване и изработване на нов проект за реставрация на сградата⁶⁵. Предвидени са серия от сондажи за изясняване на периодите на изграждане, дълбочина на фундиране, уточняване на оригинални нива и др. През 1984 г. П. Попов извършва нови проучвания по повод изработването на цялостна програма за аварийни работи по застрашени стенописи на територията на Софийски окръг. За пореден път обаче нито един от проектите на НИПК не е реализиран.

След поредния продължителен период, в който църквата е изоставена започва поредица от несъгласувани намеси⁶⁶. През 1997 г. е извършен основен ремонт на покрива. Върху свода е положено хидроизолационно покритие, над наоса и притворите е изградена нова покривна конструкция и са поставени нови керемиди⁶⁷. През този период е подменена обшивката на таваните в двата притвора⁶⁸, а в наоса е положена нова настилка от теракотни плочки⁶⁹. Вероятно по същото време фасадите на църквата и жилищните сгради в манастира са покрити с нови стенописи⁷⁰.

През 2012 г. Стефан Тъпанов и Стефан Стефанов изготвят нов проект за реставрация, който отново предвижда разслояване на стенописите в наоса. В процеса на проучване са извършени нови анализи за техниката и технологията на стенописите от различните етапи на изписване на църквата. Реализирането на проекта започва през 2013 г. с реставрация на стенописите от западната фасада на наоса. Дейностите са извършени под ръководството на С. Стефанов⁷¹. Разслояването на стенописите в наоса започва в началото на 2015 г. и е извършено от С. Тъпанов и С. Стефанов. Използвана е техника stacco, а свалените фрагменти са оставени с облепващите платна на съхранение в манастира. След това са извършени реставрационни намеси по стенописите от 1596 г.⁷²

През 2016 г. Никифор Харалампиев изготвя проект за реставрация, който е насочен към разслояване на стенописите в олтаря на църквата. Дейностите са извършени в периода май 2017 – юни 2018 г.⁷³

Историята на проучването на църквата започва в самото начало на XX в. с разкриването на стенописите от 1596 г. върху западната стена на наоса. От тогава идеите за опазване на паметника са свързани с отношението на съвременниците към стойността на по-късните стенописи и интереса на изследователите към най-ранното изписване. Въпросите за опазването на стенописите са поставени още през 1940 г. в доклада на К. Йорданов. Макар че той не е публикуван, всички по-късни проекти се препокриват до голяма степен с неговите идеи за най-пълноценно представяне и опазване на художествените ценности в манастирската

църква. В тази посока са и започналите през 2012 г. реставрационни намеси.

Противоречивата история на опазването на църквата е характерна за повечето недвижими културни ценности в България. Въпреки продължителните периоди на запустение, неадекватните намеси, поредицата от самоинициативи, нереализираните проекти, липсващата документация, църквата на манастира „Св. Йоан Рилски“ край Курило е запазена в своята цялост и до днес. Без съмнение унищожаването на трите ктиторски надписа е много голямата загуба за историята на църквата. Днес е неясно бъдещето и на свалените, но нереставрирани стенописи на зограф Теодор. Поради недостатъците на съвременната българска политика за опазване на недвижимите културни ценности са под въпрос и възможностите за адекватно продължаване на реставрационните намеси, които хвърлят нова светлина върху историята на този забележителен паметник и правят възможно неговото ситуиране в контекста на поствизантийското изкуство на Балканите.

Настоящият текст е резултат от изследванията, проведени в рамките на проекта „Пътищата на балканските зографи и поствизантийското художествено наследство в България“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“ (ДФНИ K02/8 от 12.12.2014).

Бележки:

- 1 Кънчов, В. Курилският манастир св. Иван Рилски. – Периодическо списание на Българското книжовно дружество, LXII, 1902, 797 [Kanchov, V. Kurilskiyat manastir sv. Ivan Rilski. – Periodicheskoto spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo, LXII, 1902, 797].
- 2 Пак там [Ibidem].
- 3 Пак там [Ibidem]. Съдбата на свалените стенописи не е известна.
- 4 Мутафчиев, П. Рапорт върху изучаванията на старопланинските манастири от Искърския пролом до Троян. – Годишник на Народния археологически музей, I, 1920, 86 [Mutafchiev, P. Raport varhu izuchavaniyata na staroplaninske monastiri ot Iskarskiya prolom do Troyan. – Godishnik na Narodniya arheologicheski muzey, I, 1920, 86].
- 5 Грабар, А. Материали по средновековому искусству в Болгарии. – Годишник на Народния музей, II, 1920, 126-127 [Grabar, A. Materialay po srednevekovomu iskusstvu v Bolgarii. – Godishnik na Narodniya muzey, II, 1920, 126-127].
- 6 Попов, М. Българските манастири. С., 1927, 40-42 [Popov, M. Balgarskite manastiri. Sofia, 1927, 40-42].
- 7 Иванов, Й. Курилският манастир. – Мир, бр. 9029, 1930 [Ivanov, Y. Kurilskiyat manastir. – Mir, br. 9029, 1930].
- 8 Мутафчиев, П. Из нашите старопланински манастири. – Сборник на БАН, XXVII, 1931, 1-7 (отделен отпечатък) [Mutafchiev, P. Iz nashite staroplaninski monastiri. – Sbornik na BAN, XXVII, 1931, 1-7].
- 9 Енчев-Видю, И. В Куриловския манастир. – Кръгосвет, бр. 32, 27 септември 1931, 7 [Enchev-Vidyu, I. V Kurilovskiya manastir. – Kragosvet, br. 32, 27 septemvri 1931, 7].
- 10 Мавродинов, Н. Изкуството на българското Възраждане. С., 1957, 77 [Mavrodinov, N. Izkustvoto na balgarskoto Vazrazhdane. Sofia, 1957, 77].
- 11 Пак там, 91 [Ibidem, 91].
- 12 Божков, А. Два ценни паметника на българската монументална живопис от XVI и XVII век. – Изкуство, 9, 1965, 3-13 [Bozhkov, A. Dva tsenni pametnika na balgarskata monumentalna zhivopis ot XVI i XVII vek. – Izkustvo, 9, 1965, 3-13].

- 13 По-късно А. Василиев се отказва от тази атрибуция. Срв. Василиев, А. Тома Вишанов Молера. С., 1969, 34-35 [Vasiliev, A. Toma Vishanov Molera. Sofia, 1969, 34-35].
- 14 Пандурски, В. Куриловският манастир. С., 1975 [Pandurski, V. Kurilovskiyat manastir. Sofia, 1975].
- 15 Каменова, Д. Стенописите на Искрецкия манастир. С., 1984, 109, бел. 35 [Kamenova, D. Stenopisite na Iskretskiya manastir. Sofia, 1984, 109, bel. 35].
- 16 Коева, М., П. Йокимов, Л. Стоилова. Православни храмове по българските земи (XV–XX в.). Архитектура, история, библиография. С., 2002, 54 [Koeva, M., P. Yokimov, L. Stoilova. Pravoslavni hramove po balgarskite zemi (XV–XX v.). Arhitektura, istoriya, bibliografiya. Sofia, 2002, 54]. Публикуваната в текста фотография на стенописите от западната стена на наоса не е от Курило, а от църквата „Св. Георги“ във Велико Търново.
- 17 Генова, Е. Софийските манастири през Възраждането и самоковският зограф Костадин Вальов. – Паметници, реставрация, музеи, 1, 2004, 24-25 [Genova, E. Sofiyskite manastiri prez Vazrazhdaneto i samokovskiyat zograf Kostadin Valyov. – Pаметnitsi, restavratsiya, muzei, 1, 2004, 24-25]; Генова, Е. Второто поколение зографи от Самоковската живописна школа. Димитър Христов Зограф, Йоан Николов Иконописец, Костадин Претрович Вальов. С., 2012, 193 [Genova, E. Vtoroto pokolenie zografi ot Samokovskata zhivopisna shkola. Dimitar Hristov Zograf, Yoan Nikolov Ikonopisets, Kostadin Pretrovich Valyov. Sofia, 2012, 193].
- 18 Гергова, И. Диалогът на грешника с Богородица. – Проблеми на изкуството, 1, 2012, 11 [Gergova, I. Dialogat na greshnika s Bogoroditsa. – Problemi na izkustvoto, 1, 2012, 11].
- 19 Куюмджиев, А. Косвени сведения за предатирането на възрожденските стенописи от наоса на Куриловския манастир. – Проблеми на изкуството, 4, 2016, 44-49 [Kuyumdzhiev, A. Kosveni svedeniya za predatiraneto na vazrozhdenskite stenopisi ot naosa na Kurilovskiya manastir. – Problemi na izkustvoto, 4, 2016, 44-49].
- 20 Куюмджиев, А., И. Ванев. Църква „Св. Йоан Рилски“, Куриловски манастир. – Корпус на стенописите в България от първата половина на XIX в. С., 2018, 190-204 [Kuyumdzhiev, A., I. Vanev. Tsarkva „Sv. Yoan Rilski“, Kurilovskiy manastir. – Korpus na stenopisite v Bulgariya ot parvata polovina na XIX v. Sofia, 2018, 190-204].
- 21 Според М. Коева ктиторският надпис е унищожен през 40-те години на XX в. по време на преустройство на входа към наоса, вж. Научно-мотивирано предложение за обявяване живописиста на църквата Св. Йоан Кръстител и Св. Иван Рилски в Курилския манастир като паметник на изобразителното изкуство, Архив на НИИИ, НМП № 301, 7. Копие на ктиторския надпис, изработено от Н. Ростовцев през 1932 г. се пази в НИИИ (Инв. № 3158). Фотографии на надписа се съхраняват в архивите на НАИМ-БАН и на ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев“.
- 22 Стенописите все още не са почистени от останалата мазилка след свалянето на горния слой. Южно от протезисната ниша е изобразена права фигура с архиерейски одежди, в нишата на северната стена е представен мъченик, а над него сцената Видението на св. Петър Александрийски. Украсата на цокъла е от същия период на изписване.
- 23 Изказвам благодарност на гл. ас. д-р Никифор Харалампиев за предоставената документация от последните реставрационни намеси.
- 24 Преди свалянето на стенописите са документирани различни участъци от дървената конструкция, върху които е имало запазени стенописни фрагменти от същия период на изписване. Според арх. С. Бояджиев дървената конструкция е изградена във връзка с отварянето на трите прозорца на южната стена на наоса, вж. Бояджиев, С. Куриловският манастир. – Манастирите в България. С., 1992, 189 [Boyadzhiev, S. Kurilovskiyat manastir. – Manastirite v Bulgariya. Sofia, 1992, 189].
- 25 Земетресението е споменато в приписка от Евангелие от манастира, вж. Христова, Б., Е. Мусакова, Е. Узунова. Опис на славянските ръкописи в Църковно-историческия и архивен институт - София. Т. 1, С., 2009, 117 [Hristova, B., E. Musakova, E. Uzunova. Opis na slavyanskite rakopisi v Tsarkovno-istoricheskaya i arhiven institut - Sofiya. T. 1, Sofia, 2009, 117]. По време на земетресението са засегнати много сгради в София и региона. Според Сава Филаретов земетресението разрушава свода на „Св. София“, минарета-та на повечето джамии са съборени, от 7 действащи църкви в града остават само 2, вж. Филаретов, С. Землетрясение в София. – Цариградски вестник, 403, 1 ноември 1858 г. [Filaretov, S. Zemletryasenie v Sofiya. – Tsarigradski vestnik, 403, 1 noemvri 1858 g.].
- 26 Темелски, Х. Интересни сведения за Софийските манастири от 1874 г. – Духовна култура, 1, 1995, 17 [Temelski, H. Interesni svedeniya za Sofiyskite manastiri ot 1874 g. – Duhovna kultura, 1, 1995, 17].
- 27 Мутафчиев, П. Из нашите старопланински манастири. – Сборник на БАН, XXVII, 1931, 1 [Mutafchiev, P. Iz nashite staroplaninski monastiri. – Sbornik na BAN, XXVII, 1931, 1] (отделен отпечатък).
- 28 Пак там [Ibidem].
- 29 Мутафчиев, П. Рапорт върху изучаванията..., 86 [Mutafchiev, P. Raport varhu izuchavaniyata..., 86].
- 30 Енчев-Видю, И. Цит. съч., 7 [Enchev-Vidyu, I. Op. cit., 7].
- 31 Пак там [Ibidem].
- 32 Бояджиев, С. Куриловският манастир. – В: Манастирите в България. С., 1992, 189 [Boyadzhiev, S. Kurilovskiyat manastir. – In: Manastirite v Bulgariya. Sofia, 1992, 189].
- 33 По неизвестни причини през 2018 г. този участък от нишата е зазидан отново.
- 34 Мутафчиев, П. Из нашите старопланински манастири... [Mutafchiev, P. Iz nashite staroplaninski monastiri...]. Четирите прозорца на южната фасада се виждат на публикуваната от Милю Попов фотография през 1927 г., вж. Попов, М. Цит. съч., 41 [Popov, M. Op. cit., 41]. Фотография на църквата преди ремонта е публикувана и от К. Миятев, вж. Миятев, К. Архитектурата в средновековна България. С., 1965, 213, обр. 247 [Miyatev, K. Arhitekturatata v srednovekovna Bulgariya. Sofia, 1965, 213, obr. 247].
- 35 ЦДА, ф. № 791к, оп. 1, а. е. 34, л. 744-748. По подробно за създаването и дейността на братството „Бял Кръст“ вж. Кръстева, О. История, дейност и състав на ставропигиалното женско монашеско братство „Бял Кръст“. – Духовна култура, 7, 2002, 10-18 [Krasteva, O. Istoriya, deynost i sostav na stavropigialnoto zhensko monasheshko bratstvo „Byal Krast“. – Duhovna kultura, 7, 2002, 10-18]; Кръстева, О. История, дейност и състав на ставропигиалното женско монашеско братство „Бял Кръст“. – Духовна култура, 8, 2002, 8-19 [Krasteva, O. Istoriya, deynost i sostav na stavropigialnoto zhensko monasheshko bratstvo „Byal Krast“. – Duhovna kultura, 8, 2002, 8-19]; Кръстева, О. За просветната дейност на братство „Бял Кръст“. – Духовна култура, 11, 2002, 18-28 [Krasteva, O. Za prosvetnata deynost na bratstvo „Byal Krast“. – Duhovna kultura, 11, 2002, 18-28].
- 36 ЦДА, ф. № 791к, оп. 1, а. е. 55, л. 454 гръб-455.
- 37 В края на 30-те години на XX в. материалното състояние на манастира е толкова тежко, че братството не може да се изхранва. По тази причина на заседание на Софийска Митрополия, проведено на 16 май 1940 г., е взето решение в манастира да останат само 2 монахини, а останалите да бъдат преместени в Дивотинския манастир, вж. ДА-София, ф. № 1156к, оп. 1, а. е. 41, л. 414.
- 38 Коева, М., П. Йокимов, Л. Стоилова. Цит. съч., 54 [Koeva, M., P. Yokimov, L. Stoilova. Op. cit., 54].

- 39 Той приема управлението на манастира от Павел Иванов на 30 юни 1940 г. вж. ДА-София, ф. № 1156к, оп. 1, а. е. 41, л. 479.
- 40 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а. е. 262, л. 113.
- 41 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а. е. 279, л. 624.
- 42 ДА-София, ф. № 1156к, оп. 1, а. е. 47, л. 20 гръб.
- 43 ДА-София, ф. № 1156к, оп. 1, а. е. 47, л. 34.
- 44 Пак там [Ibidem].
- 45 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а. е. 279, л. 641. Допълнителни сведения около организирането на работата се съдържат в писмата на протойерей Н. Попов до А. Василиев, който по това време е командирован на работа в Народния музей, вж. ЦДА, ф. № 1680к, оп. 1, а. е. 1939.
- 46 Велков, И. Отчет за състоянието и дейността на Народния археологически музей (1939-1940 год.). – Училищен преглед, кн. 9-10, 1941, 1352 [Velkov, I. Otchet za sastoyanieto i deynostta na Narodniya arheologicheski muzey (1939-1940 god.). – Uchilishten pregled, kn. 9-10, 1941, 1352].
- 47 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а. е. 230, л. 80 гръб.
- 48 Според проучванията на арх. М. Коева сводът е покрит с циментова мазилка, вж. Архив на НИНКН, Ся-15-56, 3. Изказвам благодарност на колегите от ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев“ и по специално на гл. ас. д-р Светозар Ангелов за помощта при издирването и дигитализирането на въпросните фотографии.
- 49 В Отчета на И. Велков за 1941 г. е отбелязано „довършване на манастирската църква“, вж. Велков, И. Отчет за състоянието, развитието и управлението на Народния археологически музей през 1941 год. – Училищен преглед, кн. 2, 1943, 280 [Velkov, I. Otchet za sastoyanieto, razvitiето i upravlението na Narodniya arheologicheski muzey prez 1941 god. – Uchilishten pregled, kn. 2, 1943, 280].
- 50 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а. е. 230, л. 132.
- 51 До голяма степен външният вид на църквата е свързан с идеята новата фасада да притежава характеристики на контрафорс.
- 52 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а. е. 255, л. 12.
- 53 Пак там, 11 [Ibidem, 11].
- 54 Пак там, 12 [Ibidem, 12].
- 55 Пак там [Ibidem].
- 56 Пак там [Ibidem].
- 57 ЦДА, ф. № 165, оп. 7, а. е. 20, л. 7.
- 58 Архив на НИНКН, Ся-15-56, 1.
- 59 Пак там, 2 [Ibidem, 2].
- 60 Предложението е разгледано на заседание на СОПК, проведено на 3 април 1968 г.
- 61 Вероятно през същата година са проведени и физикохимични анализи на стенописите от Александър Савов, резултати от които се съхраняват в НИНКН, вж. Архив на НИНКН, С-15-11.
- 62 След направените разисквания е взето решение да се свика нова комисия, която да посети обекта до края на месец април. В състава на комисията са включени М. Цончева, А. Василиев, И. Дуйчев, В. Пандурски, С. Михайлов, Д. Станков, Р. Габровска, А. Рошковска, Т. Каменова, Р. Ангелова и Г. Стойков.
- 63 Архив на НИНКН, Ся-15-56, 1. Проектанти са Маргарита Коева и Веселин Венков.
- 64 Архив „Реставрация“ ЕАД.
- 65 Архив на НИНКН, Ся-15-57.
- 66 Вероятно наместите са извършени по инициатива на Васил Илов, който по това време пребивава в манастира, вж. Шарланова, В. Софийската Света гора. С., 2013, 246 [Sharlanova, V. Sofiyskata Sveta gora. Sofia, 2013, 246].
- 67 Архив на НИНКН, С-15-3694, 4.
- 68 Обшивката е неприемлива като детайл, качество на изпълнението, структура и колорит, но новата форма на тавана във вътрешния притвор дава по-голяма възможност за проучване на стенописите от западната фасада на старата църква.
- 69 Вероятно през този период е унищожен ктиторският надпис от източната стена на вътрешното преддверие.
- 70 Стенописите на Яначко Станимиров над входа на църквата са заличени по време на тази намеса. Автор на новите стенописи е пациент от Държавната психиатрична болница „Св. Иван Рилски“, която днес се помещава на територията на манастира, вж. Шарланова, В. Цит. съч., 247 [Sharlanova, V. Op. cit., 247]. Фасадите с новите стенописи са пребоядисани по времето на йеромонах Нектарий, който идва в манастира през 2011 г.
- 71 В екипа работят Л. Стефанова, Й. Иванова, А. Евстатиева и М. Ганева.
- 72 В екипа работят Л. Стефанова, А. Евстатиева и Д. Томова.
- 73 В екипа на Н. Харалампиев участват Д. Томова и Д. Кнок. Резултатите от последните намеси предстои да бъдат публикувани. По неизвестни причини от юли 2018 г. в църквата започва работа нов реставраторски екип.

SUMMARIES

„BY THE HAND OF THE SINFUL ZOGRAF”. ONCE AGAIN ON THE ICON PAINTERS IN LATE MEDIEVAL AND EARLY MODERN TIMES

Margarita Kujumdzhieva

The present text is an attempt to outline different aspects of several more general problems concerning the process of creating paintings in this historic age with its technological and above all social dimensions. What do we know about the way the painters in the Balkans worked, how did they get their knowledge, and how they have perfected their skills, how well their work has been valued and what was their status in society? We still have few answers to these questions as historians, but they consistently captivate specialists interested in Orthodox art. In this article some of these questions are revisited, and the scarce data from the material preserved in Bulgaria is supplemented with what is known as a result of the study of Orthodox art from 15-17th c. in the Balkans.

The study comments on the term „zograf” in Cyrillic written sources, remark on the importance of the painters and the character of their work in the Byzantine era, summarizing data known from the previous publications on the subject. The main part of the article is devoted to the period 15-17 c. The attention is paid to statistics such as the approximate number of known names of masters in the Balkans based on the preserved icons and frescoes signed. These examples are many times more than those in the previous era, yet, the icon-painters of the Balkans continued to show their humility and piousness, adding to their names words like „sinful”, „unworthy”, or „servant of God”. The text examines what is known about the organization of the work process and the training of icon-painters in the late Middle Ages. It is underlined that, unlike the large number of documents in the state archives in Dubrovnik and Venice, as well as the rich written sources from Russia, we have scarce written information on the subject in the Balkans. We acquire data mainly from donors’ inscriptions preserved in frescoes and icons, invocation or other type of inscriptions, and in rare cases

from notes in manuscripts, in bead-rolls, or from epistolary or travel literature of the period.

Some historical and cultural conditions in the Balkans are commented, which resulted in certain specifics, such as people identifying themselves in confessional rather than in ethnic terms, as well as the great mobility of the icon-painters, the work in teams, sometimes of mixed origin – Greek and Slavonic, and frequent proficiency in several languages. During this period, many of the icon-painters are representatives of the lower levels of the church hierarchy, which suggests that they are distinguished from the illiterate and uneducated population. In rare cases, besides icon-painters, they are also men of letters, and the best masters have been able to make icons and frescoes, and at the same time to transcribe and decorate books. The text remarks on some other specifics of painters’ work: the dependence on seasons and climate conditions, the preservation of the practice to pass the craftsmanship on to a close family circle. In addition, some technical and technological features in the execution of murals are discussed, as well as the use of preliminary drawings, models and painters’ manuals and the formation of the painters’ iconographic repertoire.

In conclusion, the text draws attention to the state of the material preserved in Bulgaria and in particular to the problem of the attribution of a large number of wall paintings, icons and wood-carved items to St. Pimen of Zograf in previous studies, which is not sustainable due to the lack of facts and serious scientific arguments on the matter.

TO THE QUESTION CONCERNING THE CHRONOLOGICAL AND TERRITORIAL LIMITS OF THE KASTORIA ARTISTIC CIRCLE OF 15TH-16TH CENTURIES

Tsveta Kuneva

The subject of the publication – the works of the Kastoria artistic circle of 15th-16th centuries – has been analyzed as an important phenomenon in the cultural life of the period by the Balkan art historians from the 1970s

on. Despite that the problems posed by these monuments are still not fully clarified. After the field studies carried in a number of Balkan painting works under the project of the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences „The Roads of Balkan Painters and Post-Byzantine Artistic Heritage in Bulgaria” and on the basis of the new scientific publications on the monuments under consideration we pose one of the principal questions on the topic: the question of the chronological and territorial limits of the Kastoria artistic production of 15th-16th c. It has been only sketched in the literature to date.

This study is an attempt to arrange the dozens of monuments of the Kastoria artistic circle of 15th-16th centuries into groups conditionally separated depending on their chronology and similarities between one another. By this arrangement we get to the conclusion that the work of the Kastoria studios of the period is almost exclusively within the limits of the historical area of Macedonia and the last two decades of the 15th century and the first thirty years of the 16th century. The earliest dated works, i.e. the Old Katholikon of the Great Meteoron and parts of the murals in Saint Nicetas near Čučer [Banjane] date from 1483/4, and the latest work, i.e. the Church of St. Saviour (Sveti Spas) in the Chebren monastery was created in 1532/3. In the 16th century, a number of painting teams were formed by Kastoria masters’ students and heirs. Subsequently, the influence of the patterns imposed by the Kastoria artistic production was strong as late as the end of the 17th century all over the Balkan Peninsula.

KRATOVO’S DEVELOPMENT AS A CULTURAL AND ARTISTIC CENTER IN THE SECOND HALF OF 15TH AND IN 16TH CENTURIES

Maya Zaharieva

The article traces out Kratovo’s development as a cultural and artistic center in the second half of the 15th and in 16th centuries. The analysis begins with a historical part presenting the main reasons for the flourishing of the

town and its importance in the Ottoman Empire. The personality of Mara Branković and her role as a patron and protector of the Balkans have an important part in its development in the second half of the 15th century. The text also presents the significance of Kratovo as one of the main literary centers in the post-Byzantine period and some aspects in the propagation of the cult of the Balkan saints. A group of monuments of monumental painting attributed by a number of researchers to the Kratovo artistic center is also analyzed.

In 15th-16th centuries, Kratovo becomes one of empire's big commercial centers which contributes to its transformation into a center of a number of men of letters and clerics. In this period the cultural life is concentrated in monasteries and churches situated in the western parts of the Ottoman Empire. The reason for that is the political and economic development of the region, on the one hand, and, on the other, the proximity to Serbia which was still an independent state until the middle of the 15th century. In the second half of the 15th century, the need to preserve the Orthodox centers arose on the Balkans. This tendency is clearly visible from the stated historical data, which emphasize the important role of Mara Branković for the realization of a number of political and religious events related to the support for the Orthodox centers on the Balkans. She preserved the traditions inherited from the Middle Ages by which the monasteries developed some cults of the Balkan saints and the veneration for their monasteries. The moving of John of Rila's relics from Veliko Tarnovo to the Rila Monastery is one of the most important events in the second half of the 15th century. Several decades later the cult of the Balkan saints intensified after St. George of Kratovo [St. George the New of Sofia], St. Nicholas the New of Sofia and St. George of Sofia the Newest died as martyrs.

The contacts of Kratovo with other important and strategic centers in the empire influence the town's cultural life. An example of that is, first and foremost, Mount Athos, a center attracting icon-painters and men of letters over the entire post-Byzantine period, and also Sofia. Local feudal lords who developed the artistic and literary activity in the region by their donations are another important factor.

THE MURALS FROM THE DRAGALEVTSI AND KURILO MONASTERIES OF THE END OF 16TH CENTURY AND THEIR ARTISTIC CONTEXT

Biserka Penkova

The article examines four monuments of painting dated in the last years of the 16th century from the district of Sofia. They have been mentioned in the literature but have not been specially examined in relation to the work of one icon-painting team.

In 1990s the murals of the second layer in the naos of the Dragalevtsi monastery were removed from the walls and carried onto a new base. On the basis of the preserved fragments and the documentation of the restorers one can reconstruct their initial location and their iconographic program. Some images of prophets are preserved into medallions on the vault and underneath them there are full-length bishops, followed by scenes from the Christological cycle follow. A frieze of medallions with the images of martyrs used to run underneath, and some full-length saints were depicted in the lowermost register.

The partial restoration of the murals in the naos and the altar of the church of the Kurilo monastery from 1596 over the past couple of years has enabled one to compare them to the fragments from the Dragalevtsi church and to demonstrate that the two monuments belong to the same icon-painting team. They follow the same system of allocation of the murals on the walls, the same iconographic schemes and stylistic peculiarities.

The Kurilo murals are characterized by a greater diversity in the scenes and the use of exquisite ornamental motives. They are the work of two icon-painters who worked together but one can easily discern their hands: the one who worked in the arch is more negligent and expressive while the other one is more precise. He has a rather icon-painting manner and maybe he was the leading one. The murals in the Kurilo monastery deserve a separate study which will not become possible until they are fully revealed and restored.

In 1595, before he painted the Kurilo church the lead icon-painter painted the hagiographic icon of Saint John the Baptist which is today in the collection of the State Historical Museum in Moscow, and the triptych beadroll for the Kremikovtsi monastery. Both monuments are published but have not been

studied in relation to the murals from the Dragalevtsi and Kurilo monasteries. The analysis shows a number of stylistic and iconographic similarities and demonstrates that they are the work of the same team. So far one cannot tell where that team was formed but one can certainly trace out the development of at least the lead artist in later monuments such as the churches in Zervat, Dobarsko, the Slivnitsa Monastery and the Seslavtsi Monastery.

THE CHURCH OF THE ASSUMPTION IN ZERVAT, ALBANIA

Maria Kolusheva

The article presents a church in the area of Northern Epirus, today's Southern Albania that is little known in the literature. The church was built in several stages as the year of 1582/3 written on the western façade should be accepted as the final date of its erection. The ktemor's inscription in the naos witnesses the year when the murals were laid, the year of 1605/6, as all residents of the village contributed to the paintings. The frescoes in both the naos and the narthex were made then. The two icon-painters, Mihail and Nikola, left their names in the inscription. Today there are no icons preserved in the church because they were stolen in 2010. We draw information about them from photographs in several publications.

On almost all images there are partial upper layers of painting which were not removed upon the restoration of the frescoes. The program of the mural ensemble is preserved in its entirety and presents an extremely rich iconographic repertory. There are numerous scenes from different cycles: of the Great Feasts, the Passion, the Post-Resurrection appearances of Christ, the Acts and the Miracles of Christ, scenes dedicated to the Holy Mother of God, Old Testament episodes, and others.

The murals have been attributed by a number of Greek authors to the famous icon-painter Mihail of Linotopi. The identity of the second icon-painter, Nikola, has not been commented on save for the study of T. Tsambouras. The author thinks his paintings are close to the Linotopi studio and attributes to him several icons originating from the church itself and from other churches in Northern Greece.

Getting familiar with the murals on the site allowed us to make some impor-

tant observations, which give a new meaning to the suggestions made so far. Probably the frescoes were laid in two stages. The work was assigned to two icon-painting teams led by two masters. One of them worked in the entire altar section, the eastern *transept* and the eastern section of the central aisle. The other one painted the central and the western parts of the three aisles as well as all murals in the narthex. The boundary between the two areas of work is easily noticeable and can be traced out in the bottom two registers of the naos. The differences in the two parts are both stylistic and paleographic. The participation of Mihail of Linotopi as the chief icon-painter as suggested by some researchers, is not confirmed. Probably he participated as an assistant to the chief master who worked in the western part of the naos and in the narthex. The person who led the mural painting work in the altar and in the eastern part of the naos may be identified as one of the masters who did the frescoes in Dobarsko and in the Seslavtsi Monastery.

LINGUISTIC AND PICTORIAL PARALLELS: OBSERVATIONS ON THE INSCRIPTIONS OF A GROUP OF MONUMENTS FROM THE LATE 16TH AND EARLY 17TH CENTURY IN THE BALKANS
Tsvetan Vasilev

The article aims to present some observations on the language features of a group of monuments that most probably belong to the same art circle. In this context the analysis of linguistic data serves as an essential supplement to the stylistic analysis of the murals and could be used as a tool for a more complete description of the artistic production of one studio. The analyzed examples are mostly texts from the scrolls held by prophets and saints from the following monuments: Dragalevtsi Monastery of the Holy Mother of God (second layer of painting), Kurilo Monastery of St. John of Rila (1596), Seslavtsi Monastery of St. Nicholas (1616), Slimnitsa Monastery of the Virgin (1607), the Church of St. Theodore of Amasea and St. Theodore Stratelates (1614) in the village of Dobarsko, and the Church of the Assumption (1606) in the village of Zervat. In all monuments listed above the inscriptions are of the mixed type (Cyrillic and Greek); their examination is

based upon as many linguistic aspects as possible: orthographic, phonetic, morphological and syntactical. This methodology allows for a greater reliability of the conclusions drawn.

From the orthographic aspect, as regards the Cyrillic inscriptions there are noticeable similarities in the writing of the Yat vowel, the letter <ѣ>; usage of a specific combination of two superscript characters borrowed from the Greek language have also been observed.

Parallel Cyrillic inscriptions from the scenes of the Last Supper, the Gethsemane Prayer, the Resurrection of Lazarus and Nativity of Christ are examined; also, Cyrillic inscriptions written on the scrolls of Anna the Prophetess on all monuments with the exception of the church in Zervat where the Greek inscriptions predominate considerably. Other identical inscriptions include those on the scrolls of St. Paul of Thebes in the Seslavtsi Monastery and in the church in Dobarsko, of the prophet Jonah from the Kurilo Monastery, the Seslavtsi Monastery and the church in Dobarsko, of the prophet Balaam from the church in Zervat and the Slimnitsa Monastery. All inscriptions are examined on the morphological, syntactic and textual levels, revealing that two spelling standards have been used in them simultaneously: Serbian and Middle Bulgarian.

As regards the Greek inscriptions parallel texts from the scrolls of St. Euthymius the Great from the churches in Zervat and Dobarsko, the Slimnitsa Monastery and the Seslavtsi Monastery as well as two hymnographic texts from the Octoechos inscribed on the images of St. John Damascene and St. Cosmas of Maiuma are examined.

The results of the study show that the comprehensive approach that combines a linguistic and a stylistic analysis is the most appropriate for the adequate determination and definition of the characteristics of this art circle of monuments in which similar iconographic and textual patterns are realized.

MORE ON THE RECONSTRUCTIONS, STAGES OF PAINTING AND PRESERVATION OF THE CHURCH AT THE MONASTERY OF SAINT JOHN OF RILA NEAR KURILO

Ivan Vanev

The murals from the church at the Monastery of Saint John of Rila near

Kurilo have been the object of a number of publications but the problems concerning their protection have remained outside the researchers' attention. The article attempts to trace out the reconstructions and the works related to the protection of the church, which, together with the studies during the most recent conservation interventions, provide new data about the history of the monument.

The first pieces of evidence were published by Vasil Kanchov in 1902 and they deal with the revealing of the murals and the ktetor's inscription on the western wall and in the naos. The National Archaeological Museum in Sofia has an important contribution to the protection of the church: it led the strengthening of the building in 1940. In 1960s and 1970s the care of the monument was associated with the activity of the National Institute of Cultural Heritage. The conservation projects prepared in that period also aimed at revealing the murals of 1596 but as a matter of a conjunction of circumstances they were not realized. The projects for the building's conservation were not realized as well. The conservation of the murals was resumed in 2012. Currently, the 1596 layer in the naos of the church is almost entirely uncovered. During the last stage of the conservation the Kostadin Valyov's murals were also revealed on the northern part of the altar with an inscription of 1829. This discovery has important significance not only for the history of the monument but for the creative work of the painter of Samokov as well. It turns out that the discovered fragments are his earliest precisely dated wall paintings.

The last conservation interventions provide new evidence about the history of the monument but also pose different ethical problems for the specialists: one of them is the protection of the already removed murals of the painter Theodor dating from the mid-19th century. At this stage of research, the question concerning Kostadin Valyov's murals remains unsolved. They cover the 16th-century layer from the northern part of the altar and the western facade of the old church. To a great extent, these problems are related to the absence of an overall program on the church's protection. However, there is no doubt that the studies of this important monument must continue, as well as the efforts for its preservation.