

МОТИВИ
МОДЕЛИ
ПОДГОТВИТЕЛНИ
РИСУНКИ

PATTERNS
MODELS
DRAWINGS

The Parable of the Prodigal Son (detail).
Model notebook of Radu, 18th c. (photo after Radu Zugravu: caiete de modele. Ediție facsimilată după manuscrisele românești 4602 și 5307 ale Bibliotecii Academiei Române. București, 2018)

Пригича за блудния син (детайл).
Тефтер с образци на Раду Зограф, XVIII в.
(фотография по: Radu Zugravu: caiete de modele. Ediție facsimilată după manuscrisele românești 4602 și 5307 ale Bibliotecii Academiei Române. București, 2018)

Изкуствоведски ревения 2019

Art Readings 2019



ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ

Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома

ART READINGS

Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I–II

Международна редакционна колегия ***International Advisory Board***

Andrea Babuin (Italy)
Konstantinos Giakoumis (Albania)
Nenad Makuljević (Serbia)
Vincent Debiais (France)

Редактори от ИИИЗк ***In-house Editorial Board*** *Emmanuel Moutafov* *Margarita Kuyumdzhieva*

Съставители ***Edited by*** *Emmanuel Moutafov* *Margarita Kuyumdzhieva*

Publisher
Institute of Art Studies
21 Krakra Str.
1504 Sofia
Bulgaria

www.artstudies.bg

© Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2020
© Institute of Art Studies, BAS, 2020

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ

*Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома
2019.I. – Старо изкуство*

**МОТИВИ. МОДЕЛИ.
ПОДГОТВИТЕЛНИ РИСУНКИ**



PATTERNS. MODELS. DRAWINGS

ART READINGS

*Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I–II
2019.I. Old Art*

съставители

**Емануел Мутафов
Маргарита Куюмджиева**

edited by

**Emmanuel Moutafov
Margarita Kuyumdzhieva**

София 2020

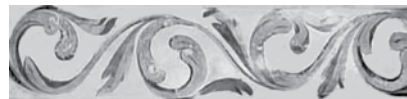
Конференцията и издаването на сборника се реализират
с финансовата подкрепа на
ФОНД „НАУЧНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ“ ПРИ
МИНИСТЕРСТВО НА ОБРАЗОВАНИЕТО И НАУКАТА



Contents

Model – Image Relation in Christian Art and Its Research. Some Remarks on Treatises on Painting, Model Books and <i>Hermeneiai Zographikes</i> <i>Emmanuel Moutafov</i>	9
The Copying of Images: Roman Art Cases from Bulgaria <i>Marina Koleva</i>	21
Няколко графити от западната фасада на църквата „Св. Димитър“ в Бобошево <i>Иван Билярски</i>	37
Мотивът „строеж на църква за 40 дни“ <i>Иванка Гергова</i>	57
God’s Punishment for King David’s Census in the Religious Art of the Balkans: Texts, Images and Contexts <i>Margarita Kuyumdzhieva</i>	75
Trois cahiers de modèles des peintres roumains du XVIII^e siècle <i>Constantin I. Ciobanu</i>	91
A Post-Byzantine Sketchbook in the British Museum Library (MS Add. 43868) <i>Kalliopi-Phaidra Kalafati</i>	119
Have Working Drawings Contributed to a Common Artistic “Dialect”? Remarks on Sketches and Icons of Local Painting Workshops in the 19th Century Balkans <i>Andromachi Katselaki – Maria Nanou</i>	135
Reproducing Engravings on a Single Icon: The Case of the Theotokos Megaspelaiotissa <i>Ioannis Vitaliotis</i>	153
Icon Templates in Religious Art of Imperial Russia. Moscow Old Believers and the Icon-Painting of the 17th Century <i>Anna Manukian</i>	175
Нови факти за тревненските зографи <i>Маруела Стойкова</i>	193
The Evangelists and Their Symbols in the Drawings in the Greek Manuscript in Harvard: Houghton Library, Typ 215 <i>Alexander Saminsky</i>	213
Ἀγάτε πύλας (Psalm 23[24], 7-10). The Iconography of Christ Opening Hades’ Doors <i>Ilias Karalis</i>	237

Narrative Sequence in the Miniatures of Tsar Ivan Alexander's Gospel Book (British Library Add. MS 39627) <i>Elissaveta Moussakova</i>	261
Prototypes, Variations & Artistic Innovation: The Iconography of St John Vladimir on the Interplay Between Frescoes, Icons, Metalwork and Copperplate Engravings <i>Konstantinos Giakoumis</i>	277
Необичайно изображение в икона от XVIII век. Полагане пояса на Богородица <i>Георги Геров</i>	297
Изображенията на пророк Илия и св. Йоан Предтеча в свода на притвора на Сеславския манастир <i>Мария Колушева</i>	311
The Byzantine Representations of the Himation as a Possible Tool for Defining Specific Authorial Features of the Painters? A Connoisseurship Approach <i>Emilija Vuković</i>	337
Pentecostarion-based Scenes at the Church of Podgumer Monastery <i>Maya Zaharieva</i>	357
On an Iconographic Version of the Vision of St Peter of Alexandria from the 15th–16th Century <i>Tsveta Kuneva</i>	375
Темата „Христос Лоза“ в декоративната програма на един кивот за мощи <i>Дарина Бойкина</i>	391
Произведения на светогорски зографи в Рилския манастир от края на XVIII век <i>Александър Куюмджиев</i>	413
A Sailboat Sketch: Dating a Constructive Phase of the Old Cemetery Chapel of Pantokrator Monastery, Mount Athos <i>Phaidon Hadjiantoniou</i>	439
Visual “Intertextuality”: The Use of German Prints in Transylvanian Painting in the 15th and 16th Centuries <i>Ciprian Firea</i>	455
Ingenium, Inventio, Vis, Facilitas: Western Influences in Post-Byzantine Art and the Question of Imitability <i>Emily L. Spratt</i>	471
The Cult of St Nicholas the New Martyr of Sofia and His Representations at Sofia Churches in the Late 19th and Early 20th Century <i>Vesselina Yontcheva</i>	483
Неизвестна фотография от църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър <i>Ivan Vanev</i>	509



Model – Image Relation in Christian Art and Its Research. Some Remarks on Treatises on Painting, Model Books and *Hermeneiai Zographikes*

Emmanuel Moutafov¹

Abstract: This essay is dedicated to some methodological, terminological and geo-cultural problems related to the model – image interactions in Byzantine, Western and Premodern art on the Balkans, commenting some differences in Russian tradition as well. The author supports the supposition of Robin Cormack that the Orthodox icon painters before 15th century have memorized the images by constantly drawing and copying them, while the memorized models were a testimony about the process of training the visual memory. In conclusion the author states that on the Balkans religious images of known and of acquired canonical status monuments were used as models. Unlike the Russian tradition, model books in the full sense of the term did not exist, but there were preparatory sketches or collections of images that were used for ideas or sometimes for icon templates.

Key words: treatises on painting, *hermeneiai zographikes*, technology of mural painting, model books

In recent scholarship, the interest in the model-image relation in medieval Orthodox art has been raised. This is a multidimensional

¹ Dr Emmanuel Moutafov is Associate Professor in Byzantine and Premodern Art at the Fine Arts Department, and since 2014, Director of the Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences. He works in the fields of Greek Medieval and Post-Medieval Epigraphy, Palaeography, Palaeologan Art, Iconography, and Painter's Manuals.

theoretical problem² a considerable part of which is the research of the late medieval literary tradition associated with the treatises on painting³ which for convenience sake have been called *hermeneiai*⁴, the Post-Byzantine sample' collections and the treatises of Western artists on painting. Thus, a whole series of studies from Byzantine collections with models of various kinds and different purposes, special codices with painting or graphic patterns, lists of liturgical icons, illustrated calendars, etc.⁵ were presented to the world. Recently, in English-language and Russian-language scholarship, the term model books or „exemplary books“ appeared, a term that was not that accurate due to the lack of parallel ideas for the book in Byzantium and later periods⁶. The preparatory sketches are mentioned by the Cretan artists as *τεσενιάσματα*, *σκιάσματα*, as well as *ἀνθίβολα*⁷. On the other hand, in Byzantium the word *hermeneia* was used as interpretation of the Bible while such works can be found also as “instruction”, “typikon”, “treatise”, “saga”, etc.⁸ In Greek historiography, the name *εἰκονογραφικοί ὁδηγοί* (iconographic guidebooks)⁹ was used, which undermines the significance of such manuscripts that were worthy handbooks for the late Byzantine artists, and completely excluded the presence of technological guidelines in them.

Surely certain scrolls with models have been used in the workshops of Byzantine artists during the 12th–15th centuries¹⁰, which may have been accompanied by written manuals, containing technological guidance. Proof of this is the recently published short text on the painting technique of 1350¹¹, which shows that the technological instructions for artists appeared in manuscripts of other content and in no way was this a formed tradition nor treatises, as was the case in the West. When studying the earlier tradition, i.e. the artistic prac-

2 See, for example *Vikan* 1989: 47-59; *Cutler* 1998: 57-67, for some theoretical dimensions of the problem image-copy.

3 *Mango* 1972; *Evseeva* 1998: 11-25; *Vassilaki* 1995; *Moutafov* 2001a: 37-42; *Parpulov et al.* 2001: 201-216, etc.

4 I think that the term Treatises on painting is the most precise. See *Moutafov* 2001: 41.

5 *Lowden* 1988; *Dagron* 1991: 49-56; *Buchthal* 1979; *Kitzinger* 1975: 99-109.

6 *Kazhdan* 1973.

7 *Chatzidakis* 1970: 350.

8 On the terminological problem: *Moutafov* 2001: 12-17.

9 *Chatzidakis* 1976: 54-56; *Vassilaki* 1995.

10 *Chatzidakis* 1976: 54-56.

11 *Vassilaki* 1995: 2001.



Old Testament Trinity, preparatory sketch (anthivolon) of a Samokov' painter, 19th century, National Gallery – Sofia

tices on the Balkans up to the 15th century, most authoritative to me seems the supposition of Robin Cormack that the icon painters have memorized the images by constantly drawing and copying them,

while the memorized models were a testimony about the process of training the visual memory. However, due to the lack of sufficient source information there is no proof of the existence of a well-set system for the creation and use of books with models in Byzantium¹².

In my opinion, most of the existing evidence of the practice of using different types of models by Byzantine artists are too indirect, they only take place under atypical conditions in contact areas of different cultures, in the periods of decline, and are interpreted by risky transference either of Western models of the Renaissance artistic process or by looking at phenomena known from the late Byzantine era of the older tradition. I believe that in the Byzantine capital milieu (Constantinople and Thessaloniki), another form of artistic perception of the model-image relationship, besides the religious one, brought up by the constant interaction of the Orthodox Christians with the sacred images, hardly existed. This to some extent makes iconographic manuals useless in the center of Byzantine culture because another perception of the world would not have been tolerated and perhaps was not necessary in the theocratic empire at least until the end of the 15th century. The monuments themselves were the models, and the master selected which church or icon to imitate. This does not mean that no preparatory sketches existed – on the contrary, these have probably always been used. It is also quite obvious that artists on the Balkans and during the Middle Ages were able to draw also from nature, but in religious painting they have fully adhered to standard practices due to the nature of the commission and the taste of the believers. If some written material can be found that reminds us of the Post-Byzantine *hermeneiai* of the first half of the 18th century, it appeared in the contact areas of other artistic perceptions of the world, but it certainly had a demonstrable liturgical purpose or simply played the role of preparatory sketches for the painters to fill and sanctify the vast spaces in the Byzantine temples, whose iconographic program was mostly determined by the inner ideological and aesthetic development of the Church. Literary works on painting, such as the Western treatises emerged only at the end of the 15th century when the necessity for writing down some rules – technological and iconographical, became necessary and this was certainly a symptom of a crisis. Thus, the sources of Dionysius of Fourna's

12 Cormack 2007: 11-29; Kuyumdzhieva 2018: 13.



Resurrection, copy of a Western image, first half of the 19th century, National Gallery – Sofia

hermeneia appeared, and the actual distribution of these manuscripts only occurred in the first half of the 18th century when many influences penetrated Balkan religious art and it was important to defend the tradition, laid down during the Middle Ages by the mythical figure of Manuel Panselinos. Until that time knowledge was passed on from teacher to pupil, in some way they were “trade mark” secrets of each atelier, and the good examples acted as models to imitate and to enrich. My previous work, for example, with Chora Church of Constantinople proves this. I am certain that the genealogies of Christ and the Virgin from the inner narthex of Chora served as a model for the ver-

bal description of the scenes in Dionysius of Fournas¹³ later compilation. And this is quite possible because a German visitor of Istanbul, Stephan Gerlach, described Kariye Camii in 1568, informing that the mosaics and frescoes remained still visible of that time¹⁴. This means that it was quite possible that even in the 16th century a description of the particular scene would be made and that it had been written in a 1670-style iconographic handbook of priest Daniel's painter's manual type. In recent years, some publications of manuscripts with *hermeneiai* by G. Kakavas and K. Vapheides appeared, but they do not take into account the compilation character of such types of works. It is important to remember that both the Jerusalem manuscripts and the compilation of Dionysius are transcripts of older works that have apparently been used in the Balkans since the 15th century.

The working method of the Byzantine painters probably reminded of the technique used in Mount Athos even in 1839, when Adolphe Napoleon Didron visited contemporary Greece. In the Esphigmenou Monastery, he observed the work on a wall by the Karyes' painter Joasaph and noted: „... yet the master painter sketched his pictures as from memory or inspiration”¹⁵. It is clear that on the Balkans the artists did not use large pattern templates to transfer images on a wall, as this was done in the West and partly on the island of Crete. Rather, the mural technique used was as follows:

According to Didron's description, one apprentice spread first the mortar on the wall. The mortar was applied in parts so that on it could be painted with a sharp object;

The master, according to the *hermeneiai*, found the center of the scene with two or three pivot points in the iconic field;

Then he drew the main outlines of the images, starting from the eye as a unit of measure (one nose is equal to two eyes, etc.), and after the outline of the head the body was painted in which the head is applied 7 or 8.5 times. By working with a pair of compasses, it was very easy to make from a small preparatory sketch, for an icon for example, a larger image, such as 1:5 or 1:10. This is the reason for the great similarities between smaller images and monumental frescoes;

13 *Dionysius* 1909: 73-76.

14 *Ousterhout* 2002: 16.

15 *Belting* 1994: 17-19.

The first student filled the contours traced by the master in the scene, which he had no time to complete;

All the other parts of the human body were drawn based on the dimensions of the eye, while the secondary figures were drawn according to the rules of the hierarchic perspective, of the *isocephaly* and *isosomy*;

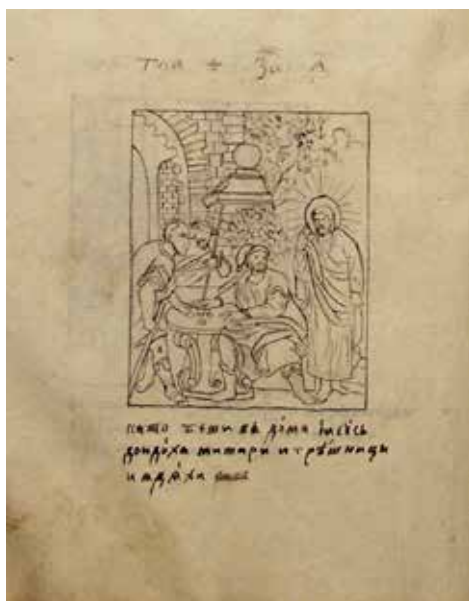
For the straight lines, separating scenes or for showing the architectural landscape from the background, ropes stained with charcoal or submerged in pigment were used;

A young student gilded the nimbuses, painted the inscriptions, made the ornaments; the two others, if any like in Esphigmenou, grounded and mixed the colors.

Didron's insight, inspired by his accidental encounter with a living tradition of what would come to be called *alla prima* execution of monumental paintings, was repeated a century later through a purely deductive process from the historical evidence of early Italian painting, by German art historian Robert Oertel. In a drastically revisionary essay published in 1940, Oertel came to an exactly parallel conclusion, transforming our understanding of the amount and kind of preparation that lay behind the great mural decorations of the Trecento¹⁶. In the West, too, the fresco was executed directly on the wall, the *sinopia* serving not as an exploratory sketch but merely as a guide, like the design first laid down by the master painter at Mount Athos. Oertel questioned the fundamental role traditionally ascribed to the western artist's "model book", the visual equivalent of the Post-Byzantine painter's manual – actually a late compilation and codification of previously unwritten tradition – that "explained" for Didron the wondrous, unpremeditated process he had witnessed on the Holy Mountain.

In conclusion one could state that on the Balkans images of known and of acquired canonical status monuments were used as models for religious images. Unlike the Russian tradition, model books in the full sense of the term did not exist, but there were preparatory sketches or collections of images that were used for ideas or sometimes for icon templates. On the other hand, treatises on painting of the Re-

16 Oertel 1940: 217 ff.



Gospel scenes, ff. 133v-134r, Album Cod. 834, first half of the 19th century, National Gallery – Sofia

naissance type never emerged on the Balkans. Some translations of Leonardo's writings on oil painting could be found, but by the end of the 19th century they have not been put into practice. The need for such a recording of the iconographic and technological tradition only appeared in the 15th century and it was a sign of decline. Good masters always worked without any special preparatory work, but keeping with tradition they did not experience any difficulties. It is exactly the good artists in the East who have drawn from nature, but the canon did not allow them to reflect the reality in ecclesiastical art, which remained conservative and conventional. At the same time, some of the masters have collected or reprinted Western engravings, but few have used them in their real practice. In this regard, written painting manuals appeared primarily in bilingual environments, i.e. in the periphery. That is why it is no coincidence that most *hermeneiai* are preserved in Bulgaria. In Russia such compilations could not be observed since Orthodox art has not been subject to hardships. There „image handbooks“ (лицевые подлинники) could be found which were not used by other Orthodox nations possibly due to the lack of an extensive narrative part.

This conference is an attempt to bring terminological clarity to the model-image problem in Orthodox art; to clarify the copying and



Gospel scenes, ff. 133v-134r, Album Cod. 834, first half of the 19th century, National Gallery – Sofia

imitation techniques used. That is why the prominent experts on model books, sketches and working practices were invited, as well as colleagues dealing with borrowings and influences in iconography. Representatives of various art history schools and cultures were also brought together to exchange ideas, to align their tools and to advance knowledge.

The articles in this volume were presented at the International Art Readings 2019 – Old Art Module, organized by the Institute of Art Studies in Sofia between 5 and 7 April 2019. The Conference was attended by fifty participants from Bulgaria, Greece, Serbia, Russia, the United Kingdom, Albania, Romania and the USA. Just the half of the participants submitted their papers and were subjected to a rigorous peer-reviewing process, which allowed a careful and judicious final selection for the publication in the Annual. Editors wish to express their deepest gratitude to the anonymous reviewers that provided prompt and thoughtful feedback, and to the contributors for their willingness to work closely with us in order to secure a high level of academic excellence in showcasing the most recent developments in the field of model-image studies.

Bibliography

Primary sources

Dionysius 1909: Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης (ed. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Α.). Saint Petersburg.

Literature

Belting 1994: *Belting*, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago.

Buchthal 1979: *Buchthal*, Hugo. The “Musterbuch” of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century. Vienna.

Chatzidakis 1970: *Chatzidakis*, Manolis. Études sur la peinture Théophane le Crétois. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 23-24, 309-352.

Chatzidakis 1976: *Chatzidakis*, Manolis. Études sur la peinture postbyzantine. Variorum reprints V. London, 54-56.

Cormack 2007: *Cormack*, Robin. Painter’s Guides, Model-books, Pattern-books and Craftsmen: Or Memory and the Artist? In: *L’artista a Bisanzio e nel mondo Cristiano-orientale* (ed. M. Bacci). Pisa, 11-29.

Cutler 1998: *Cutler*, Antony. Model and Copy in Byzantium. – *Diogenes*, No. 46/3, 57-67.

Dagron 1991: *Dagron*, Gilbert. Holy Image and Likeness. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 45, 49-56.

Evseeva 1998: *Evseeva*, Lilia. Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника. [Afonskaya kniga obrazcov 15 veka. O metode rabotuj i modeliah srednevekovnogo hudozhnika]. Moscow.

Kazhdan 1973: *Kazhdan*, Alexander. Книга и писатель в Византии. [Kniga i pisatel v Vizantii]. Moscow.

Kitzinger 1975: *Kitzinger*, Ernst. *The Role of Miniature Painting*

in Mural Decoration. In: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*. Princeton, 99-109.

Kuyumdzhieva 2018: Kuyumdzhieva, Margarita. „Рукою грешного изуграфа...” Още веднъж за живописците в късносредновековната и предмодерната епоха [“Rukoyou greshnago izugrafa...” Oshche vednazh za zhivopistsite v kasnosrednovekovnata i predmodernata epoha]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 3-24.

Lowden 1988: Lowden, John. *The Illustrated Prophet Book. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*. London.

Mango 1972: Mango, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire (312–1453). Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N.J.

Moutafov 2001: Moutafov, Emmanuel. Европеизация на хартия. Съчинения за живописата на гръцки език от първата половина на XVIII век [Evropeizatsia na hartia. Sacinenia za zhivopista na gratski ezik ot parvata polovina na 18 vek]. Sofia.

Moutafov 2001a: Moutafov, Emmanuel. Имало ли е ерминии във Византия? [Imalo li e erminii vav Vizantja?]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 37-42.

Oertel 1940: Oertel, Robert. Wandmalerei und Zeichnung in Italien: Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen. – *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, No. 5, 217-314.

Ousterhout 2002: Ousterhout, Robert. *The Art of Kariye Camii*. Istanbul.

Parpulov et al. 2010: Parpulov, Georgi, Irina Dolgikh, Peter Cowe. A Byzantine Text on the Technique of Icon Painting. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 64, 201-216.

Vassilaki 1995: Vassilaki, Maria. Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας. Athens.

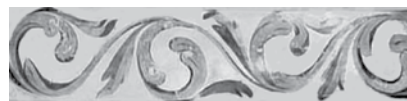
Vikan 1989: Vikan, Gary. Ruminations on Edible Icons: Originals and Copies in the Art of Byzantium. – *Studies in the History of Art*, No. 20, 47-59.

Връзката модел – изображение в християнското изкуство и нейното проучване. Някои бележки върху съчиненията за живописиста, книгите с образци и ерминиите

Емануел Мутафов



Тази статия е посветена на някои методологични, терминологични и геокултурни проблеми, свързани с взаимодействията между модел и изображение във византийското, западното и предмодерното изкуство на Балканите, откроявайки разликите в руската традиция на пример. Авторът подкрепя тук предположението на Робин Кормак, че православните художници преди XV век са запамятавали образите чрез тяхното непрекъснато възпроизвеждане и копиране, а запаметените прототипи с тяхното репродуциране са били свидетелство за съществуването на процеса по трениране на визуалната памет. В заключение, Е. Мутафов твърди, че на Балканите религиозните изображения от известни и доказано канонични паметници са използвани като модели за други църковни украси. За разлика от руската традиция книгите с образци в пълния им обем и с конкретното им предназначение не са съществували, но винаги е имало подготвителни скици или свитъци с рисунки/копирки, използвани за идеи или за готови модели на изображения. С други думи, преди XIV в. ерминии от типа на познатите ни днес не са били необходими на балканските художници. Те се появяват в период на криза и са колкото симптом на упадък на църковното изкуство, толкова и опит да се подражава на западните трактати за живописиста.



The Copying of Images: Roman Art Cases from Bulgaria

*Marina Koleva*¹

Abstract: The paper draws attention to some mythological representations in Roman sculpture and mosaics from the territory of present day Bulgaria. The discussion is focused on the depictions of the myth of the Dionysus's discovery of Ariadne on Naxos and also on the Abduction of Ganymedes. Based on the reproduction of the similar figures and scenes of above mentioned myths the issue of replication and distribution of iconographies in Roman art will be discussed. The inquiry into the availability and use of pattern-books in the local provinces will be raised.

Key words: Roman sculpture, Roman mosaics, mythology, Roman Thrace

The discussion in present paper is focused on some mythological representations in the monuments of Roman sculpture from the territory of present day Bulgaria. The reproduction of the same figures and scenes will be traced in the art of Roman mosaics from the same region. Based on those the issue of replication and distribution of iconographies of popular scenes in Roman Imperial art will be regarded.

But before attending to the monuments, a few words on the manner in which mythological subjects are depicted in Greek and Roman art. When depicting myths the artists make use of visual formu-

¹ Dr Marina Koleva is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences; working in the field of Roman art, Roman sculpture from Moesia Inferior and Thrace.

lae which enable the informed viewer to identify the myth. Usually they cease a moment familiar to the observer². Romans refer freely to the Greek myths reinterpreting them within the framework of their own culture³ and the Greek mythological narrative is extensively incorporated in the Roman private art⁴.

Shared images

Here will be discussed a votive relief found at the village of Kraynitsi, District Dupnitsa (**Fig. 1**), at the territory of the Roman town Pautalia. It presents the myth of Dionysus's discovery of Ariadne on Naxos.

Images of Ariadne are common find on ancient artefacts – vases, mural paintings, sarcophagi and gemstones. She is portrayed with Theseus, in the episode with the Minotaur at the Labyrinth; in her abandonment on Naxos by the hero; in her discovery by Dionysus; as well as after her marriage to the god, as his wife⁵.

The moment of the myth in which Dionysus discovers her on the island is illustrated on the abovementioned sculptural work. The artefact is a rectangular marble plate, culminating in an open-work statuary group. Only the lower part of the work survives (31 to 29 cm), presenting a multi-figure composition. At the centre of it is a resting woman, her back to the viewer, but with up-turned head, offering full profile. She is presented sleeping, one hand under the head, the other – on top of the head. The figure is semi-nude, the himation thrown over the hands, falling by the body and covering just the legs. She is surrounded by three Eros figures – one leaning on her legs, the second sleeping on the pillow by her head, and the third also asleep, but near her knees. Four more figures are rendered behind this group. The first one is of a bearded Silenus holding *tympanum*, preparing to strike it. The second image is of a nude satyr with a raised left hand. Behind the two are depicted two more figures, one is of a nude satyr, the other of a maenad playing on a

2 Woodford 2003: 11, 15, 60-61.

3 Woodford 2003: 62.

4 Barringer 2008: 210.

5 Bernard, Daszewski 1986: 1050-1070.



Fig. 1. Ariadne, Kraynitsi, District Dupnitsa (photo Marina Koleva)

flute. On top of the relief stood a three-figure open-work. The central figure preserved only as high as the ankles, was likely 30-35 cm high and depicted Dionysus. Left of him is a partially preserved image, likely of a satyr. To the right survives a small part of a figure, part of a cloven hoof and a rock. A figure of Pan, 18 cm high, from the same provenance as the relief, is believed to have originally belonged to it⁶.

The dedicator of the Ariadne monument is named Diogénis, son of Moukianos, a priest (IGBulg. IV, 2210). The priest was a Hellenized Thracian with Greek personal name and Thracian name of the father⁷.

⁶ Venedikov 1955: 195-198, figs. 1-2.

⁷ Venedikov 1955: 195-196; Gerov 1961: 316, 361, No. 157.

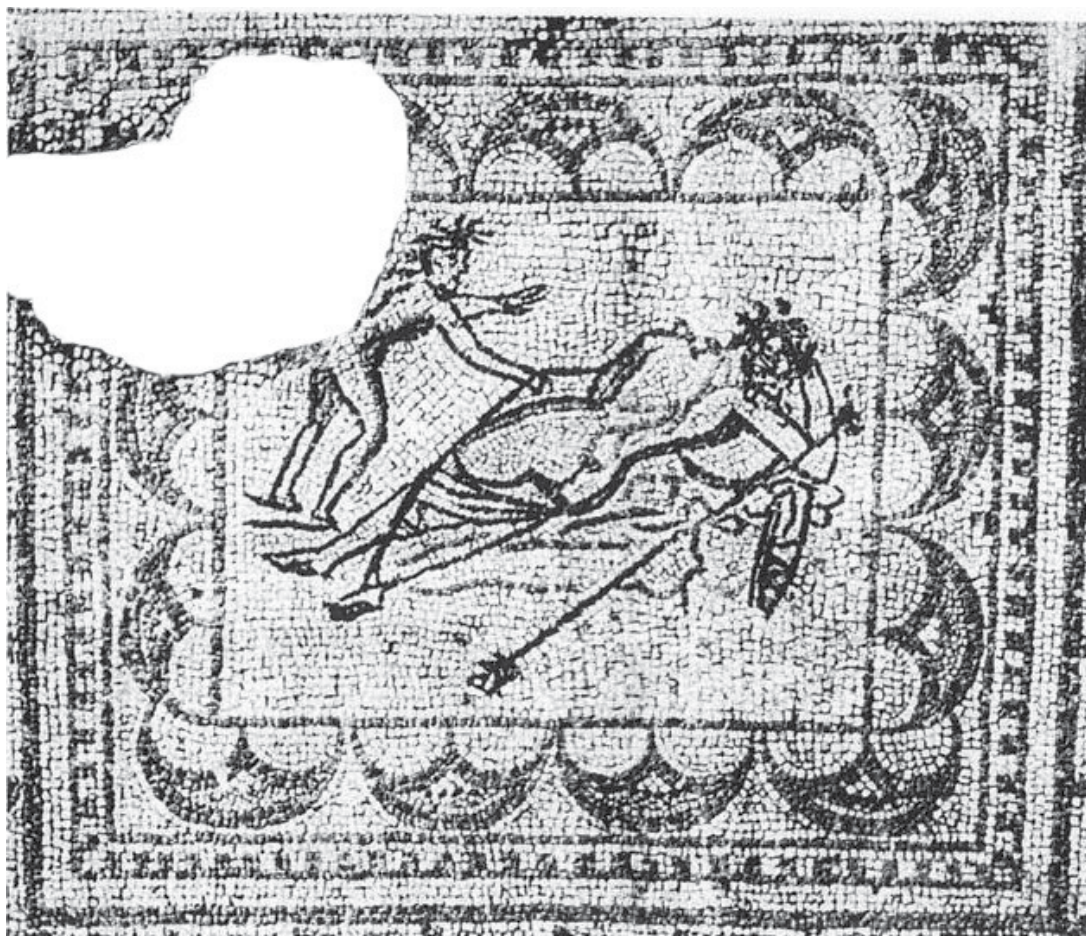


Fig. 2. Ariadne, villa 'Armira', District Ivaylovgrad (after *Mladenova* 1965: fig. 13)

The sculptural monument is dated on the base of the style of the images and the paleography of the inscription, in the end of 2nd c. AD⁸.

During the Hellenistic and Roman ages, the subject of the abandonment and discovery of Ariadne on Naxos exercises compelling attraction on people's imagination, resulting in the development of the image of a sleeping semi-nude young woman. It is often encountered in Pompeian mural paintings, mosaics, and also in sculpture – reliefs, especially sarcophagi reliefs, but also in sculpture in the round⁹.

In one very popular iconography, Ariadne is depicted asleep, facing

⁸ *Venedikov* 1955: 200-201.

⁹ *Bernard, Daszewski* 1986: 1067-1069.

the onlooker, her left hand propping her head, the right one rested upon the head¹⁰. Thus she is featured in sculpture in the round¹¹, and especially often in sarcophagi reliefs¹², but also in mural paintings and mosaics¹³.

The iconography of the discussed work is of a different type: here Ariadne is asleep, but with a back to the viewer. The type is attested in several murals from Pompeii. Semi-nude, she rests on her right hand, her face typically invisible. In these paintings, the iconography of Ariadne is similar, but Dionysus is shown in a diverse stance and with differently rendered attire. In each artwork, Dionysus' companions and Eros, are pictured in various configurations¹⁴.

A similar image of Ariadne accompanied by three figures of sleeping Eros, quite similar to our monument, is presented on a gemstone in Copenhagen¹⁵.

It is noteworthy to stress that unlike the other examples of Ariadne shown with her back to the observer where her face is hidden, on the relief from Bulgaria the face is rendered in profile and visible. The relief is carved well, executed in different planes, with the figures overlapping each other. It conveys the dynamics of the movement of the members of the retinue. Nevertheless, one is left with the impression of an amalgam of patterns – one for the resting woman, another for the maenad, yet others for the satyrs – and all these combined within a single scene.

I would like to discuss also another example from the territory of Bulgaria, applying the same iconography of Ariadne. This is one of mosaics of the located near Ivaylovgrad villa 'Armira' (**Fig. 2**). The mentioned mosaic is found in room #10 of the villa and is dated in the time of Hadrian (before 130 AD)¹⁶. It features a similar but simplified composition of just two figures – of the sleeping Ariadne and of Eros; Dionysus' thyrsus, placed by the sleeping figure, evokes the

10 Bernard, Daszewski 1986: 1068-1069.

11 Bernard, Daszewski 1986: 1062, No. 118, 122.

12 Bernard, Daszewski 1986: 1063-1064, No. 131, 135, 136 143, 145; Gasparri 1986: 554-555, No. 186, 192.

13 Bernard, Daszewski 1986: 1062-1063, No. 126, 130.

14 Bernard, Daszewski 1986: 1060, 1062, No. 97, 124, 128; Gasparri 1986: 554, No. 180, 181.

15 Bernard, Daszewski 1986: 1064, No. 149.

16 Popova 2005: 168-170.

god. An image of Dionysus, but in a different iconography, is found in another pane of the mosaics, one not immediately adjacent to Ariadne. The Ariadne-adjacent panes characters include some Eros images, which perhaps could also be associated with the sleeping Ariadne scene¹⁷. Her iconographic type is identical to the one of the discussed above sculptural work. This is an example of replication of one model in both mosaics and sculpture.

Another such pair could be mentioned in connection with the above. The sculptural component of it was found in Serdica, in the province of Thrace. It recounts the myth of the Abduction of Ganymedes by Zeus¹⁸ (**Fig. 3**). The sculpture is 40 cm high, and was made of limestone. Ganymedes is shown as a young boy, facing the onlooker, standing, nude, with only a mantle over the shoulders and a Phrygian cap. Ganymedes is static, while the eagle is imposing and rendered in motion. The bird is depicted behind the boy, providing him a background. The group is dated in the beginning of 3rd c. AD.¹⁹

Representations of the myth of the abduction of Ganymedes are rare among Bulgarian finds. But classical art provides a range Ganymedes' depictions, some showing him abducted by Zeus. The monument discussed presently belongs to the largest group of Ganymedes portrayals, these where he is accompanied by an eagle. The scenes vary: in some the eagle approaches the boy; in others it seizes him; while in a third variation the eagle already carries the boy in the air²⁰.

The sculpture group from Serdica presents an iconographical scheme, quite common for the Roman Imperial period. Ganymedes is shown as a young nude boy, with mantle over the shoulders and a Phrygian cap²¹. The very moment of abduction and the moment exactly following, are presented on several sculpture and mosaic monuments, and the scenes are comparable to that of the group from Serdica²².

17 Mladenova 1965: 23; Popova-Moroz 1987: 43.

18 Filov 1910: 223; Filov 1912: 270, obr. 1.

19 Manzova 1978: 70-71.

20 Sichtermann 1988: 162-166.

21 Sichtermann 1988: 155, 161, 163, No. 4, 109-110, 120-122, 124, 129-131, 133, 180, 188, 190.

22 Sichtermann 1988: 162-163, 164-166, No. 173, 178, 180, 183, 188, 211, 226, 250, 251.



Fig. 3. The Abduction of Ganymedes, Serdica (after *Manzova* 1978: 71)

There is one very similar representation from Bulgaria, but realized in the medium of the mosaics. This is one of the mosaics in the 'House of Antiope' at Marcianopolis. Alongside the other mythological scenes, there is one of the Abduction of Ganymedes²³ (**Fig. 4**). The resemblance with the group from Serdica is truly remarkable in terms of the general composition, but also in terms of each figure, such as the Ganymedes standing with raised right hand. Also comparable is the image of the eagle, depicted behind him as a background. These similarities could point to replication of an identical model for the scene. In the first instance it is copied in sculpture in the round, in the second – in mosaics.

²³ *Minchev* 2002: 250, fig. 6; *Angelov* 2011: 10.

The replication of images

These monuments could be used as a point of departure in studying the mechanism of reproduction and distribution of iconographic schemes, in this particular instance for depicting myths in the provincial Roman art.

Presumably, in the manufacture of Roman copies of Greek originals, as well as in the production of sarcophagi, were employed pattern-books, aiding duplication of motives. These books likely featured drawings of scenes and individual figures, and also scales for fixing the proportions. Sculptors were schooled in the repertoire of figures and combined them in a variety of scenes, slightly modifying them when needed²⁴. It is assumed that such pattern-books were also employed in the creation of mural paintings and mosaics, especially when replicating figural composition. The patterns were replicated rather freely, adding or removing figures, changing scenes and colour schemes. But it is difficult to explain the close similarity between the figural scenes preserved in the mosaics and mural paintings from the different regions of the Roman Empire without some form of use of patterns. Evidence supporting the use of such patterns is also available from written sources. Their exact form is unclear, since no one survived, but perhaps these were bundled in annotated drawing scrolls. A proof of this is found on a funerary relief from Sens, France, depicting a master painter, holding a scroll, likely with patterns²⁵. Such scrolls would explain the occurrence of similar motives in mosaics, mural painting and sculpture²⁶.

Close replication of identical figures and scenes in mosaics and sculpture as seen from the mentioned examples from Bulgaria could raise an inquiry into the availability and use of such pattern-books, especially in the local provinces. They could also explain the introduction and circulation of known throughout the Empire iconographies of popular mythological scenes.

Mythological representations in Roman sculptural monuments from the territory of present day Bulgaria (in Roman times parts of

²⁴ Birk 2012: 22, 25; Moltesen 2002: 16, 23.

²⁵ Ling 1998: 13-14; Ling, Ling 2000: 57; Ling 2000b: 97-98, fig. 54; Ling 2000a: 211, 213; Henderson 2000: 228.

²⁶ Birk 2012: 22.



Fig. 4. The Abduction of Ganymedes, Marcianopolis (after *Angelov* 2011: 10)

the provinces Moesia Inferior, Thrace and Macedonia) are quite numerous, rendering myths linked to different deities, like Apollo, Artemis, Dionysus, Zeus and Heracles. The subjects, the compositions, and the iconographies created during the Classical or the Hellenistic age (some also during the Roman) were adopted by the Romans and circulated within the borders of the Empire. They arrived in our provinces already shaped, completed with artisans and designs²⁷.

The monuments with identical mythological scenes, in discussed

²⁷ *Koleva* (in print).

cases in sculpture and mosaics, indicate that these particular iconographies were adopted and fully incorporated in the visual language of the Roman provincial art of Roman Thrace. We see identical schemes, compositions and figures, found in different sites, indicating which iconographies were popular, produced, preferred, and in the end – understood by the members of the provincial society.

These are basic, very widely attested mythological representations not just for Roman art in general, but also for the art in Roman Thrace in particular. It is a matter of replication of identical models throughout the entire Empire; applied often, these were recognizable and a shared feature of Roman art.

Bibliography

Primary Sources

IGBulg. IV 1966: Inscriptiones graecae in Bulgaria repertae, vol. II. Inscriptiones in territorio Serdicensi et in vallibus Strymonis Nestique repertae. (ed. Georgius Mihailov). Serdicae.

Literature

Barringer 2008: *Barringer*, Judith. *Art, Myth, and Ritual in Classical Greece*. New York.

Bernard, Daszewski 1986: *Bernard*, Marie-Louise, Wiktor *Daszewski*. Ariadne. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) III*. Zürich, München, 1050-1070.

Birk 2012: *Birk*, Stine. Carving sarcophagi: Roman Sculptural Workshops and their Organization. In: *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology* (eds. Troels Myrup Kristensen, Birte Poulsen) (*Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series*, No. 92). Portsmouth, Rhode Island, 13-38.

Gasparri 1986: *Gasparri*, Carlo. Bacchus. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) III*. Zürich, München, 540-566.

Henderson 2000: *Henderson*, Priscilla. The wall-painting of Dura-Europos. In: *Making classical art. Process&Practice* (ed. Roger Ling). Stroud – Charleston, 217-230.

Koleva (in print): *Koleva*, Marina. Greek Myths, Roman Art and the Thracians. In: *Ancient Thrace: Myth and Reality*. 13th International Congress of Thracology. Sofia.

Ling 1998: *Ling*, Roger. *Ancient mosaics*. London.

Ling 2000a: *Ling*, Roger. Pompeian wall paintings. In: *Making classical art. Process&Practice* (ed. Roger Ling). Stroud – Charleston, 206-217.

Ling 2000b: Ling, Roger. Working practices. In: Making classical art. Process&Practice (ed. Roger Ling). Stroud – Charleston, 91-108.

Ling, Ling 2000: Ling, Roger, Lesley Ling. Wall and panel painting. In: Making classical art. Process&Practice (ed. Roger Ling). Stroud – Charleston, 47-62.

Manzova 1978: Manzova, Lyudmila. Антична скулптура в България [Antichna skulptura v Balgaria]. Sofia.

Minchev 2002: Minchev, Alexander. The 'House of Antiope' – A Late Roman Residential House with Mosaics at Marcianopolis (Devnya, Bulgaria). In: The Roman and Late Roman City. The International Conference (Veliko Tarnovo 26-30 July 2000). Sofia, 245-255.

Moltesen 2002: Moltesen, Mette. Catalogue. Imperial Rome II. Statues. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen.

Sichtermann 1988: Sichtermann, Hellmut. Ganymedes. In: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) IV. Zürich, München, 154-169.

Woodford 2003: Woodford, Susan. Images of Myths in the Classical Antiquity. Cambridge.

Angelov 2011: Angelov, Atanas. Музеят на мозайките в Девня Марцианопол. Пътеводител. [Muzeyat na mozaykite v Devnya Marcianopolis. Patevoditel]. Varna.

Venedikov 1955: Venedikov, Ivan. Два новооткрити паметника за религията на траките през римската епоха [Dva novootkriti pametnika za religiyata na trakite prez rimskata epoha]. – Bulletin de l'Institut archéologique bulgare, No. 19/2 (Serta Kazaroviana), 195-207.

Gerov 1961: Gerov, Boris. Проучване върху западнотракийските земи в римско време [Prouchvane varhu zapadnotrakiyskite zemi v rimsko vreme]. – Annuaire de l'Université de Sofia (1959/60), No. 54/3, 153-409.

Mladenova 1965: Mladenova, Yanka. Новооткритата мозайка

от вилата при Ивайловград [Novootkritata mozayka ot vilata pri Ivaylovgrad]. – Изкуство [Izkustvo], No. 4, 20-33.

Popova 2005: *Popova*, Vanya. Тракиец ли е бил собственикът на вила „Армира“ от Хадриановата епоха [Trakiets li e bil sobstvenikat na vila `Armira` ot Hadrianovata epoha]. In: Земите на България – Люлка на тракийската култура [Zemite na Balgaria – Lyulka na trakiyskata kultura] (ed. Georgi Kitov, Diana Dimitrova), vol. 2. Sofia, 168-176.

Popova-Moroz 1987: *Popova-Moroz*, Vanya. 24 древни мозайки от България [24 drevni mozayki ot Balgaria]. Sofia.

Filov 1910: *Filov*, Bogdan. Новооткрити старини [Novootkriti starini]. – Bulletin de la Société archéologique bulgare, No. 1, 222-229.

Filov 1912: *Filov*, Bogdan. Новооткрити старини [Novootkriti starini]. – Bulletin de la Société archéologique bulgare (1911), No. 2, 268-288.

Копиране на изображения: примери от римското изкуство от България

Марина Колева



В настоящата статия е обърнато внимание на няколко паметника на скулптурата и мозайката с изображения на митове от римската епоха, намерени на територията на България.

Вотивният релеф от с. Крайници, Дупнишко (**Фиг. 1**), показва мита за намирането на Ариадна от Дионис и неговия тиас на о. Наксос. На плочата е представена многофигурна композиция, но едно от изображенията е обект на особено внимание в настоящия текст. Това е разположената в центъра фигура на Ариадна, представена като легнала жена, с гръб към зрителя. Подобни изображения на Ариадна се срещат и в други части на империята, като например в няколко стенописа от Помпей.

Тук ще спомена още един паметник от нашите земи, който споделя тази иконография на Ариадна. Това е една от мозайките от намиращата се до Ивайловград вила „Армира“. На едно от паната в помещение 10 се вижда точно същият като на скулптурния паметник иконографски тип на Ариадна (**Фиг. 2**).

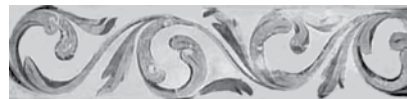
Към споменатата вече двойка изображения може да се добави още една. Скулптурният паметник е открит в Сердика и представя мита за Отвличането на Ганимед от Зевс (**Фиг. 3**). От България произхожда едно много сходно изображение, но в мозайка. Това е мозайка от „Къщата на Антиопа“ в Марцианопол (**Фиг. 4**). Приликата с нашата група е наистина значителна по отношение на композицията като цяло, освен това на отделните фигури. В тези случаи се наблюдава копиране на едни и същи фигури и групи в мозайка и в скулптура.

Разглежданите паметници могат да се използват като отправна точка по отношение на репродуцирането и разпространяването на иконографски схеми, в случая за представяне на митове, в римското изкуство в провинциите.

При изработването на римски скулптурни паметници се предполага използването на свитъци с образци, за да се улесни копирането. Смята се също така, че подобни свитъци са били в употреба и при създаването на стенописи и мозайки, особено що се отнася до копирането на фигурални композиции. Точ-

но с ползването на подобни свитъци с образци може да се обяснят сходните като иконография изображения и сцени в скулптура, мозайки и стенописи.

Близкото копиране на едни и същи фигури и сцени в римската скулптура и мозайки от България позволява да се постави въпросът за наличието и ползването на подобни свитъци с образци в провинциите Долна Мизия и Тракия. Като по този начин може да се обясни проникването и циркулирането на известни в цялата империя иконографии на популярни митологични сцени.



Няколко графити от западната фасада на църквата „Св. Димитър“ над Бобошево

Иван Билярски¹

Абстракт: В статията са представени някои графити, датирани в различно време, от XVI до XVIII век, от западната фасада на бившата манастирска църква „Св. Димитър“ над с. Бобошево. Това е било публично място, в което надписите са служели да оповестяват и запазват спомена за важни събития от живота на християнската общност в това процъфтяващо селище. Считаю, че тези наблюдения ни дават една нова перспектива за възприемане и разбиране на надписите на графитите като исторически извор.

Ключови думи: надписи, Османска империя, бан

1. Тема на изследването

Тази статия е до голяма степен плод на случайността, която при мен дойде, от една страна, с посещението в бившата манастирска църква „Св. Димитър“ над гр. Бобошево с група ентузиазирани, любопитни и търсещи румънски колеги, които ме мотивираха да се взра в графитите на западната фасада на храма, а от друга, от откошеления ми интерес към публичните институции, който ме накара да съзря (основателно или не) споменаване на „бан“ в един от надписите. Към тази институция имам отдавна интерес, но не тя е тема на настоящото изследване. Намиращите се на

¹ Ivan Biliarsky, Dr. Sci., is a mediaevalist, Professor at the Institute of Historical Studies, Bulgarian Academy of Sciences and Professor of Legal History in the University of National and World Economy. His main research interests are in the domain of the history of public institutions, law, political doctrines, manuscripts and text edition.

западната фасада (а и не само там) графити могат да дадат много интересна и съществена информация за религиозния, обществен, културния и стопанския живот на региона през първите векове на османското владичество; за ежедневието, мъките, радостите и скърбите на населението; за отношенията между османската власт и местните обществени структури; за мобилността на хората от епохата и много други. Ще се опитам да напиша няколко думи по тези теми, ала бих искал предварително да заявя, че нито имам претенцията да изчерпвам изследването им, дори и в стриктно локално отношение, нито да изчерпя текстовете на графитите от църквата „Св. Димитър“ над Бобошево. Статията ми по-скоро цели да обърне внимание към изследването на този важен, макар и понякога пренебрегван, извор.

Преди да продължа към самите текстове, бих искал изрично да отбележа факта, че църквата „Св. Димитър“ е всъщност много добре изучен паметник². Сред многото публикации най-значима е книгата на Р. Русева и Хр. Станева, свързана с цялостно публикуване и интерпретация на паметника³. В нея става дума и за графитите, споменати от Р. Русева, която е автор на тази част от книгата и която заявява, че тези надписи не влизат в кръга на нейните изследователски интереси⁴. Всъщност трябва да призная, че тези думи ми дадоха и куража да се захвана с това изследване.

2. Текстове на някои надписи-графити от Бобошево

Група надписи А

Върху пространството на сцената Гостоприемството на Авраам

Надпис № А1 (Фиг. 1)

Графитът се намира на Западната фасада от южната страна по отношение на входната врата на църквата. Изписан (изстърган) е в рамките на сцената Гостоприемството на Авраам в северната част на композицията, зад седящия ангел, зад стола на ангела.

² Кевов 1935: 170-171; Кевов 1936: 1-288; Subotić 1980; Subotić 1998: 125-126; Mincheva 2010: 140-141; Kiel 1985: 109-111, 336-337; Kiel 2002: 83-84, 260-261.

³ Staneva, Rousseva 2010.

⁴ Staneva, Rousseva 2010: 128.



Фиг. 1. Надпис № А1 (от Гостопримството на Авраам)

.. ..х ..ДШАМ

АЗЪ .. НРЪ ПОПЕХЪ ВИ

ДА СЕ ЗНАЕ КОГА УМРЕ ПОПЪ БОГДАНЪ

Т ѿ 7164 мѣца

Г[Е]НАРИА ѿ ДНЬ

ВЪ

.. ..х ..на душиите

Аз нр измежду поповете

Да се знае кога умре поп Богдан

.. .. т от 7164 (= 1656 г.) месец

януари 9 ден

В

Под този текст има множество отделни или групи букви, драсканици и две (или три) човешки фигури. И двете гледат наляво (на север), а ако приемем, че има и трета, то тя гледа напред, към стоящия пред фасадата. Едната фигура е доста по-голяма, ръцете са вдигнати нагоре и е облечена с широка дреха, дълга до или малко под коленете. Платът е оформен като „рибена кост“. Дрехата на другата фигура е по-къса, но със същия или сходен орнамент. Буквите не представят никакъв смисъл или аз не го разпознавам. На две места се забелязва съчетание РN или РН, което би могло да са цифри (число 150 или 108). Едната група е пред краката на по-голямата фигура, а другата в най-долния край на групата. Въобще може да се каже, че на западната фасада на църквата има интересни човешки изображения (**Фиг. 11**), на някои от които ще се спра на съответното място.

Самият горецитиран надпис не е добре четим. Не бих могъл със сигурност да твърдя, че първият ред, който е твърде зле запазен, принадлежи към същия текст, заедно с долните. Ако предложено четене е вярно, графитът е изписан от някой свещеник и ни съобщава за кончината на поп Богдан на 9 януари 1656 г. Вероятно става дума за свещеника, който е продължил служението на починалия. Свещенослужителят е бил водач или един от водачите на местната общност и загубата на такова лице е била драматично събитие. Възможно е сведения за тях да има и в османските регистри. Несъмнено, загубата е била важен факт в живота на общността, който си е заслужавал да бъде представен на публично място. Би трябвало да се отбележи, че надписът е бил направен от свещеник и това му придава характер, ако не официален, то поне такъв, който изключва всякакъв вид нередност или случайно действие. Напротив, става дума за отбелязване на събитие, което да се съобщи на общността и да остане в паметта ѝ, както и на стената до входа на църквата.

Надпис № А2 (Фиг. 2)

Надписът е изписан в рамките на сцената Гостоприемството на Авраам, в северната част на композицията, точно зад фигурата на праотеца Авраам, като е използван тъмният фон.

... [господне?]

A detail from a medieval manuscript, likely a liturgical book, featuring a large, ornate initial 'M' in blue and red. The initial is decorated with intricate patterns and a figure in a red robe. The background is a mix of blue and red, with a figure in a red robe visible on the right. The text is in Greek, written in a medieval script.

Фиг. 2. Надпис № А2 (от Гостоприемството на Авраам)

ни“. Склонен съм да смятам, че е възможно да е бил свещеник: бил е грамотен, самият термин „многогрешни“ навежда на тази мисъл, а и фактът, че си е позволил (или му е било позволено) да отбележи пристигането си с графит на западната фасада на храма, насочва към това. Друго за него не знаем, но могат да бъдат търсени свидетелства и в османските регистри. За настоящото изследване е важно да се отбележи, че отново става дума за отбелязване на важен факт на публично място, за да бъде запомнен в общността. Не бих искал да пропусна да спомена, че под този надпис, но, изглежда, без връзка с него на канта на декорацията над вратата има неголямо човешко изображение, представлящо въоръжен с щит и меч мъж (Фиг. 2).

Група надписи В

В сцената Въведение Богородично в храма

Надпис № В1 (Фиг. 3)

Надписът е изстърган върху тъмен фон от северната страна на входната врата. Разположен е зад гърба на първосвещеника в сцената Въведение Богородично в Храма. Струва ми се, че основата е специално подготвена за този надпис с по-тъмен фон и имаме и рамка, очертана с бяла линия.

† да се знае кога присади

д 8ши [или собши??] . . нѣна ѿ бѣна

вельбашка. въ лето 7161/4? [= AD 1653⁵/6/]

бѣ да го прости . . ѿ цѣ

в. да го прости

с. ѿ нѣсно . ВИ

† Да се знае кога присади

.....усобиши (почина?) .. . нѣна от бана

5 Последната цифра от числото на годината би могла да се прочете и като 4 (=4), което би променило датирането на надписа в 1656 г., но това четене ми се струва по-малко вероятно



Фиг. 3. Надпис № В1 (от Въведение Богородично)

Велбъждки . в годината 7161

Бог да го прости

Царство (?) Небесно.⁶

Ако приемем предложеното четене и че става дума за „бан Велбъждки“, то разполагаме с данни за обществени структури, пазещи спомена за средновековните институции. Имайки предвид цялостната ситуация в Бобошево, то това би било ново свидетелство за въздигането на селището, но също и за съществуването на мрежа от контакти, достигаща до центъра на санджака – Кюстендил (или Велбъжд). На институцията на бановите и на спомена за нея през османския период посветих особена статия и затова тук не ще се занимавам с този въпрос⁷.

⁶ Искам да изкажа признателността си към Казимир Попконстантинов, който прегледа фотографиите на надписа и в общи линии изказа съгласие с това четене на текста, което предлагам тук.

⁷ Biliarsky 1992: 89-94; Biliarsky 2019: 167-190.

Бих искал да обърна внимание за една забележка на Иванка Гергова, която бе направена по време на изнасянето на доклада на международната конференция Изкуствоведски четения 2019 – модул „Старо изкуство“, предшестваш тази статия. Без да настоява на него, тя предложи, че може да се обмисли и друго четене на надписа като „... ..нѣна ѿ банѣ велѣбашка“. При това положение разполагаме с последните четири букви от името на починалия, който произхождал от „банята на Велбъжд“. Не ми е известно колко е било популярно през XVII век това местно наименование (Велбъждката баня), но предложеното за обсъждане от Ив. Гергова четене би могло да има основания. Тук ще спомена две от тях – едното, свързано с изписването, другото от граматичен характер – без да изключвам да е възможно да се намерят още. Първото, думата „бана“ е сблъскана в края на рамката, която огражда надписа и последната гласна буква е изкривена, за да се съобрази с това. Така разстоянието е скъсено, а между буквите N и A с повече въображение бихме могли да съзрем и „първата“ част от изписването на дифтонга Ѫ. Така би се получило четене „Баня Велбашка“. Прочее при обсъждането на доклада ми такъв аргумент не бе изтъкнат (както и следващия), доколкото то бе кратко и само подсказа възможно друго четене. По мое мнение това четене е доста неясно, ала то не може *a priori* да бъде изключено. Второто е свързано с граматическата конструкция на изречението. Ако приемем, че „Велбашка“ е прилагателно към „бан“, то те би трябвало да са съгласувани. Формата „бана“ би могла да е в родителен или във винителен падеж, ако не приемем, че е някаква ранна форма на членуване. При това положение виждаме, че (ако не става дума за член) двете думи не са съгласувани, тъй като в падежна форма те биха били „Бана Велбашкаго“. Това е аргумент срещу четенето, което предлагам, но във всички случаи предполага отсъствие на падежни форми, дори и да става дума за „Баня на Велбъжд“. Падежната система в текста, доколкото я има, е твърде разколебана и не можем да се опираме на нея. Това се дължи на исторически причини, а и на възможна малограмотност на писача. В този смисъл и посоченият аргумент не е за пренебрегване, но и не можем въз основа на него да градим сложни конструкции. В заключение бих казал, че четенето „Баня Велбъждка“ (в смисъл на топоним) не е невъзможно, както и предложеното от мен „Бан Велбъждки“ (в смисъл на институционно наименование). При това състояние

на надписа никое четене не би могло да бъде абсолютно сигурно и в немалко случаи става въпрос за избор.

Надпис № В2 (Фиг. 4)

В архитектурната конструкция, прилична на камбанария, над главата на първосвещеника в сцената Въведение Богородично в храма има два (или повече) надписа. Буквите са разположени между поддържащите колони на камбанарията, на която са изобразени две камбани. Посочените години са от XVIII век.

Под по-вяло (по-северно) разположената камбана над главата на първосвещеника има триреден гръцки надпис, горният ред съдържа трудночетими⁸ имена, а долните два – дати:

Γιάνος Ράντης Λιμπέρης Ροτήρις

1775 ἀπρίλιχ 21

1792

Явно е, че на 21 април 1775 г. двама гърци или елинофони, зоващи се вероятно Янос Рандис и Сотирис Лимберис (sic! Γιάνος Ράντης, Λυμπέρης Σωτήρης)⁹, за които можем да предположим, че са били хора с положение, са били в манастира над Бобошево и са оставили този надпис. Той, без съмнение, е свидетелство за свобода на придвижване и контакти на Балканите под османска власт.

Надпис № В3 (Фиг. 5)

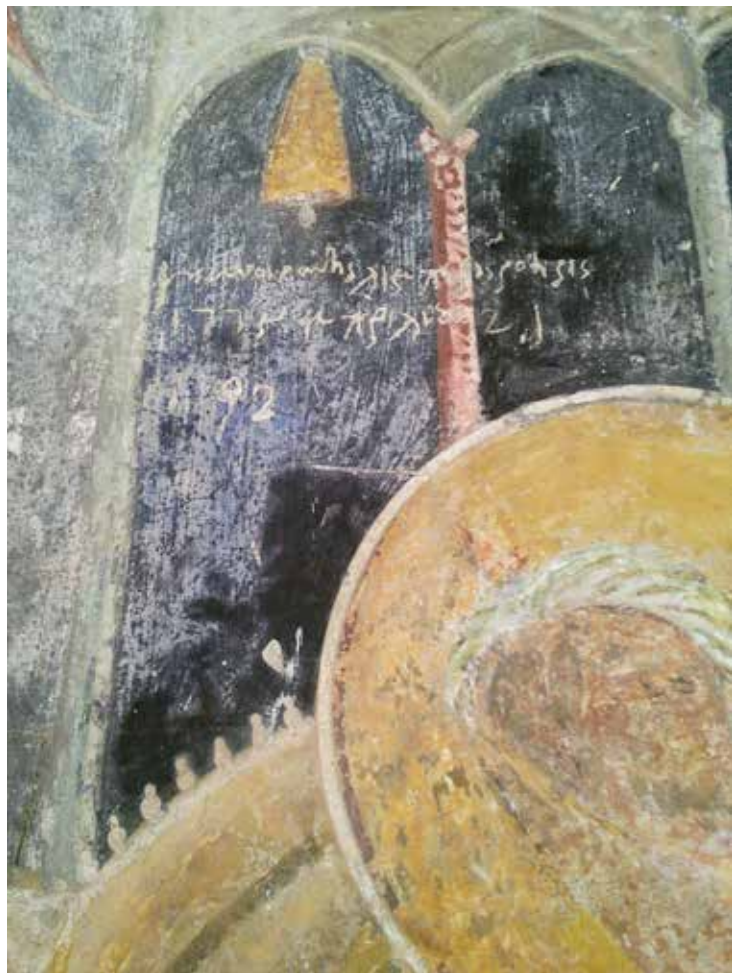
Под по-вясно (по-южно) разположената камбана, над главата на първосвещеника, има трудночетими букви:

ΔΑ

ΔΑ σε ζηλ 8

⁸ Благодаря на колегата професор Кирил Павликинов за оказаната помощ при разчитането на надписа.

⁹ Ροτήρις със сигурност е Σωτήρις, а Λιμπέρης е фамилия и се изписва правилно като Λυμπέρης.



Фиг. 4. Надпис № В2
(от Въведение Богородично)



Фиг. 5. Надпис № В3
(от Въведение Богородично)

Разчитам само „да се знае“. Мисля, че тези два графита (№ В2 и № В3) не са свързани помежду си.

Надпис № В4 (Фиг. 6 и 7)

Отново в сцената Въведение Богородично в храма намираме няколко графита, писани на долната част на фигурата на св. Анна, върху полата ѝ и наоколо:

1774 (Това е вероятно година, изписана с арабски цифри)

Виждат се и две нарисувани борчета над цифрата 4.

По-нагоре намираме и име, изписано с латински букви: STANOITCHO

Под годината има две (или три) човешки (мъжки) фигури (Фиг. 6). Едната държи оръжие, което не се вижда добре, и със сигурност държи щит. На щита и на гърдите на фигурата има изображение, което не мога да идентифицирам. Другата фигура е разположена зад първата, облечена е с широка дреха и върви към първата. Може би има и трети човек над втория.

Група надписи С

Върху орнамента над входната врата на църквата.

Надпис № С1 (Фиг. 8)

Графитът е изстърган върху орнамента над входната врата на храма. Намираме и датата 29 януари 1737 г. Писачът е използвал гръцки цифри, но годината е от Рождество Христово, от нашия съвременен календар. Надписът е изготвен в четири реда:

ЗДѢ ПРОУОДИ ГРЕШНИ РАБЪ

Арсенийи Симео

ΔΦΛΖ

ΓΕ ΚΦ



Фиг. 6.
Надпис № В4
(от Въведение
Богородично)



Фиг. 7.
Надпис № В4
(от Въведение
Богородично)



Фиг. 8.
Надпис № С1
(от орнамента
над входната
врата)

Тук пристигнах (аз) грешният раб

Арсений Симеон

1737

януари 29

В този надпис разполагаме с две имена и с дата. От текста можем да разберем само, че „грешният раб“ Арсений е пристигнал в манастира на 29 януари 1737 г. и това е имало отношение към някой си Симеон. Вероятно е и двамата да са принадлежали към клира и са били свързани със светата обител (може би монаси).

Надпис № С2 (Фиг. 9)

Под предходния надпис, отново върху орнамента над входната врата на църквата, има и друг датиран графит, писан в един ред:

въ лѣтъ ҃҃҃҃҃҃҃ [ап?]҃и дѣ[н] кѣ [и?]҃си ѿ дупни[ца?]

В лето 7182 (= 1674 сл. Р. Хр.) април (?) 21 ден Исай (?) от Дупница

Данните отново са оскъдни. Става ни ясно само, че Исай от Дупница е направил нещо на 21 април 1674 г. Вероятно е посетил манастира. Не знаем кой е бил Исай, но името му е библейско и нетипично за светски лица. Това навежда на мисълта, че е бил монах и това е монашеското му име.

Надпис № С3 (Фиг. 10)

Този надпис също е изстърган върху орнамента над входната врата на храма от западната стена, но по-вдясно (в по-южна посока) от Надпис № С2:

тѣ паде мр. мразъ

та попари .з лозата

маи м.. д (а?) данъ

Това падна [мразовит?] мраз

и попари лозята

май м(есец) 4ти (1ви?) ден (???)



Фиг. 9.
Надпис
№ С2 (от
орнамента
над
входната
врата)



Фиг. 10.
Надпис
№ С3 (от
орнамента
над
входната
врата)

Посланието на съобщението е ясно: в нетипично време – 4^{ти} (или 1^{ви}) май – е паднал голям мраз и е попарил лозята. В селище, стопанството на което е пряко зависимо от развитието на лозарството и винопроизводството, такова събитие изглежда като бедствие и може да има тежки последствия за населението. Надписът очевидно не съобщава събитието, а пази спомена за него в паметта за злощастията, сполетели местните люде.

3. Пространствен, исторически и социален контекст на надписите

Публикуваните надписи са изстъргани на западната изписана фасада на църквата „Св. Димитър“, чиито фрески могат да бъдат

датирани според ктиторския надпис от втората половина на XV век. През XIX век обаче откъм западната страна на храма е прибавен нартекс, който увеличава пространството и така бившата западна фасада се оказва вътре в самата сграда, под покрив. Когато обаче надписите са били изписани, фасадата не е била покрита и е важно да отбележим, че това е било входното пространство и една от най-публично забележимите части на култовата сграда. Графитите са целели съобщаване на важни събития в живота на местните хора и запазването на паметта за тях. Надписите са изготвени като обществено забележимо съобщение с цел то да е достъпно. Мисля, че Надпис № B1 е написан на специално подготвено за това пространство, поставено в рамка от бяла линия.

Настоящият град, а тогава село Бобошево, се разполага на брега на Струма, сред богата долина, която е осигурявала през вековете благоденствието на местното население. След османското завладяване районът попада в рамките на Кюстендилския санджак, което е фактор за запазването на просперитета му¹⁰. Разполагаме със сведения, че селото е дадено във владение (*mülk*) на принцеса от Османовия род – Исмихан султан, дъщеря на владетел, назоваван *Hüdavendigâr* („отдаден на Бог“). Махиел Кил, на основа на работа с регистър на Кюстендилския санджак от 1573¹¹, установява, че става дума за дъщеря на султан Селим II, която е била влиятелно лице в империята и съпруга на великия везир Соколлу Мехмед паша (или Мехмед Соколович). Документът ни представя преобладаващо християнско селище, което се е радвало на големи данъчни привилегии и имунитет срещу намеса на османската администрация¹². В текста намираме израз на изключително възторжено отношение към принцесата и би трябвало да се отбележи, че съдържашката се там похвала за Исмихан Султан е забележителна¹³. Тя умира шест години след убийството на съпруга си и е погребана до царствения си баща.

Особеният статут на Бобошево е основата на стопанския му и верски християнски просперитет. Регистърът от 1573 г. съобща-

10 Kiel 1985: 109-111; Kiel 2002: 83-84.

11 Kiel 1985: 109; Kiel 2002: 83 (document TKGM, Ankara, *Kuyudu Kadime*, №90, f. 421r-422v). Stojanovski, ed. 1995: 109-119.

12 Stojanovski, ed. 1995: 109-110.

13 Stojanovski, ed. 1995: 109, 115-116.



Фиг. 11. Човешко
(или антропоморфно)
изображение

ва за сравнително голямо население от 330 домакинства и ниско облагане от 19 082 акчета¹⁴. По-късно селото става вакъф и запазва привилегиите си до XIX век, когато са потвърдени с фермани на султан Махмуд II от 24 март 1821 г. и на султан Абдул Азиз от 1861 г.¹⁵ Всъщност това е контекстът, в който трябва да изучаваме храма на „Св. Димитър“ над Бобошево.

14 Stojanovski, ed. 1995: 115; Кефов 1935: 129; Kiel 1985: 110; Kiel 2002: 83.

15 Ilchiev 1910: 112, 194, 196, 200, 203; Floreva 1978: 15-16.

6. Заключение

Целта на настоящата статия бе да предложи на читателя няколко текста на надписи графити от църквата „Св. Димитър“ над Бобошево. Това е един твърде често пренебрегван тип извори, от които обаче можем да получим интересна информация. От представените в изследването текстове можем да си направим няколко извода:

1. Става дума за надписи с публичен характер, писани са на публично място с цел да съобщят за някакво събитие и най-вече да запазят паметта за него.
2. Графитите свидетелстват за стопанството, обществените отношения, ежедневието и менталитета на населението на селото и на региона. Свидетелстват и за неговия просперитет под османска власт.
3. Надписите свидетелстват и за комуникациите и подвижността на хората от епохата на *Pax Ottomana*, когато има относително спокойствие, и поради пътуванията може да се създаде солидна регионална общност.

Накрая искам отново да подчертая, че с това си изследване не съм имал претенцията да изчерпя целия материал от графитите на западната фасада на храма на „Св. Димитър“ до Бобошево, а само да обърна внимание и по възможност да предизвикам интерес за неговото по-сетнешно изследване. Желанието ми е и да покажа частица от ежедневието през една позабравена епоха на напредък и спокойствие.

София, 7 юли 2019 г.
Св. Великомъченица Неделя

Библиография

Biliarsky 1992: *Biliarsky*, Ivan. Les institutions de la Bulgarie médiévale: y avait-il des bans en Bulgarie d'avant la conquête turque. – *Bulgarian Historical Review*, No. 1-2, 89-94.

Biliarsky 2019: *Biliarsky*, Ivan. The Institution of Bans in Mediaeval and Ottoman Bulgaria. – *Revue des études sud-est européennes*, No. 57/1-4, 167-190.

Floreva 1978: *Floreva*, Elena. Църквата Пророк Илия в Бобошево [Tsarkvata Prorok Ilia v Boboshevo]. Sofia.

Ihchiev 1910: *Ihchiev*, D. Турските документи на Рилския манастир [Turskite dokumenti na Rilska monastir]. Sofia.

Kepov 1935: *Kepov*, Ivan. Минало и сегашно на Бобошево с карта, план и разни изображения [Minalo i segashno na Boboshevo s karta, plan i razni izobrazhenia]. Sofia.

Kepov 1936: *Kepov*, Ivan. Народописни, животописни и езикови материали от с. Бобошево – Дупнишко [Narodopisni, zhivotopisni i ezikovi materiali ot s. Boboshevo – Dupnishko]. – Сборник за народни умотворения и народопис [Zbornik za narodni umotvorenia i narodopis], No. 42, 1-288.

Kiel 1985: *Kiel*, Machiel. Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period. Maastricht.

Kiel 2002: *Kiel*, Machiel. Изкуство и общество в България през турския период. Преглед на икономическите, юридическите и художествените предпоставки за българското поствизантийско изкуство и неговото място в развитието на изкуството на християнските Балкани, 1360/70–1700 г. Нова интерпретация [Izkustvo i obshtestvo v Bulgaria pres turskia period. Pregled na ikonomicheskite, juridichskite i hudozhestvenite predpostavki za bulgarskoto postvizantiisko izkustvo i negovoto mjasto v razvitiето na izkustvoto na hristianskite Balkani 1360/70–1700 g. Nova interpretatsia]. Sofia.

Mincheva 2010: *Mincheva*, Kalina. Манастири и манастирска мрежа в Кюстендилския санджак през XV–XVII век [Manastiri i manastirska mrezha v Kjustendilskia sandzhak през

15–17 vek]. In: *Studia slavico-byzantina et mediaevalia europensia*, vol. X. Sofia.

Staneva, Rousseva 2010: *Staneva, Hristina, Rousseva, Ralitsa*, The Church of Saint Demetrius in Boboshevo. Architecture, Wall Painting, Conservation. Sofia.

Stojanovski 1995: *Stojanovski, Aleksandar* (ed.). Турски документи за историјата на македонскиот народ [Tur-ski dokumenti za istoriata na makedonskiot narod] т. V. Опширен дефтер за Кустендилскот санџак од 1570 година [Opshiren defter za Kjustendilskot sandzhak od 1570 godina]. Skopje.

Subotić 1980: *Subotić, Gojko*. Охридската сликарска школа од XV век [Ohridskata slikarska shkola od 15 vek]. Ohrid.

Subotić 1998: *Subotić, Gojko*. Костурска сликарска школа. Наслеђе и образование домаћих радионица [Kosturska slikarska shkola. Nasledzhe i obrazovanje domachih radi-onitsa]. – Глас САНУ, CCCLXXXIV, Одељење историјских наука [Glas SANU, CCCLXXXIV, Odelenie istoriiskih nau-ka], No. 10, 109-139.

Some Graffiti from the Western Façade of Saint Demetrius Church in Boboshevo

Ivan Biliarsky

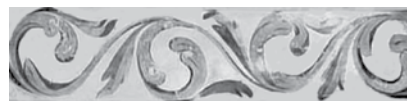


The article proposes a publication of some graffiti, dated in various times from 16th to 18th centuries, from the Western façade of the former monastery church of St Demetrius above Boboshevo. It was a prosperous village under Ottoman power due to its special régime and the protection of the Sultan's daughter. The church of St Demetrius is a former monastery temple, built on the hills above the village and with a citor's inscription from the second part of 15th century.

The article is centred on the graffiti from the Western façade of the church. Inscriptions group *A* are from the composition of the Hospitality of Abraham; inscriptions group *B* are from the composition of the Presentation of the Virgin in the Temple; Inscription group *C* are from the decorations above the entrance door of the church.

1. Inscription #A1 announces the death of the priest Bogdan in 1656.
2. Inscription #A2 announces the visit (or arrival) in the monastery of a certain Philip (probably priest) on August 1st, 1745.
3. Inscription #B1 announces the death of a certain ban from Velbâzhd in 1653/6/.
4. Inscription #B2 is a Greek inscription containing names and two dates: April 21, 1774 and the year 1792.
5. Inscription #B3 is a much damaged inscription: the only readable words are "to be known".
6. Inscription #B4 contains the name STANOICHO, the year 1774 and two or three human figures.
7. Inscription #C1 announces the arrival (or visit) of a certain Arsenius on January 29, 1737, mentioning also the name of a certain Symeon.
8. Inscription #C2 announces of a certain Isaiah from Dupnitsa on April 21, 1674.
9. Inscription #C3 announces a severe coldness on May 4 (or 1st) that damaged the vines.

The Western façade of the church and the space of the entrance door was a quite public place and the inscriptions served to announce and to keep the memory about important events of the life of the Christian community of this then prosperous village. With this article the author does not aim to exhaust all the graffiti inscriptions from the Western façade of St Demetrius' church but only to attract attention to this type of source.



Мотивът „строеж на църква за 40 дни“

Иванка Гергова¹

Абстракт. В българската книжнина, издадена след Освобождението от османска власт, могат да се намерят някои устойчиви мотиви в разказите за строежи на църкви от предишния период, сред които е и този за строеж, продължил 40 дни. Наред с това обикновено се разказва за таен или извършен през нощта строеж и опити за заблуда на властите. Подобни наративи могат да се открият и в източници от самото Възраждане.

Ключови думи: възстановяване, ремонт, ферман, наративи, топоси

Според летописеца на Трявна поп Йовчо през 1798 г. даалии и кърджалии нападнали селото, църквата „Св. Архангели“ била опалена като пещ, но не паднала² (**Фиг. 1**). По-нататъшната съдба на храма е разказана от Иван Славейков през 1897 г.³ Според него старата тревненска църква станала тясна за увеличеното население, а и започнала да се пропуква след претърпени пожар. Решили да я възстановят, без да искат ферман. През 1813 г. заградили двора с висок дувар и натрупали материали. През 1819 г. с денонощен труд на цялото население църквата била построена за 40 денонощия много по-голяма, но отново вкопана в земята, при това без да развалят старата, която останала вътре. Когато довършили новата, старата била съборена⁴. Турците в Търново научили

¹ Dsc Ivanka Gergova is a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Corresponding Member of BAS, working in the field of Bulgarian and Balkan Orthodox art – 15th -19th centuries.

² Pisahne 1984: 292.

³ Slaveykov 1897: 551-552.

⁴ Същият сюжет се разказва за възобновяването на църквата „Арх. Михаил“ в гр. Смядово през 1869 г. Виж Ivanov 2001: 39.



Фиг. 1. Църква „Св. арх. Михаил“, Трявна (фотография Иван Ванев)



Фиг. 2. Църква „Св. Никола“, Елена (фотография Иван Ванев)

за строежа и поискали да видят фермана. Първенците наредили вътре в храма да се запалят съчки и шума, за да се опушат стените. Така се избегнала глобата, която ги очаквала. Тридесетина години по-късно тревненецът Б. Даскалов също описва историята на възобновяването, като премахва извънредно странната подробност на „обличане“ на старата църква с нова по-голяма обвивка и след това събарянето ѝ. Според него за 40 дни старата църква била съборена, после построена новата, на същата дълбочина, със запазване на западния зид на стария храм. Нататък се повтаря епизодът с измамата на пратените от властта разследващи⁵.

През 1800 г. кърджалийски орди опожарили църквата „Св. Никола“ в гр. Елена (Фиг. 2). Местното предание казва, че през 1804 г. църквата била издигната отново за 40 дни без получено разрешение. Когато търновският воевода научил, че еленчани строят незаконно църква, изпратил доверени лица да проверят. Преди пратениците да пристигнат, еленчани измазали църквата отвътре и отвън с вар, примесена с въглища, за да изглежда постройката опушена и стара. Убедили хората на воеводата, че поправят беглишки хамбар, а не строят църква⁶.

Методи Стоянов публикува през 1941 г. легенда за строежа на църквата „Успение Богородично“ в Пирдоп (Фиг. 3). За строежа било получено разрешение, но и срок да се построи църквата за 40 дни. По съвет на турските власти това трябвало да стане нощем, за да не се дразни местното мюсюлманско население. По тази причина първо издигнали висок дувар, за да не се вижда какво се работи вътре⁷. Интересно, че по-старата версия на местното предание говори за срок от 18 дни, „както било писано във фермана ѝ“⁸.

В близкото до Пирдоп с. Мирково (Фиг. 4) църквата била построена по същия модел – мястото било оградено, работело се през нощта, църквата била издигната за 40 дни⁹.

⁵ Daskalov 1925: 22, 23.

⁶ Pop Georgiev 1904: 86.

⁷ Stoyanov 1941: 143.

⁸ В ръкописната автобиография на сливения митр. Серафим, роден в Пирдоп, виж Ivanov 2001: 141. Същата версия е публикувана в: Dimitrov 1894: 55.

⁹ 170 godini 2004; 180 godini 2014. В по-старите източници за историята на църквата няма подобни данни. Виж Tsenova 2011: 85.

Мотивът за градеж на църква нощно време, скришом от турците, е разказан от Николай Хайтов в историята на родното му село Яврово. Така му обяснили стари хора факта, че в градежа на църквата няма пирони в гредите¹⁰. Според местната версия нощем скрито е строена и църквата „Св. Атанасий“ в Харманли (1834)¹¹. Никола Станев разказва, че килифарци стоели без църква. По едно време се надумали и тайно, предимно нощно време, съградили едно ниско дървено здание, повече в земята, отколкото на видело. Един ден те се уговорили с турските власти, които разрешили владиката да освети дървената барака за църква¹². Скришом през нощта била съградена без разрешение и църквата „Арх. Михаил“ в Етрополе, като предварително дворът бил заграден с висок зид¹³. Високият дувар, скриващ строежа, се появява в историята на църквата „Св. Неделя“ в Пловдив, писана от свещ. Цв. Христов през 1957 г.¹⁴ Стари енорияши разказвали, че преди подновяването на храма той бил ограден с 5-метрови стени (Фиг. 5). Когато майсторите стигнали до купола и той се показал над дуvara, от съседните турски къщи започнали да стрелят по тях. Оградният зид на църквата от това време е запазен.

Примерите могат да се увеличат, но това едва ли е необходимо. Те са доста сходни, а някои и подозрително еднотипни, като например тревненската и еленската легенда, както и пирдопската и мирковската. В повечето случаи става дума за строеж или възстановяване/разширяване на християнски храм без разрешение от властите и успешни опити за тяхната заблуда. Вариантът е при получено официално разрешение да бъде поставено условие за кратък срок на строежа – толкова кратък, че спазването му изглежда като подвиг или чудо. Тук се намесват 40-те дни, един от топосите на разглежданите разкази, който сигурно е избран заради сакралното значение на числото. Особено показателна е промяната на 18-дневния срок в по-старите източници с 40-дневен в публикацията на Методи Стоянов за пирдопската църква. Макар да изглежда, че става дума за топоси, които обикновено

¹⁰ Haytov 1958: 68.

¹¹ Sakarski 1935: 38.

¹² Stanev 1993: 205.

¹³ Tatsov 1937: 21, 22; Petkov 2011: 31, 32.

¹⁴ Pop Hristov 1957: 9.



Фиг. 3. Църква „Успение Богородично“, Пирдоп (фотография Иван Ванев)



Фиг. 4. Църква „Св. Димитър“, Мирково (фотография Иванка Гергова)



Фиг. 5. Църква „Св. Неделя“, Пловдив (фотография Иванка Гергова)

се отхвърлят от учените¹⁵, научната коректност изисква всеки от споменатите наративи да се анализира отделно, за да се изследва историческата им достоверност.

Тревненецът поп Йовчо, съвременник на възстановяването на църквата „Св. Архангели“, не споменава за таен градеж. Той записва само, че основите на църквата са захванати на 1 септември 1819 г., църквата била подновена и направена по-голяма, а на 8 ноември същата година била „тронясана“¹⁶. Версията за възстановяване за 40 дни явно не е точна, макар че два месеца също са малък срок. Всъщност изглежда, че за това време са извършени само някои промени в архитектурата на старата църква, както предполага Мариела Стойкова¹⁷. Даскал Тодор Пирдопски, свидетел на строежа на сегашния пирдопски храм не дава никакви подробности за него¹⁸, а едва ли би ги пропуснал, всъщност той акцентира върху свободата, дадена от властите по това време за строежа на църкви. Константин Моравенов разказва подробно

¹⁵ Kuyumdzhiev 2011: 10.

¹⁶ Pisahne 1984: 292.

¹⁷ Stoykova 2018a: 516.

¹⁸ Manolova-Nikolova 2017: 6.

за възстановяването на пловдивската църква „Св. Неделя“, като няма и намек за трудности или турска съпротива¹⁹. Нещо повече, той изрично пише, че енорията била българска, без да споменава за жители турци, така че мотивът със стрелящите от къщите си по църквата турци трябва да е измислен от цитирания по-горе автор.

Срокът 40 дни за строеж на църква се появява в различен контекст: в едни от посочените примери строежът продължил толкова време, което изглежда по-скоро случайно, но в други се казва, че срокът е условие, поставено от властите. Процедурите в Османската империя по строеж и възстановяване на църкви са твърде сложни и общо взето са добре проучени²⁰, но сред изискванията не намираме да се посочва срок за строежа. Трябва да се отбележи, че мотивът за предпоставената продължителност на градежните работи се е появил още през Възраждането. Константин Моравенов пише за митрополитската църква „Св. Марина“ в Пловдив: „преди 150 години беше правена, но защото тогава излезе ферманът за 40 дни да се свърши, не беше здрава. Тя на 1853 се развали и наново се направи“²¹.

Възможно ли е някоя от споменатите църкви – в Елена, Трявна или Пирдоп, да се построи или възобнови за 40 денонощия? Еленската църква е еднокорабна, но с големи размери – 25,67 на 9,43 м и височина във вътрешността 5,58 м, засводена е масивно и е доста вкопана в терена. Стените ѝ са дебели 1 м²². Другите църкви са трикорабни. Тревненската е дълга с апсидата 31,95 м, широка е около 14 м, висока над 6 м във вътрешността, масивно засводена, с масивни каменни колони, с притвор, също дълбоко в земята²³. Пирдопската църква е дълга 19 м, широка е 12 м, височината ѝ е 7 м²⁴. И тя като тревненската е голяма и трикорабна. Тези обширни храмове не биха могли да се издигнат за 40 дни дори с денонощна работа на цялото местно население. Извест-

19 *Moravenov* 1984: 155, 156.

20 *Vasileva* 1979: 36-41; *Todorova* 1997: 60-62; *Gradeva* 1994; *Gradeva* 2006; *Gradeva* 2008; *Gradeva* 2012; *Shivarov* 2018.

21 *Moravenov* 1984: 139.

22 *Kuyumdzhiev* 2018: 101.

23 *Stoykova* 2018a: 516.

24 Размерите са снети от Майя Захариева.

ните сведения за времето, необходимо за издигане на подобна трикорабна църква през Възраждането, говорят за груб строеж в течение на около 6 месеца и довършителни работи, които продължават често с години²⁵.

Мотивът за срока, в който църквата трябва да се построи или възобнови, е само част от развития сюжет, в който се разиграват варианти на излизане от трудната ситуация с осъществяване на нелегален строеж. Легендите, залегнали в основата на цитираните наративи, може би съдържат и частици истина. За тях също могат да се намерят модели от предосвобожденската епоха. Ценно подобно свидетелство за трудните обстоятелства, при които са строени и подновявани някои църкви, е летописният надпис от църквата на с. Туден, Годечко от 1845 г. (**Фиг. 6**): „Да се знае когато е напред правена тая църква когато обладаха турците България въ лето господне 1400 тогая се направи црква за 7 дни. Говедар я правил. После дойде време на 1812 тогая поднови икони чорбаджи Рано от Туден. Правил ги е скришом на кошари та не е никой знаял... Па дойде време 1843 та поднови църквата на Рано син майстор Стефан сос майстор Бранко. Когато дигнаха глава пиротчане на турците тогава излезнаха и кърджалии та правеха църквата до обед а от обед бегах та се криеха от кърджалии...”²⁶ В този стенописен разказ се смесват анахронизми, легендарни и реални мотиви. Говедарят, построил през 1400 г. църквата за седем дни, трябва да е направил нещо подобно на колиба. Защо майсторите са работили по подновяването на храма до обед, а следобед се криели, остава също загадъчно. Ясно е намерението на надписа да се подчертаят трудните условия за строежа и украсата, така че извършеното да прилича на подвиг.

Османската империя има строго определени закони по отношение на християнските храмове. Позволено е възстановяване на храмове, което става с предварителни сложни процедури, изследвани подробно от Росица Градева и някои други османисти²⁷. Първо християните отправят молба до властите, после

25 Виж например летописа на Жендо Вичев от Котел, в който подробно е описан процесът на построяване на новата котленска църква през 1834 г., който продължил 6 месеца: *Pisahme* 1984: 311-312. Шест месеца е продължило и обновяването на църквата на Батошевския манастир: *Pisahme* 1984: 319-320.

26 *Aladzhov, Nikolov* 1989: 68-74; *Stoykova* 2018b: 604-606.

27 Виж бел. 20.

на място се изпраща комисия, която проучва църквата, нуждаеща се от ремонт, ако е необходимо се удостоверява, че това наистина е храм, после се констатира нуждата от възстановителни работи, снемат се размерите. Докладът на комисията се изпраща в султанската канцелария и там се издава разрешението. За всички тези стъпки енорияшите плащат такси и подкупи и обикновено техни представители чакат решението в столицата с месеци или години. После строго се следи от властите дали се изпълнява стриктно това, което е разрешено във фермана. Във ферманите, които са твърде сходни като съдържание, се посочват точните размери – широчина и дължина, по-рядко височина на стария храм, които при ремонта не бива да се надвишат дори с пръст, понякога градежен материал, брой врати и прозорци²⁸. Констатираните нарушения се санкционират строго – неразрешеният строеж се събаря, енорията се глобява (тетевенци например са глобени 62 кесии за това, че направили притвор на манастирската си църква без разрешение²⁹, за смяната на няколко керемиди на пловдивската „Св. Марина“ глобата била 8000 гроша³⁰). В селищата със смесено население съществуването на християнските храмове е било съпроводено с несигурност, а християните са живеели в постоянен страх. Обикновено храмовете са били скрити зад високи зидове, за да не дразнят „правоверните“. Често те са били вкопавани в терена, което се представя обикновено като условие, поставяно от властите, или способ за замаскиране на храма и е един от най-разпространените варианти (съществуват разкази и за църкви, изцяло затрупани със земен насип)³¹. Има селища като Трявна и Елена, в които не е имало мюсюлмански махали и християните са живеели по-спокойно. Въпреки това и там е упражняван контрол от страна на властта. Впрочем мотивът за нощен строеж е доста странен както по отношение на селища с мюсюлманско население, така и в чисто българските. Накратко – било е невъзможно да се укрие нелегален голям строеж, нито да се замаскира църква като постройка със стопанско предназначение. В някои редки случаи се е позволявал и строеж на

28 Stoilov 1922; Kenderova 2004; Gergova 2016: 167-172; Krasteva 2017; Shivarov 2018 и др.

29 Pisahme 1984: 133.

30 Moravenov 1984: 140.

31 Въпросът е подробно разгледан във: Vasileva 1979: 36-41.



Фиг. 6. Надпис от църквата „Св. Никола“, Туден (фотография Иван Ванев)

църква там, където не е имало такъв³². Често се разказва за строжеж на църкви без ферман, със специално разрешение на някой турски управник или големец³³. При всички случаи на разширя-

32 През 1760 г. жителите на с. Видбол (дн. гр. Дунавци, Видинско) получили разрешение да си построят на държавна земя църква, каквато преди нямали. Виж *Gergova, Genova, Vanev, Zaharieva* 2017: 97.

33 *Zahariev* 1973: 62; *Dimitrov* 1894: 55-57; *Ganchev* 1929: 57.

ване на църкви или строеж на нови трябва да се допусне даване и вземане на сериозни бакшиши. Кондиката на църквата в Струга свидетелства, че макар жителите да получили ферман, охридският каймакамин взел 1000 гроша „дар“, пашата в Шкодра срещу много пари издал бюрултия, 5000 гроша местните християни дали, за да получат разрешение да се събори старата църква³⁴. В кондиката на копривщенската църква са описани предварителни плащания на различни турски чиновници в размер, превишаващ една трета от стойността на самия строеж³⁵.

Цитираните в началото наративи могат да се определят като своеобразен следосвобожденски фолклор, чиито корени, изглежда, са поне в XIX век. Трябва да се подчертае, че не попадаме на разкази на очевидци на описваните събития, макар понякога може би да има отгласи от живата практика. Топосът „строеж на църква за 40 дни“ прониква легално и охотно в печатни издания, а в наши дни има особена актуалност, като дори това се представя като стандартна процедура. В него се очертава един от аспектите на масовата представа за „турското иго“, за турския верски гнет и за изобретателността на угнетения българин, винаги печелещ в играта на надхитряне с властта.

Легендите, важни за разбиране на народопсихологията, отварят множество все още нерешени въпроси пред българската наука. Например – да се изследват комплексно процедурите и практиките по строежа на храмове през Възраждането – период, донесъл много промени в тази област – за да се получат твърди ориентири, разграничаващи въобразено от действително.

34 Snegarov 1964: 53-56.

35 Muhova 2017: 25; Muhova 2018: 82.

Библиография

Aladzhov, Nikolov 1989: *Aladzhov, Zhivko, Vasil Nikolov*. Надписи от 1845 г. в църквата на Туден. [Nadpisi ot 1845 g. v tsarkvata na Tuden] – Векове [Vekove], No. 3, 67-75.

Daskalov 1925: *Daskalov, Bogomil*. История на Тревненската черква „Св. Архангел“. [Istoriya na Trevnenskata cherkva Sv. Arhangel]. Tarnovo.

Dimitrov 1894: *Dimitrov, Georgi*. Княжество България в историческо, географическо и етнографическо отношение. Ч. 1. [Knyajhestvo Balgaria v istorichesko, geografichesko i etnografichesko otnoshenie. Ch. 1]. Plovdiv.

Ganchev 1929: *Ganchev, Stephan*. Свищов (принос за историята му). [Svishtov (prinos za istoriyata mu)]. Svishtov.

Gergova 2016: *Gergova, Ivanka*. Църквата „Рождество Богородично“ в Берковица. [Tsarkvata Rozhdestvo Bogorodichno v Berkovitsa]. Sofia.

Gergova, Genova, Vanev, Zaharieva 2017: *Gergova, Ivanka, Elena Genova, Ivan Vanev, Maya Zaharieva*. Дебърски майстори във Видинска епархия. Т. 1. [Debarski maystori vav Vidinska eparhiya. T. 1]. Sofia.

Gradeva 1994: *Gradeva, Rossitsa*. Ottoman Policy towards Christian Church Buildings. – *Études balkaniques*, No. 4, 14-36.

Gradeva 2006: *Gradeva, Rossitsa*. On Zimmis and Their Church Buildings: Four Cases from Roumeli. In: *The Ottoman Empire: Myths, Realities and 'Black Holes'*. Contributions in Honour of Colin Imber (ed. by Eugenia Kormeli and Oktay Özel). Istanbul, 203-237.

Gradeva 2008: *Gradeva, Rossitsa*. За немюсюлманите и техните храмове в османските владения: някои наблюдения върху процедурите по получаване на разрешения за ремонт и поправка на немюсюлманските култови сгради през пред-танзиматския период. [Za nemyusyulmanite i tehните hramove v osmanskite vladeniya: niakoi nablyudeniya varhu protsedurite po poluchavane na razreshniya za remont i popravka na nemyusyulmanskite kultovi sgradi prez pred-

tanzimatskiya period]. In: Етнически и културни пространства на Балканите. Сборник в чест на проф. Цветана Георгиева (съст. Светлана Иванова) [In: Etnicheski i kulturni prostranstva na Balkanite. Sbornik v chest na prof. Tsvetana Georgieva (ed. by Svetlana Ivanova)], vol. 1. Sofia, 126-163.

Gradeva 2012: *Gradeva*, Rossitsa. From the bottom up and back again until who knows when: church restoration procedures in the Ottoman empire, seventeenth-eighteenth centuries (preliminary notes). In: Political Initiatives 'From the Bottom Up' in the Ottoman Empire. Halcyon Days in Crete VII (ed. by Antonis Anastasopoulos). Rethimno, 135-163.

Haytov 1958: *Haytov*, Nikolay. Миналото на с. Яврово [Min-aloto na selo Yavrovo]. Sofia.

Ivanov 2001: *Ivanov*, Ivan. Златица и Пирдоп през Възраждането [Zlatitsa i Pirdop prez Vazrazhdaneto]. Sofia.

Ivanov 2001: *Ivanov*, Venelin. Възрожденски черкви в Шумен и Шуменско [Vazrozhdenski cherkvi v Shumen i Shumensko]. Sofia.

Kenderova 2004: *Kenderova*, Stoyanka. Три документа на османотурски език за църквата „Св. Георги“ в Трявна [Tri dokumenta na osmanoturski ezik za tsarkvata Sv. Georgi v Tryavna]. – Известия на Държавните архиви [Izvestiya na Darzhavnite arhivi], No. 88, 308-319.

Krasteva 2017: *Krasteva*, Svetlana. Ферман от 1859 г. за строеж на църквата „Св. Троица“ в с. Кошава, Видинско [Ferman ot 1859 g. za stroezh na tsarkvata Sv. Troitsa v s. Koshava, Vidinsko]. In: Българите в Османската империя, XIX в.: понятия, структури, личности [Balgarite v Osmanskata imperiya, XIX v.: ponyatiya, strukturi, lichnosti]. Sofia, 295-304.

Kuyumdzhiev 2011: *Kuyumdzhiev*, Alexander. Стенописите в църквата „Св. Никола“ в Елена [Stenopisite v tsarkvata Sv. Nikola v Elena]. Sofia.

Kuyumdzhiev 2018: *Kuyumdzhiev*, Alexander. Църква „Св. Никола“, гр. Елена [Tsarkva Sv. Nikola, Elena]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Corpus of Mural Paintings from the First Half of 19th Century in Bulgaria]. Sofia, 100-122.

Manolova-Nikolova 2017: *Manolova-Nikolova*, Nadya. Хра-

мовото строителство в периода 1812–1828 г. [Hramovoto stroitelstvo v perioda 1812–1828 g.] In: 200 години храм „Успение на Пресвета Богородица“ [200 godini hram Uspenie na Presveta Bogoroditsa]. Sofia, 5-13.

Moravenov 1984: *Moravenov*, Konstantin. Паметник за пловдивското християнско население в града и за общите заведения по произносно предание [Pametnik za plovdivskoto hristiyansko naselenie v grada I za obshtite zavedeniya po proiznosno predanie]. Plovdiv.

Muhova 2017: *Muhova*, Svetlana. Църковната кондика – ценен източник за историята на храма и града [Tsarkovната kondika – tsenen iztochnik za istoriyata na hrama I grada]. In: 200 години храм „Успение на Пресвета Богородица“ [200 godini hram Uspenie na Presveta Bogoroditsa]. Sofia, 19-49.

Muhova 2018: *Muhova*, Svetlana. Новооткрити документи за историята на една 200-годишна църква [Novootkriti dokumenti za istoriyata na edna 200-godishna tsarkva]. – История [History], No. 26/ 1, 77-94.

Petkov 2011: *Petkov*, Petko. Как без султански ферман през 1837 г. е построена църквата „Св. Архангел Михаил“ в касаба Етрополе и узаконена с царски ферман през 1842 [Kak bez sultanski ferman prez 1837 g. e postroena tsarkvata Sv. Arhangel Mihail v kasaba Etropole I uzakonena s tsarski ferman prez 1842]. – Минало [Minalo], No. 1, 31-34.

Pop Georgiev 1904: *Pop Georgiev*, Yordan. Град Елена [Grad Elena]. – Периодическо списание на Българското книжовно дружество [Periodicheskoto spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo], No. 65/1-2, 74-99.

Pop Hristov 1957: *Pop Hristov*, Tsvetan. Храм „Св. Неделя“, Пловдив [Hram Sv. Nedelya, Plovdiv]. Sofia.

Sakarski 1935: *Sakarski*, Marko. Стогодишнина на църквата „Св. Атанасий“ в гр. Харманлий [Stogodishninata na tsarkvata Sv. Atanasiiy v gr. Harmanlii]. Sofia.

Slaveykov 1897: *Slaveykov*, Ivan. Една стара черковна кондика от Трявна и едно окръжно послание от 1823 г. на митрополита Илариона, екзарх на цяла България [Edna stara cherkovna kondika ot Tryavna I edno okrazhno poslanie ot 1823 g. na mitropolita Ilariona, ekzarh na tsiala Balgariya].

– Сборник за народни умотворения, наука и книжнина [Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina], No. 14, 544-554.

Snegarov, 1964: *Snegarov*, Ivan. Кодекс (кондика) на църквата „Св. Георги“ в Струга [Kodeks (kondika) na tsarkvata Sv. Georgi v Struga]. Sofia.

Stanev 1993: *Stanev*, Nikola. История на Великотърновската предбалканска котловина, селата Присово, Пчелище, Церова кория [Istoriya na Velikotarnovskata predbalkanska kotlovina, selata Prisovo, Pchelishte, Tserova koriya]. Veliko Tarnovo.

Stoilov 1922: *Stoilov*, Anton. Един ферман за строеж на църква [Edin ferman za stoezh na tsarkva]. – Известия на Народния етнографски музей [Izvestiya na Narodniya etnografski muzej], No. 2, 85-86.

Stoyanov 1941: *Stoyanov*, Metodi. Град Пирдоп в миналото и сега. Опит за събиране на исторически, географски, етнографски и поминъчни материали [Grad Pirdop v minaloto I sega. Opit za sabirane na istoriqueski, geografski, etnografski I pominchni materialii]. Sofia.

Stoykova 2018a: *Stoykova*, Mariela. Църква „Архангел Михаил“, гр. Трявна [Tsarkva Arh. Mihail, gr. Tryavna]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Corpus of Mural Paintings from the First Half of 19th Century in Bulgaria]. Sofia, 515-526.

Stoykova 2018b: *Stoykova*, Mariela. Църква „Св. Никола“, с. Туден [Tsarkva Sv. Nikola, s. Tuden]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Corpus of Mural Paintings from the First Half of 19th Century in Bulgaria]. Sofia, 594-608.

Shivarov 2018: *Shivarov*, Stoyan. Как малоазийските българи градят църква. Османски документи и административни процедури от 80-те и 90-те години на XIX в. [Kak maloaziyskite bulgari gradyat tsarkva. Osmanski dokumenti I administrativni protseduri ot 80-te I 90-te godini na XIX v.]. – История [History], No. 26/2, 119-142.

Tatsov 1937: *Tatsov*, Aleksandar. Стогодишнина на възобновения храм „Св. Арх. Михаил“ в Етрополе (1837–1937)

[Stogodishnina na vazobnoveniya hram Sv. Arh. Mihail v Etropole (1837–1937)]. Sofia.

Todorova 1997: Todorova, Olga. Православната църква и българите XV–XVIII век. [Pravoslavната tsarkva I balgarite XV–XVIII vek]. Sofia.

Tsenova 2011: Tsenova, Emiliya. Из историята на Мирково [Iz istoriyata na Mirkovo]. Sofia.

Vasileva 1979: Vasileva, Dafina. По въпроса за църковното строителство по време на османското владичество [Po vaprosa za tsarkovното stroitelstvo po vreme na osmanskoto vladichestvo]. – Векове [Vekove], No. 3, 1979, 36–41.

Zahariev 1973: Zahariev, Stefan. Географико-историко-статистическо описание на Татар-Пазарджишката кааза [Geografiko-storiko-statisticheskoto opisanie na Tatar-Pazardzhishkata kaaza]. Sofia.

170 godini 2004: 170 години храм Св. влкмчк Димитрий, Мирково [170 godini hram Sv. vlkmchk Dimitriy, Mirkovo]. Дипляна, б.м.

180 godini 2014: 180 години храм Св. влкмчк Димитрий, Мирково [180 godini hram Sv. vlkmchk Dimitriy, Mirkovo]. Дипляна, б.м.

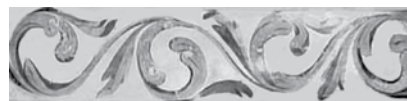
Building a Church Within 40 Days Motif

Ivanka Gergova



A number of common motifs occur in accounts of construction and renovation of churches within the Bulgarian lands in the National Revival period. One of them is about building a church within 40 days. The sacral meaning of this figure suggests a deliberate mythologisation of the real act of construction. The article analyses several such occurrences, arriving at the conclusion that these have never been eyewitness accounts and the churches under consideration could not have been built within the time specified.

A number of other topoi relating to the legends of renovation of churches are also outlined: building secretly in the nighttime; successful attempts to deceive the authorities; sinking the church in the earth and enclosing it with high walls. Similar records are referred to that have been composed even before the Liberation.



God's Punishment for King David's Census in the Religious Art of the Balkans: Texts, Images and Contexts

Margarita Kuyumdzhieva¹

Abstract: The study deals with the visualization of the Old Testament episode of 2 Samuel 24 in Orthodox art in the Balkans. This is a scene that is extremely rare in the art from the Byzantine and Post-Byzantine period, appearing initially in manuscripts dating from the Middle Ages. Its depiction became more frequent in the period between 17th and the beginning of 18th c., when it was present as a plot on icons and in murals, mainly as part of the cycles of the Holy Archangels, or as part of a vita cycle of King David. Some possible factors for the actualization of this subject in art are explored. The *Thesaurus* of Damaskinos Stouditis and its spread in the Balkans is considered as the most important among them, especially for the inclusion of the scene in the cycles of the Archangels. Probable influence of certain texts from the apocryphal literature for the appearing of this composition among the scenes of David's vita cycle in murals is pointed out as well. In addition, some specific features of the historical conditions during the period are highlighted that shed light on the historical context of the creation of some of these images in the Balkans.

Key words: enumeration, plague, Archangels cycle, Orthodox art, *Thesaurus* of Damaskinos Stouditis

In the Second Book of Samuel, chapter 24, and in the First Book of Chronicles, chapter 21, an interesting episode in the life of King Da-

¹ Margarita Kuyumdzhieva, PhD, is an art historian, Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences and a lecturer in the National Academy of Arts, working in the fields of Orthodox art from the Pre-Modern Era, Old Testament themes, Trinity imagery, icon painters' ateliers and on the interactions between Wallachia and Bulgarian lands through the centuries.

vid is recounted². During the last period of his reign as king of the Israelites, David decided to take a census of the people; he repented during the numbering, but still, this was deemed as grievous contravention of the will of God, so the Prophet Gad was sent by God to David to announce the coming retribution. God offers the king his choice of punishment: war, famine, or plague. David chose what he considered the least of the three evils, plague, and in the impending disaster the angel of Yahweh stroke down 70 000 of the king's people.

The Scriptures are not particularly clear as to why David's census constituted a sin, and there are many pages of Biblical studies devoted to the resolving of this question³. Scholars who study Old Testament texts and the range of topics in connection have given different interpretations that attempt to explain why David's census resulted in the death of thousands of Israelites⁴. A common answer to that question is that David's sin was pride, in accordance with the interpretation of his behaviour as of relying on the military ability of his own armed forces, rather than of having faith in the power of God⁵. A second shared opinion is that counting heads in the ancient Near East was something dangerous, a taboo, yet, this explanation has few supporters, because census lists from the ancient Near East do not corroborate the notion that this was anything other than an administrative task, and that there was a direct link between plague or other divine wrath and the conduction of such enumerations⁶. A third interpretation is based on Titus Flavius Josephus, according to whom David forgot the divine laws commanded to Moses, who was told that if the multitude were numbered, they should pay half a shekel to God for every head⁷. All of these possible explanations of the

2 Here the English translations of the Bible texts are quoted, in the Orthodox tradition the Second Book of Samuel is the Second Book of Kings (Βασιλειών Β', 2 Царства) and the 1 Chronicles is Παραλειπομένων Α' (1 Паралипоменон).

3 The situation is complicated even from the point of view of the Biblical texts, because there is a significant difference in 2 Samuel 24:1 and 1 Chronicles 21:1 – in the first one God moved David to the decision to conduct the census, in the second one it was the Satan who incited the king, which opens additional field for discussions in the Old Testament studies but is outside the scope of the present article.

4 For the historiography on this subject see for example *Hurovitz* 2011: 163; *Greenwood* 2010: 467-477; *Evans* 2013: 65-80.

5 *Greenwood* 2010: 468 with a survey of the earlier literature.

6 For the general concept of these hypothesis which was long ago rejected see *Greenwood* 2010: 469-470.

7 *Antiquities* 1800: 535-539. This understanding is connected to the prescription described in Exodus 30:11-15 when the Lord spoke to Moses, saying, that when a head count of the Israelites



Icon of the Assembly of the Archangels with compositions of Archangels' deeds and miracles, Pantokrator Monastery on Mount Athos, 17th century (photo according *Icons* 1998)

question why David was punished for the enumeration of his people reflect our knowledge of the ancient near East societies with its anthropological, sociological or political perspectives.

is taken, then everyone who is numbered shall give a coin as a contribution to the Lord, so that there will be no plague among them when numbering them, see *Greenwood* 2010: 470.

None of these interpretations seems to be extant in the New Testament tradition and the writings of the Church Fathers that constitute the core of the Eastern Orthodox Christianity. At least this is the conclusion at this stage of the research, although it might be a premature statement as it is hardly possible to handle the vast volume of data provided by the corpus of patristic texts. The rare mentions and comments of this episode, known to me, take a different direction with a slightly changed perspective: not from the point of view of the relationship God-David, but of the relation between God and the Israelites. Thus, according to the interpretation of Theodoret of Cyrus (Cyrrhus), God was angry not with David, but with Israelites, because during Absalom's rebellion they betrayed their king, who was chosen and anointed by God⁸. That is why God punished Israelites and the census was simply the occasion for this action. Another early Christian Father – John Chrysostom, mentioned the smiting of 70 000 in his Homily on Romans 14:1-2, while speaking of being continually in mind of the awful judgment-seat and believing in the future punishments, which are not mere threats and words, but a certainty, that has been proven by God's deeds of vengeance in the past⁹. Therefore, in Chrysostom's work this biblical episode is recounted as one of the examples of the omnipotence of God and the conception that God uses natural disasters to imply his will and to force people to repentance is not something exceptional in the writings of the Church Fathers. However, the attention given specifically to David's census in Eastern Orthodox tradition and theology in particular seems to be minor. In addition, this Old Testament text was not read during the liturgy, unlike some other excerpts from the Book of Kings which were read as *paroimeia* during vespers.

Equally, it is a rare case to find a visualization of this biblical episode in Orthodox art. The composition with the angel smiting 70 000 Israelites at David's census appeared during the Medieval period in illuminated manuscripts of different textual content. Its iconographic scheme varies but all the elements included are stable: the figure of King David praying, the angel or angels slaying a multitude of kneeled and/or reposed people dressed in lay garments and the walls of a city, presumably Jerusalem. Among the examples are the miniatures from the

8 Theodoretus 1860: 660-665; for a Russian translation see Феодорит Кирский 1905: 349-353.

9 Chrysostomus 1962: 633.



Archangel Striking down 70 000 Israelites as part of the Archangels cycle in the Archangels Chapel of the Hilandar Monastery on Mount Athos, the murals dating from 1718 (photo according *Gabelić* 2004)

Simonov Psalter, State Historical Museum, Russia, 14th c.¹⁰; and from the manuscript with the Chronicle of Georgios Amartolos, known as “Tver” Illuminated manuscript (РГБ. Ф. 173/І, № 100) from the 14th c.¹¹ It appears also in the manuscript illumination during 16th and 17th c., for example in the illustrated Chronicle of Ivan the Terrible (Лицевой

10 Simonov Psalter, State Historical Museum, Russia, Chludov 3, fol. 259v, the dating of the manuscript is under discussion, it covers the period between the end of the 13th to the last quarter of the 14th c., see *Preobrazhensky* 2017 with sustainable arguments supporting the earlier hypothesis for the dating within the second quarter of the 14th c. To my knowledge the miniature was not commented specifically in the scholarship, apart from *Amfilokhiy* 1873: 21 who gives a short description and a reading of the inscribed text. However, the iconography of this composition makes its identification as the Angel Smiting 70 000 Israelites at David’s census most plausible.

11 The composition with the angel smiting 70 000 Israelites is on fol. 85, and is not discussed specifically in the literature dedicated to this manuscript, see *Vzdornov* 1969; *Anisimova* 2004 with the list of the earlier publications. The digital copy of the manuscript was available last year at the website of The Holy Trinity – St. Sergius Lavra, in the manuscripts department of the library (<http://stsl.ru/>, last visited 28.10.2018), now this copy could be found on unofficial websites.

летописный свод), created between 1568 and 1576¹², or in the Psalter from Dragomirna Monastery (TD 6/1934, former 354-32), created around 1616¹³. These cases are representative for the interrelation between certain text and image within a particular historical context, and surely further investigation of these links could provide more information on the overall meaning of this composition.

All these manuscripts were not addressed to wider audience, they were intended for and used by a limited group of people, however, what interested me more was the situation with the dissemination of this composition in mural paintings of the Orthodox churches and on icons – other types of media that address a wider audience – where the picture is to some extent different. Once again, this is a rare scene, and the earliest extant examples date from the 17th c. Apparently, painters who have worked for different monasteries on Mount Athos were familiar with this subject. At the present stage of this research, the earliest known to me item is the icon of the Assembly (Synaxis) of the Archangels with compositions of the Archangels' deeds and miracles from the Pantokrator Monastery on Mount Athos, dating from 17th c.¹⁴. Among other episodes, like the Repentance of King David, the Angel Appearing to Balaam, then to Joshua and the Angel Destroying Saracens, it includes also the composition with the angel striking down 70 000 Israelites, properly signified in Greek. The same episode is visualized as a part of the Archangels' cycles in the refectory of the Docheiariou Monastery on Mount Athos, the paintings date from 1700¹⁵, and in the Archangels Chapel of the Hilandar Monastery on Mount Athos, the murals dating from 1718¹⁶. It seems that this iconography has spread in other regions in the Balkans and here one example will be pointed out: this is the icon of the Archangel Michael with compositions on the margins, originally belonging to the Archaeological Museum, in Bulgaria, dating from the late 17th-early 18th c.¹⁷ All these cases show the direct relation of this biblical epi-

12 *Amosov* 1998. For the digital copy of the 10 volumes' edition see https://ruvera.ru/lib/biblical_history, last visited 20.07.2019.

13 The miniature is on fol. 145v, *Costea* 1994: 17-41, 28.

14 *Icons* 1998: 294-301, ill. 159-162, 184; *Gabelić* 2004: 268-271; *Koukiaris* 2006: 70, 127.

15 *Koukiaris* 2006: 82.

16 *Gabelić* 2004: 278-281; *Koukiaris* 2006: 84, 127.

17 *Gabelić* 2004: 260-263, ill. 249 with the earlier literature, see also *Koukiaris* 2006: 73-74 with the dating in 17th c.

sode to the cycles of illustrations of texts that refer to Archangels¹⁸. The Archangels iconographic cycles are known since early medieval time: earliest preserved examples date from 11th c.; and consist of Old and New Testament episodes that differ in choice and number¹⁹. It is important to underline that among the 100 and more Archangels' cycles that are known today, dating from 11th to 18th c., only a few incorporate the episode with the angel striking down 70 000 Israelites, and the majority were created in 17th and 18th c.²⁰

What could explain this relatively late dissemination of the composition? In light of its connection with the stories of the Archangels' deeds and miracles, the logical proposition is to search for some changes in the content or the distribution of the texts, dedicated to the Archangels. Indeed, this episode is briefly mentioned by Theodore Studites in his homily on the Synaxis²¹, but it is missing in both the Narration of the Miracles and the Encomium for Archangel Michael written by Pantaleon, the deacon and chartophylax of Hagia Sophia, which could be considered as the main source on the deeds of the Archangels during Byzantine time²². Pantaleon mentions the rebuking of David by prophet Nathan, and other episodes of angels killing instantly a multitude of people, like the angel destroying Sennacherib's army killing 185 000 Assyrians, which was also more often represented in Christian art of the different periods²³. The episode with the David's census and the death of the 70 000 Israelites appears in the Thesaurus of Damaskinos Stouditis (Θησαυρός τοῦ Δαμασκηνοῦ

18 See the survey of the main textual sources in Gabelić 1991.

19 Koukariis 1989, Gabelić 1991.

20 According to Koukariis 2006: 127, several Archangels' icons from 15th and 16th c. include an iconographic variation of the same episode: the famous icon from the Cathedral of the Archangel Michael, Kremlin, Moscow (end of the 14th – beginning of the 15th c.), the icon from the Trinity-Sergius Monastery, Sergiev Posad, Russia (1562–1566) and an icon of the Assembly of the Archangels from the Ostrouhov collection, today in the Tretyakov gallery, Moscow (end of the 16th – beginning of the 17th c.). His opinion neglects the identification of the composition in question on these icons as the Prophecy of Ezekiel for the destruction of Jerusalem, introduced by Tihomirova 1970: 12–13 (on the Kremlin icon) and shared by Gabelić 2004: 134–137, 200–202 (on the Kremlin and Sergiev Posad icons), an identification which is accepted in Russian scholarship and followed in the present text as well.

21 Theodore 1860: col. 736a.

22 As far as I am informed there is no critical edition of the Greek texts, which are extant in many manuscripts. For the Latin translation of the Greek text of the Encomium, see Pantaleon 1863: col. 1259–1289, for the Latin translation of the Narration of the Miracles see Pantaleon 1865: col. 573–592, for the Slavonic translation of a more complete version of the Greek text see Velikie 1897: 243–282.

23 2 Kings 19:35, see Gabelić 2004 with more than 20 examples in different media: icons, murals, etc.

τοῦ ὑποδιακόνου καὶ Στουδίτου τοῦ Θεσσαλονικέως), a compendium of sermons edited in 1568 that became very popular on the Balkans afterwards. Numerous handwritten copies of this work and subsequent printed editions spread among Christians on the Balkans during 17th and 18th c.; the Slavonic translations of it were known as „*damaskines*“, but some of Damaskinos' sermons were also included in miscellanies with mixed content, which were characteristic for the literature of this period²⁴. Most probably exactly the appearance of the census and plague episode in Damaskinos homily on Archangel Michael triggered the visualization of this biblical account in the Archangels cycles from 17th and 18th c. It is supposed that Damaskinos used a wide range of scriptural, patristic, historical and apocryphal texts to compose his sermons, among them apocrypha connected to David, where this episode is recounted also. Damaskinos work, on the other hand is believed to have influenced the Painter's Manual of Dionysius of Fournas written in the 30s of the 18th c., where the episode is mentioned too.

A separate and rare case is the composition of the Archangel striking down 70 000 Israelites which is part of the King David's cycle in the gallery of Nativity of Christ Church in Arbanassi village in Bulgaria. The cycle represents the *Birth of David*, *Prophet Samuel Anointing David*, the *Rebukes of the Prophet Nathan*, the *Repentance of David*, *Archangel Michael Striking down 70 000 Israelites* and the *Transfer of the Ark of the Covenant to Jerusalem*²⁵. Murals in the gallery date from 1643–1649. The scene with the Archangel Michael is properly signified which ensures the identification as a visualization of the punishment of God after David's census. However, its iconography shows certain independence from the other compositions of the same subject, differing in details, for example the figure of the king is absent²⁶. It should be pointed out that this cycle doesn't show dependence on the text of Damaskinos, but more probably to those apocrypha of King David's life that derive from the biblical text and could be found in the Historical Palaea and in many manuscripts with different content in the Medieval and late Medieval period up until 18th c. The sequence

24 Miltenova 2004: 729-740, Radoslavova 2017: 511-527.

25 Prashkov 1979, Kuyumdzhieva 2008.

26 It is also not identical with the Prophecy of Ezekiel for the destruction of Jerusalem, which has relatively close composition but where the group of the people is everytime prostrated on the ground, as here the people are depicted standing upright.



Archangel Striking down 70 000 Israelites as part of the David's cycle in the gallery of the Nativity of Christ Church in Arbanassi village in Bulgaria

of David's scenes in Arbanassi is interesting, and more precisely the combination of the episodes with the Prophet Nathan's rebuke of king David's sin with Bathsheba and the death of 70 000 Israelites, depicted here in a single register. Identical direct chronological connection between these two episodes can be found only in one of the apocryphal texts, dedicated to the story of King David known under the title *A Legend of David and Bathsheba*²⁷. In this text David is punished for his sin with Bathsheba not only with the death of his son (2 Kings 12, 14-18), but also with the death of 70 000 of his people. This apocryphon is found relatively rare in the Orthodox literature and can appear in different types of manuscripts, sometimes coincided

²⁷ Yatsimirskiy 1921: 192-193; *Skazania* 1999 available on-line on <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4919> last visited 25.07.2019.

with other apocrypha dedicated to King David. It is unrealistic to search for a direct link between this *Legend* and the cycle of David in the Arbanassi church, because it is impossible to verify it, however, while thinking of the available textual sources for the choice of Davidic scenes selected there, the existence of these apocrypha could not be neglected.

A curious addition to the historical circumstances of the period of the creation of Arbanassi frescoes could be added here, again in connection to the question of the census. This is a marginal note in the Menaion for July, written by a known Bulgarian man of letters, Daniel from Etropole, the manuscript is kept today in the Church Historical Museum in Sofia²⁸ and I will give a brief translation of its content: „... in the year 1643, wrote I, the very sinful Daniel hieromonk... in the days of the Turkish sultan Ibrahim and the Grand Vizier Mustafa. In this year an enumerator went out to count the entire Turkish state, something that had happened in the days of Caesar Augustus too, and it was a great disturbance among the people, which a human being cannot retell, but only the God above...”

It is a well-known fact that Ottomans attributed great importance to keeping population records through tax surveys which recorded the taxable population. There are tax registers (*tahrir defters*) dating from the period between the 15th and 17th c., where the heads of households, both Muslim and non-Muslim, were recorded and because the Poll-tax (*cizye*) imposed on non-Muslims was an important source for the Ottoman treasury, the central administration paid attention to update the registers, conducting such tax censuses periodically. It seems they were met with great concerns by the Christian population and the abovementioned source shows such an anxiety in an eloquent manner, shedding some light on different aspects of the historical context in the Balkans in which the images of the God's punishment for David's enumeration were created.

28 Hristova, Karadzhova, Uzunova 2004: 55, 159-160.

Bibliography

Primary Sources

Antiquities 1800: Complete works of Josephus. Antiquities of the Jews; The wars of the Jews against Apion, etc., eds. William Whiston, Syvert Haverkamp, New York: Bigelow, Brown.

Chrysostomus 1862: S. P. N. Joannis Chrysostomi, Archiepiscopi Constantinopolitani, Opera Omnia quae exstant. Patrologiae cursus completus. Series Graeca, Vol. 60, ed. Jacques-Paul Migne, Paris.

Pantaleon 1863: Pantaleonis Diaconi et Cartophylacis magnae Ecclesiae, Encomium in maximum et gloriosissimum Michaellem coelestis militiae principem. Patrologiae cursus completus. Series Graeca, Vol. 98, ed. Jacques-Paul Migne, Paris.

Pantaleon 1865: Pantaleo Diaconus Cp. Narratio Miraculorum Michaelis archangeli. Patrologiae cursus completus. Series Graeca, Vol. 140, ed. Jacques-Paul Migne, Paris.

Theodore 1860: S.P.N. Theodori Studitae. Opera omnia. Patrologiae cursus completus. Series Graeca, Vol. 99, ed. Jacques-Paul Migne, Paris.

Theodoretus 1860: Theodoret, Cyrensis Episcopi, Opera omnia. Patrologiae cursus completus. Series Graeca, Vol. 80, ed. Jacques-Paul Migne, Paris. (Russian translation in Феодорит Кирский, Творения, ч. 1. Изъяснение трудных мест Божественного Писания. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1905, 349-353)

Velikie 1897: Великие Минеи Четы, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Ноябрь, дни 1-12 [Velikiye Minei Chet'i, sobrannyye vserossiyskim mitropolitom Makariyem. Noyabr', dni 1-12]. Saint Petersburg.

Literature

Amfilokhiy 1873: *Amfilokhiy*, arkhimandrit. О славянской Псалтири XIII–XIV века библиотеки А. И. Хлудова [O slavyanskoey Psaltiri XIII–XIV veka biblioteki A. I. Khludova]. In: Древности. Труды Московского археологического общества [Drevnosti. Trudy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva]. Vol. 3, Moscow, 1-28.

Amosov 1998: *Amosov*, Aleksander. Лицевой летописный свод Ивана Грозного: Комплексное кодикологическое исследование [Litseyoy letopisnyy svod Ivana Groznogo: Kompleksnoye kodikologicheskoye issledovaniye]. Moscow.

Anisimova 2004: *Anisimova*, Tatyana. Троицкий список Хроники Георгия Амартола (приписки на миниатюрах и на полях рукописи) [Troitskiy spisok Khroniki Georgiya Amartola (pripiski na miniaturakh i na polyakh rukopisi)]. In: Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь [Drevnerusskoye iskusstvo. Iskusstvo rukopisnoy knigi. Vizantiya. Drevnyaya Rus']. Saint Petersburg, 290-318.

Costea 1994: *Costea*, Constanța. Ilustrația manuscriselor slavone în mediul cărturăresc al mitropolitului Anastasie Crimcoviți. Psaltirea (Mănăstirea Dragomirna, cod. sl. TD 6/1934345-32). – Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică, No. 41, 17-41.

Evans 2013: *Evans*, Paul. Let the Crime Fit the Punishment: The Chronicler's Explication of David's "Sin" in 1 Chronicles 21. In: *Chronicling the Chronicler: The Book of Chronicles and Early Second Temple Historiography*, eds. Paul Evans, Tyler Williams, Winona Lake, 65-80.

Gabelić 1991: *Gabelić*, Smiljka. Циклус Арханђела у византијској уметности [Ciklus arhandjela u vizantijskoj umetnosti]. Belgrade.

Gabelić 2004: *Gabelić*, Smiljka. Византијски и поствизантијски циклуси Арханђела (XI–XVIII век). Преглед споменика [Vizantijski i postvizantijski ciklusi arhandela (XI–XVIII vek)].

Pregled spomenika]. Belgrade.

Greenwood 2010: *Greenwood*, Kyle. Labor Pains: The Relationship between David's Census and Corvée Labor. – Bulletin for Biblical Research, No. 20/4, 467-477.

Hristova, Karadzhova, Uzunova 2004: *Hristova*, Borianna, *Karadzhova*, Darinka, *Uzunova*, Elena, Бележки на българските книжовници X–XVIII век. Т. 2. XVI–XVIII век [Belezhki na balgarskite knizhovnitsi X–XVIII vek. T. 2. XVI–XVIII vek]. Sofia.

Hurovitz 2011: *Hurovitz*, Victor. Census. In: The Oxford Dictionary of the Jewish Religion, eds. Adele Berlin, Maxine Grossman, Oxford University Press, 163.

Icons 1998: Icons of the Holy Monastery of Pantocrator. Eds. S. and A. Fafalos, Mount Athos.

Koukiaris 1989: *Koukiaris*, Silas. Τα θαύματα - εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων. Athens/Ioannina.

Koukiaris 2006: *Koukiaris*, Silas. Τα θαύματα - εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στη μεταβυζαντινή τέχνη. Athens.

Kuyumdzhieva 2008: *Kuyumdzhieva*, Margarita. David Rex Penitent: Some Notes on the Interpretation of King David in Byzantine and Post-Byzantine Art. In: The Biblical Models of Power and Law/ Les modèles bibliques du pouvoir et du droit: Papers of the International Conference, Bucharest, New Europe College 2005, Frankfurt am Main, 133-152.

Miltenova 2004: *Miltenova*, Anisava (ed.). История на българската средновековна литература [Istoriya na balgarskata srednovekovna literatura]. Sofia.

Prashkov 1979: *Prashkov*, Lyuben. Църквата Рождество Христово в Арбанаси [Tsarkvata Rozhdestvo Hristovo v Arbanasi]. Sofia.

Preobrazhensky 2017: *Preobrazhensky*, Aleksandr. Миниатюры

Псалтири из ГИМ (Хлуд. 3): образ Церкви и мотивы донаторской иконографии [Miniatyury Psaltiri iz GIM (Khlud. 3): obraz Tserkvi i motivy donatorskoy ikonografii]. In: Лицевые рукописи XI–XVII веков. Проблемы и аспекты изучения. Материалы научной конференции (Государственная Третьяковская галерея) [Litsevyye rukopisi XI–XVII vekov. Problemy i aspekty izucheniya. Materialy nauchnoy konferentsii (Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya)], Moscow, 33–86.

Radoslavova 2017: *Radoslavova*, Dilyana. Breaking New Ground in Marginality. Tendencies in the Bulgarian Orthodox Literary Tradition of the Seventeenth Century. In: Les terres de l'orthodoxie au XVII^e siècle circa 1590–1720, Cahiers du monde russe, No. 58/3, 503–536.

Sanders 1962: *Sanders*, James A. Census. In: Interpreter's Dictionary of the Bible, ed. G. A. Buttrick, Vol. 1., New York, 547.

Skazania 1999: Сказания о царе Давиде [Skazaniya o tsare Davide]. In: Библиотека литературы Древней Руси. Т. 3: XI–XII века, ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко [Biblioteka literatury Drevney Rusi. T. 3: XI–XII veka, red. D. S. Likhacheva, L. A. Dmitriyeva, A. A. Alekseyeva, N. V. Ponyrko]. Saint Petersburg.

Tihomirova 1970: *Tihomirova*, K. G. Героическое сказание в древнерусской живописи [Geroicheskoye skazaniye v drevnerusskoy zhivopisi]. In: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. [Drevnerusskoye iskusstvo. Khudozhestvennaya kul'tura Moskvy i prilezhashchikh k ney knyazhestv. XIV–XVI vv.]. Moscow, 7–28.

Vzdornov 1969: *Vzdornov*, Gerol'd. Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола [Illyustratsii k Khronike Georgiya Amartola]. – Византийский Временник [Vizantiyskiy Vremennik], No. 30, 205–225.

Yatsimirskiy 1921: *Yatsimirskiy*, Aleksander. Библиографический обзор апокрифов в южнославянской и русской

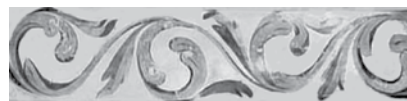
письменности. (Списки памятников). Вып. 1. Апокрифы ветхозаветные [Bibliograficheskiy obzor apokrifov v yuzhnoslavyanskoy i russkoy pis'mennosti. (Spiski pamyatnikov). Vyp. 1. Apokrify vetkhozavetnyye]. Saint Petersburg.

Божие наказание за преброяването на народа от цар Давид в православното изкуство на Балканите: текстове, образи и контексти

Маргарита Куюмджиева



В центъра на изследването е визуализирането на старозаветния епизод от 2 Царства 24 в православното изкуство на Балканите. Това е сцена, която се среща изключително рядко и във византийското, и в поствизантийското изкуство, появявайки се първоначално в определени по жанр илюстрирани ръкописи през Ранното средновековие. Нейното изобразяване зачестява в периода XVII – началото на XVIII в., когато тя присъства като сюжет върху икони и в стенописните програми, главно като част от Архангелския цикъл или като част от цикъл по живота на цар Давид. Проследяват се някои възможни фактори за реактуализирането на този сюжет в изкуството, като разпространението на текстовете от сборника „Съкровище“ на Дамаскин Студит, на определени текстове от апокрифната книжнина, посветени на цар Давид, както и някои конкретни особености на историческите условия на Балканите в периода, които хвърлят допълнителна светлина върху контекста, в който се появяват визуализациите на този библейски епизод.



Trois cahiers de modèles des peintres roumains du XVIII^e siècle

Constantin I. Ciobanu¹

Abstract. Cet article porte sur le contenu de trois – connus aujourd’hui – cahiers de modèles roumains du XVIII^e siècle. Le plus ancien – celui du peintre Stan de Rășinari – date de 1734 et se trouve au musée d’art de Timișoara. Le second – le cahier de Grigorie Popovici – fut complété entre 1768 et 1776. Aujourd’hui il est perdu, mais aux années 30 du XX^e siècle il était en possession du diacre Constantin Săndulescu-Verna, qui donna sa brève description. Le troisième de ces cahiers – réalisé en majeure partie par Radu Zugravu – se trouve à la Bibliothèque de l’Académie Roumaine (mss. no. inv. 4602 et 5307) et contient de nombreuses copies d’après des anciennes gravures imprimées, d’après quelques icônes et d’après les fresques des églises *Princiêre* et *Episcopale* de Curtea de Argeș.

Mots-clés: Grigorie Popovici, herminie, iconographie, Radu Zugravu, Stan de Rășinari, siècle des Phanariotes, Valachie

Le XVIII^e siècle fut pour les Terres Roumaines un siècle de renouveau dans le domaine de l’iconographie et du répertoire de la peinture religieuse. Des nouvelles catégories – plus démocratiques – de fondateurs d’églises (dont beaucoup appartenaient alors au tiers état de la société) imposèrent leurs goûts et leurs préférences à l’art religieux du siècle dit «des Phanariotes»². Dans les conditions d’une telle effervescence d’images à caractère laïc et religieux, inspirées

¹ Dr. Constantin I. Ciobanu est professeur agrégé et chef du Département d’art médiéval de l’Institut d’Histoire de l’Art «G. Oprescu» de l’Académie Roumaine; il s’est spécialisé dans les domaines de la recherche de la peinture médiévale, de l’iconographie orthodoxe, de l’épigraphie slave et de la paléographie.

² Au sujet des traditions byzantines au siècle des Phanariotes voir: Mango 1984: 41-66.

par diverses lectures – plus ou moins canoniques –, la préservation de la tradition millénaire orthodoxe en matière d'iconographie est devenue un impératif d'actualité absolument nécessaire. Dans ce contexte, le rôle des livres de peinture, des *herminies* (explicatives ou illustrées), le rôle des cahiers de modèles utilisés par les artistes a considérablement augmenté. La circulation intense de ce genre de «littérature didactique» trouve son explication et sa *raison d'être* dans les recommandations faites aux peintres de s'inspirer et de faire référence dans leurs nouvelles créations aux anciens modèles, célèbres et consacrés par la tradition. Guides pratiques et théoriques pour les peintres d'icônes et d'églises, ces œuvres à caractère auxiliaire ont assuré le maintien des traditions iconographiques et stylistiques dans la voie de celle pratiquée à partir du XVI^e siècle au Mont Athos.

Grâce aux recherches du professeur Vasile Grecu³, nous savons aujourd'hui qu'au XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle sur le territoire de la Moldavie et de la Valachie ont été traduites en roumain et ont circulé parmi les peintres plusieurs versions de la – célèbre aujourd'hui, mais peu connue à l'époque – *Herminie* de Denys de Fournet et d'autres manuels grecs de peinture, certains même plus anciens, comme est le cas du *Livre du prêtre Daniel*. Il existe également une catégorie d'œuvres pouvant être assimilées non pas directement aux *herminies* (explicatives ou illustrées) ou aux enluminures, mais plutôt aux dessins artistiques. Il s'agit ici des *cahiers de modèles*, dont le plus célèbre (mais pas le seul!) est celui du peintre Radu, qui pourrait être considéré comme une œuvre graphique d'interprétation, dont les originaux sont des peintures murales ou des icônes. Selon la chercheuse roumaine Teodora Voinescu⁴, les cahiers de modèles des peintres médiévaux – par rapport aux *Herminies* connus aujourd'hui – sont moins nombreux, car ce type d'œuvres était plus fréquemment sollicité, utilisé par l'artisanat, endommagé et, par conséquent, en grande partie détruit encore au XVIII^e ou au XIX^e siècle.

Le contenu des trois *cahiers de modèles* roumains connus aujourd'hui – celui de *Stan*, celui de *Grigorie* et celui de *Radu* – met en évidence les méthodes et les principes sur lesquels est fondée l'élaboration de

3 Grecu 1925, Grecu 1935 et Grecu 1936.

4 Voinescu 1978: 29.



Fig. 1. La Vierge à l'Enfant, couronnée par les anges (Cahier de Stan, f. 2v)

ces «outils» de travail personnels, pour l'usage propre des maîtres du crayon et du pinceau.

* * *

Le plus ancien de ces *cahiers* est celui du peintre Stan de Rășinari. Il se trouve aujourd'hui au musée d'art de Timișoara et – grâce à sa rareté – a une valeur documentaire exceptionnelle. Mais, par rapport au *Recueil de modèles* de Radu Zugrăv, il contient moins d'informations sur ses auteurs. De même, les indications chronologiques y sont assez rares. Ce cahier a été attribué grâce à une note autographe du «peintre Stan», datant de 7242 (1734 après J.-C.), écrite sur une copie de l'image de la *Vierge à l'Enfant, couronnée par les anges* (f. 2v; fig. 1).



Fig. 2. La Parole du fils prodigue
(Cahier de Stan, f. 21r)

Dans sa forme actuelle, le *Cahier de Stan* est composé des modèles et des croquis dessinés à la plume avec de l'encre noir ou au crayon noir sur les pages *recto* et *verso* des feuilles. Des rares interventions à la technique du lavis (assez diluée pour obtenir des différentes intensités tonales) ou aux couleurs vert et ocre ravivent la monotonie chromatique des pages. Certains des dessins ont été laissés sous forme de croquis au crayon noir. Dorina Sabina Pârvolescu – l'auteur de la plus détaillée recherche sur le *Cahier de Stan*⁵ – suppose qu'à partir d'une étape plus tardive (que celle des modèles à la plume) est un nombre relativement important des croquis réalisées avec un crayon brun-rouge – croquis – qui sont stylistiquement différents par rapport aux dessins d'origine. Leur auteur semble avoir utilisé les demi-pages ou les pages laissées libres et ses interventions avec le même crayon brun-rouge sont visibles à certains endroits des dessins plus anciens, réalisés à la plume. Sur certaines des pages restées blanches et même sur quelques-unes couvertes de croquis ont été collées des copies d'après des modèles appartenant à d'autres peintres ou des pages comportant des gravures⁶.

À une date ultérieure, supposée se situer dans les premières décen-



Fig. 3. Gravure du typographe Sandu: L'enterrement de l'évêque grec-catholique Petru Pavel Aron dans l'église de la cour épiscopale d'Alba Iulia (Cahier de Stan f. 32r)

5 Pârvolescu 2008: 3-10 et le catalogue aux pages 11-24.

6 Pârvolescu 2008: 4.

nies du XX^e siècle, ont été numérotés les pages – à l'encre rouge – en commençant par la 1-ère et jusqu'à la 48-ème⁷. Les 11 dernières feuilles de papier ont été collées⁸. Elles contiennent des exercices de calligraphie, des textes manuscrits en langue roumaine – écrits en caractères cyrilliques –, des modèles de lettres en latin et en hongrois, quelques signatures de Georgius Hunyadi et de son fils – personnes difficile à identifier – (f. 43v, f. 44v, f. 45v et f. 46v) et quelques indications chronologiques parmi lesquelles est lisible l'an 1751 (f. 43v).

A partir du contenu, le *Cahier de Stan* peut être divisé en deux catégories: son ancienne *partie d'origine*, qui compose le cahier, et ses *ajouts*, de différente nature⁹.

La partie la plus importante du cahier d'origine, même si elle n'est pas la plus volumineuse, contient des dessins à l'encre noire, exécutés à la plume sur du papier à rayures en fibres naturelles, de format 205 x 165 mm¹⁰. Certaines pages ont des filigranes partiels.

Les dessins à la plume contiennent des épisodes du cycle *christologique* et de celui *marial*. Parmi les *Grandes fêtes* on peut voir la *Présentation du Christ* (f. 27v), le *Baptême du Seigneur* (f. 27r et f. 28v) et l'*Ascension au ciel* (f. 19v). Dans la deuxième image de Baptême les eaux du Jourdain bouillonnent de poissons et un détail apocryphe, d'origine populaire, apparaît: c'est la brique sur laquelle se dresse le Christ, brique qui – selon la foi populaire – symbolise le *chirographe* d'Adam¹¹. L'image de la *Samaritaine à la fontaine* (f. 14r) et l'illustration à la *Parabole du fils prodigue*¹² (f. 21r et f. 22r; fig. 2) apparaissent dans le cycle des *Enseignements du Seigneur*.

Le cycle *marial* est représenté par les deux fêtes de la Vierge Marie, sa *naissance* (f. 26r) et son *assomption* (f. 25v). On doit dire que les thèmes ne sont pas classés dans leur ordre chronologique.

D'autres dessins illustrent des épisodes inspirés de la *Vie* et des *Miracles de Saint-Nicolas*: un modèle représentant une *icône de Saint-Ni-*

7 Pârvolescu 2008: 4.

8 Pârvolescu 2008: 4.

9 Pârvolescu 2008: 5.

10 Pârvolescu 2008: 5.

11 Podlipny 1970: 169.

12 Andreescu 2004: 158-159, fig. 25, 26; Voinescu 1978: 63, fig. 69.

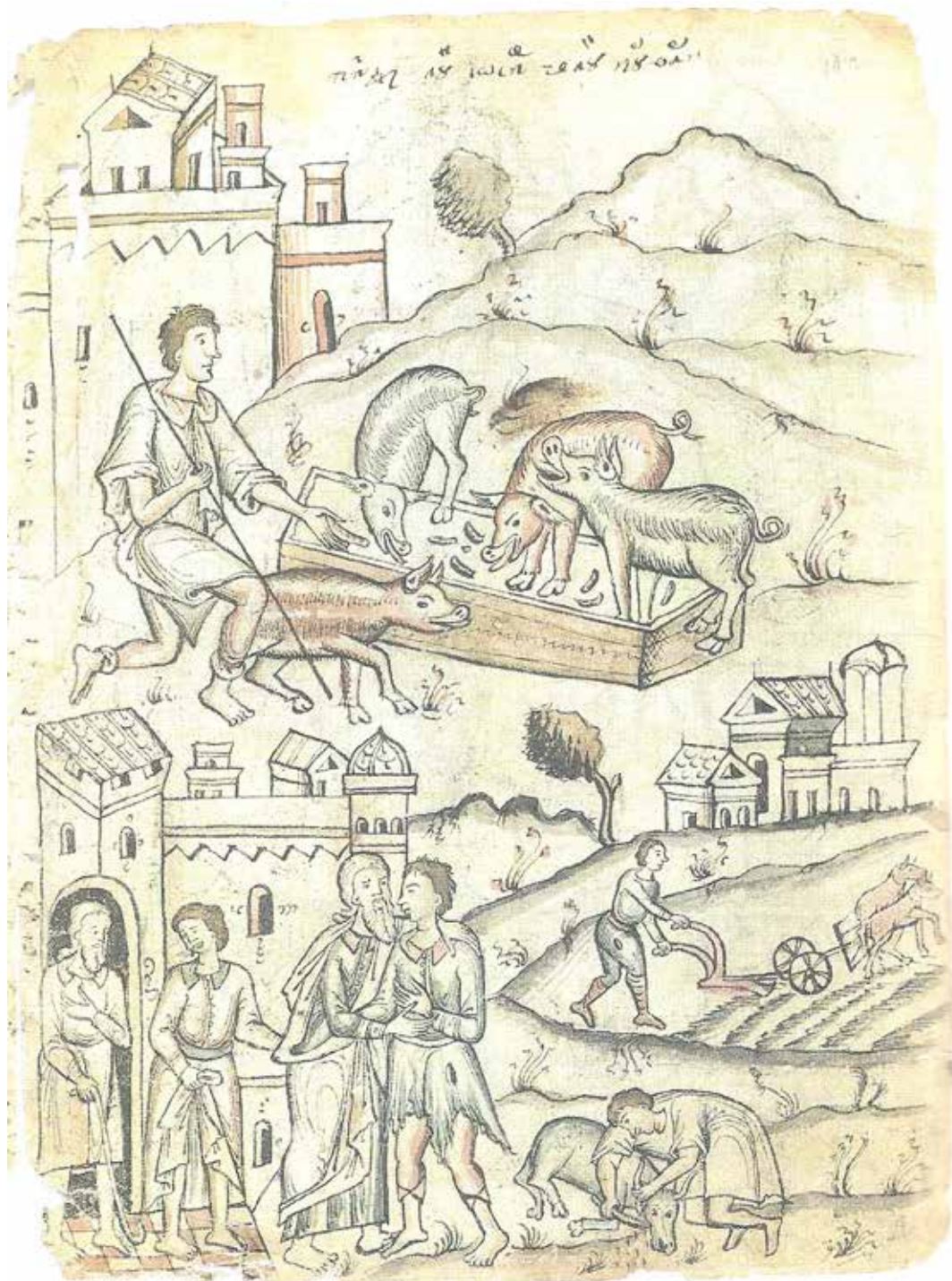


Fig. 4a. La Parole du fils prodigue (Recueil de Radu, f. 11r, mss. 5307)



Fig. 4b. La Parole du fils prodigue (illustrations à l'Évangile d'enseignement publiée au monastère de Govora en 1642)

colas avec Jésus offrant l'Évangile et Marie offrant la Ceinture sacrée (f. 31v), deux autres modèles montrant *Les trois officiers en offrant des dons à Saint-Nicolas* (f. 15r) et *La Dormition de Saint-Nicolas* (f. 13r). On doit ajouter ici que les modèles des icônes de *Saint Nicolas* et de la *Vierge Marie à l'Enfant* contiennent les lettres des titres et les initiales des acronymes avec des indications au sujet de leurs couleurs. Ce sont les seuls modèles de personnages dont les ombres sont marquées par des lavis dégradés à l'encre noire¹³.

Les modèles d'apôtres (f. 19r, f. 20r, f. 20v, f. 21v, f. 23v et f. 24r), d'évêques (f. 3r) ou de personnages de l'Ancien Testament (principalement, des prophètes – f. 22v) occupent une place importante dans le cahier. Certaines pages contiennent des draperies (f. 5r), des motifs décoratifs (f. 5v, f. 8r, f. 35v et f. 36r) et zoomorphes (f. 12r)¹⁴. Les dessins qui composent cette première – plus ancienne et plus importante – partie du cahier sont stylistiquement unitaires. Comme on l'a indiqué précédemment, ils sont faits à l'encre noire, suivant généralement les contours des croquis au crayon noir. Les compositions sont limitées à l'essentiel et contiennent seulement quelques éléments narratifs.

Les proportions des figures (c'est-à-dire les rapports entre les dimensions des têtes par rapport aux hauteurs des personnages) sont d'un à sept et, rarement, d'un à huit¹⁵. Reproduits en demi-profil, ces personnages ont la typologie de ceux de la peinture Brancovanne et post-Brancovanne. Les drapés des vêtements sont reproduits en lignes droites, brisées ou en ellipses.

La collection d'éléments décoratifs – apparaissant en tant que dessins indépendants ou motifs auxiliaires des modèles plus spécifiques – indique la bonne connaissance par le dessinateur du patrimoine artistique de la région: le décor végétal oriental, l'acanthé et la palmette, la frise et le filet à losanges, les croix et les motifs floraux stylisés appliquée sur les vêtements, les motifs de «rivière» ou des «vagues d'eau», sont tous reproduits¹⁶.

13 Pârvolescu 2008: 5.

14 Pârvolescu 2008: 6.

15 Pârvolescu 2008: 5.

16 Pârvolescu 2008: 5.

Une autre source d'inspiration pour le peintre Stan fut la gravure illustrée. Dans notre cas il s'agit de six gravures, gardées parmi les feuilles du cahier. Ces gravures indiquent le rôle extrêmement important que les nouvelles techniques de multiplication aient obtenus au XVIII^e siècle: l'impératif de l'époque était de diffuser cette sorte d'images spécifiques, non conventionnelles pour les environnements orthodoxes. Il est possible qu'elles aient également été réparties sous forme de dépliants. Ces gravures étaient collées partiellement ou totalement sur les feuilles d'origine, recouvrant les croquis ou les dessins, probablement, moins importants. En raison de la taille différente de celle du cahier, les gravures ont été coupées et amenées à sa taille, ce qui a entraîné la perte des signes d'identification. Dans cette situation, elles ne peuvent être estimées que sous leur aspect iconographique et stylistique et datées, avec quelques décennies de tolérance, d'après 1760, car leur style est visiblement marqué par les influences du rococo viennois¹⁷.

La seule gravure d'un auteur d'origine transylvanienne est «L'enterrement de l'évêque grec-catholique Petru Pavel Aron dans l'église de la cour épiscopale d'Alba Iulia» (f. 32r; fig. 3). L'événement immortalisé par l'image a eu lieu en 1764. Réalisée selon la technique de la xylogravure, l'œuvre est signée par le typographe Sandu ou Sandul, l'un des enseignants de l'impression typographique de Transylvanie qui a vécu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁸. Sur le bord de la feuille suivante (f. 33r), tout autour de la gravure, une mention postérieure à l'année 1764 (date du décès de l'évêque Aron et de l'émission de la gravure) a localisé l'iconostase de la partie supérieure de l'image, en spécifiant l'auteur des icônes et l'année de réalisation de l'œuvre: «Il s'agit ici de l'iconostase de l'évêché de Blaj, peinte par le maître Grigorie Ranite¹⁹ en 17(36)».

* * *

17 Pârvolescu 2008: 7.

18 Tatai-Baltă 1995b: 75-83.

19 Au sujet du peintre Grigore Ranite voir Porumb 1998: 325-327.



Fig. 5a. Pierre et Jean au tombeau vide, La route d'Emmaüs, La Cène d'Emmaüs, Et ils ont raconté aux dix autres apôtres ce qui (s'était passé) sur le chemin (Recueil de Radu, f. 7r et v, mss. 5307)



Fig. 5b. Pierre et Jean au tombeau vide, La route d'Emmaüs et La Cène d'Emmaüs (fresques de l'Église Princières de Curtea de Argeș, XIV^e siècle)

Aujourd'hui nous ne possédons aucune information concernant le sort du *cahier* de Grigorie Popovici, réalisé entre 1768 et 1776²⁰. Un certain temps ce cahier a été en possession du *postelnic* (*sénéchal*) Gavriil Andronescu, descendant d'une ancienne famille de peintres de Sibiciul-de-Jos de la vallée de Buzău; plus tard il a été hérité par le peintre Ilie Andronescu, fils de Gavriil. On suppose que la femme de ce Gavriil – nommée Elena –, qu'il épousa en 1812, était la fille de son professeur en matière de l'art, un certain Nicolae, qui était peut-être un frère plus jeune ou un apprenti de l'auteur du *cahier* de modèles.

Dans les années 30 du XX^e siècle le cahier de Grigorie Popovici était en possession du diacre Constantin Săndulescu-Verna, qui donna sa brève description dans le magazine «L'Église Orthodoxe Roumaine» (1937, no. 7-10). Săndulescu-Verna indiqua que les dimensions du manuscrit sont de 30 x 21 cm et que le nombre de feuilles est de 118²¹. Au total, les 240 croquis et motifs décoratifs du cahier comprennent 46 scènes avec des compositions complexes, 125 visages ou figures de saints, 56 bordures et ornements et 13 études (anatomique, de mouvement, de perspective, etc.)²². Contrairement au *Cahier* de Stan ou au *Recueil de modèles* de Radu Zugrăv, ici les couleurs ne sont pas appliquées directement sur le papier, mais seulement indiquées textuellement en lettres cyrilliques, comme dans certains *podlinnik*-s russes: *Oh* – pour l'ocre, *Um* – pour l'ombre, *Ki* – pour le cinabre, *Ve* – pour le vert, etc.²³. Certains dessins du cahier ont été réalisés par Gavriil Andronescu et son fils Ilie, mais leurs traits diffèrent, même à première vue, de ceux du maître Grigorie²⁴.

Selon les informations données par Săndulescu-Verna, les notes du cahier révèlent que le peintre Grigorie portait le nom complet de «Grigorie Popovici» ou «Grigorie Papathodor» – grâce au fait qu'il était le fils du prêtre Tudor, peintre du village de Frunzănești, près de Bucarest²⁵. Il a appris le métier de peintre non chez son père, qui travaillait à la fresque selon la coutume des peintres de

20 Săndulescu-Verna 1937c: 489-490.

21 Săndulescu-Verna 1937c: 487 no. 4.

22 Săndulescu-Verna 1937c: 487 no. 4.

23 Săndulescu-Verna 1937c: 487 no. 4.

24 Săndulescu-Verna 1937c: 487 no. 4.

25 Săndulescu-Verna 1937c: 488.

l'époque Brancovanne, mais chez un autre peintre, appelé „dascălul Ioan” („le professeur Ioan”)²⁶, à propos duquel nous n'avons pas beaucoup d'informations. En 1766, Grigorie a accepté de devenir apprenti pour six ans du peintre Ioan. À l'expiration des années d'apprentissage, c'est-à-dire en 1772, il est devenu compagnon de son ancien maître et travailla chez celui-ci pour 40 florins et une paire de „țipeli” (fr.: „bottes”) par an²⁷. Pendant son séjour au monastère de Lépavina, Grigorie remplit son cahier avec des croquis et des dessins, occupation qu'il avait commencé encore depuis 1768, en tant qu'apprenti. Un seul dessin, datant de 1747, provient de son «professeur» Ioan et prouve une rare maîtrise²⁸. Les autres – des magnifiques miniatures à la plume, avec des ombres «perdues» dans le noir, sont faits «par la main» de Grigorie, avec une finesse inhabituelle et une certitude incontestable du savoir-faire. Là où il était possible – par exemple des deux côtés des images des saints – l'auteur a introduit des paysages avec des arbres, des forteresses ou des bateaux, vus en utilisant les lois de la «perspective d'Alberti», avec les «mystères» de laquelle – comme on peut le voir dans ses dessins – le jeune peintre était familier²⁹.

Les anciennes formes byzantines des figures représentées s'entrelacent chez Grigorie avec les exigences du nouvel art d'origine occidentale. L'artiste n'a pas non plus négligé l'étude du corps humain. Il a dans son cahier des croquis – évidemment d'après des modèles de maîtres occidentaux – sur les proportions du corps de l'enfant à différents âges et de l'homme adulte dans plusieurs positions, des dessins selon les *statues antiques*, ainsi que des études sur le *raccourci*, faites d'après la nature³⁰. Une page même du cahier est recouverte de dessins des *main*s et des *pi*eds dans différentes positions³¹. L'auteur du cahier présente également des études sur la musculature et le mouvement, sur les ombres *propres* et *tombantes* des corps³² – connaissances qu'à cette époque la plupart des iconographes de Valachie ou de Moldavie n'en avaient pas la moindre idée. Dans les

26 Săndulescu-Verna 1937c: 488.

27 Săndulescu-Verna 1937c: 488.

28 Săndulescu-Verna 1937c: 489.

29 Săndulescu-Verna 1937c: 489.

30 Săndulescu-Verna 1937c: 490.

31 Săndulescu-Verna 1937c: 490.

32 Săndulescu-Verna 1937c: 490.



Fig. 6a. La parabole du riche aux greniers pleins (Recueil de Radu, f. 12v, mss. 5307)



Fig. 6b. La parabole du riche aux greniers pleins (fresques de l'Église Princièr de Curtea de Argeș, XIV^e siècle)

œuvres de Grigorie on peut voir qu'il n'enseigne pas seulement la copie d'après des modèles, comme tant d'autres peintres, mais étudie avec soin et habileté d'après ce qu'il a réellement vu et compris dans la réalité, comme l'ont fait tous les grands artistes de la Renaissance italienne³³.

Pour la dernière fois, le nom de Grigorie se retrouve en 1800 sur une icône conservée au monastère de Cernica, où il signe «Grigorie Frujinescu»³⁴. C'est une grande perte qu'aujourd'hui ce cahier – qui a circulé au XIX^e siècle entre les mains des peintres de la vallée de Buzău et qui comprenait tant de modèles iconographiques, tant de notes roumaines (en alphabet cyrillique), grecques et même serbes ou allemandes – soit disparu et ne puisse plus être examiné par les chercheurs.

* * *

La Bibliothèque de l'Académie Roumaine, dans sa section de livres rares, conserve le célèbre *Recueil de modèles de Radu Zugravu* (manuscrits nr. inv. 4602 et 5307)³⁵ qui, depuis plus d'un demi-siècle a fait l'objet d'étude de plusieurs historiens de l'art. Ce *recueil* contient de nombreuses copies d'après des gravures imprimées des anciens livres, d'après des icônes et d'après des célèbres fresques byzantines et post-byzantines de Valachie. Son auteur principal est Radu Zugravu, fils de Mihai Zugravu, – un peintre roumain du XVIII^e siècle, descendant d'une famille d'artistes autochtones³⁶. Au troisième quart du XVIII^e siècle, Radu Zugravu a participé à la soi-disant «restauration» des célèbres peintures murales byzantines du XIV^e siècle de l'Église Princières de Curtea de Argeș³⁷. Puisque beaucoup de ces fresques ont été modifiées au cours du temps et continuent d'exister jusqu'à présent sous une forme «corrompue» par plusieurs retouches, le recueil de Radu Zugravu offre un bon moyen de comparaison entre les modèles d'époque byzantine de ces peintures et leur actuel état de conservation. L'Église Épiscopale de la même ville (érigée par le voïvode Neagoe Basarab en 1512, et peinte par «la

33 Săndulescu-Verna 1937c: 490.

34 Săndulescu-Verna 1992: 116-136.

35 Voir l'édition facsimile *Radu Zugravu* 2018.

36 Voinescu 1978: 73.

37 Voinescu 1978: 75.

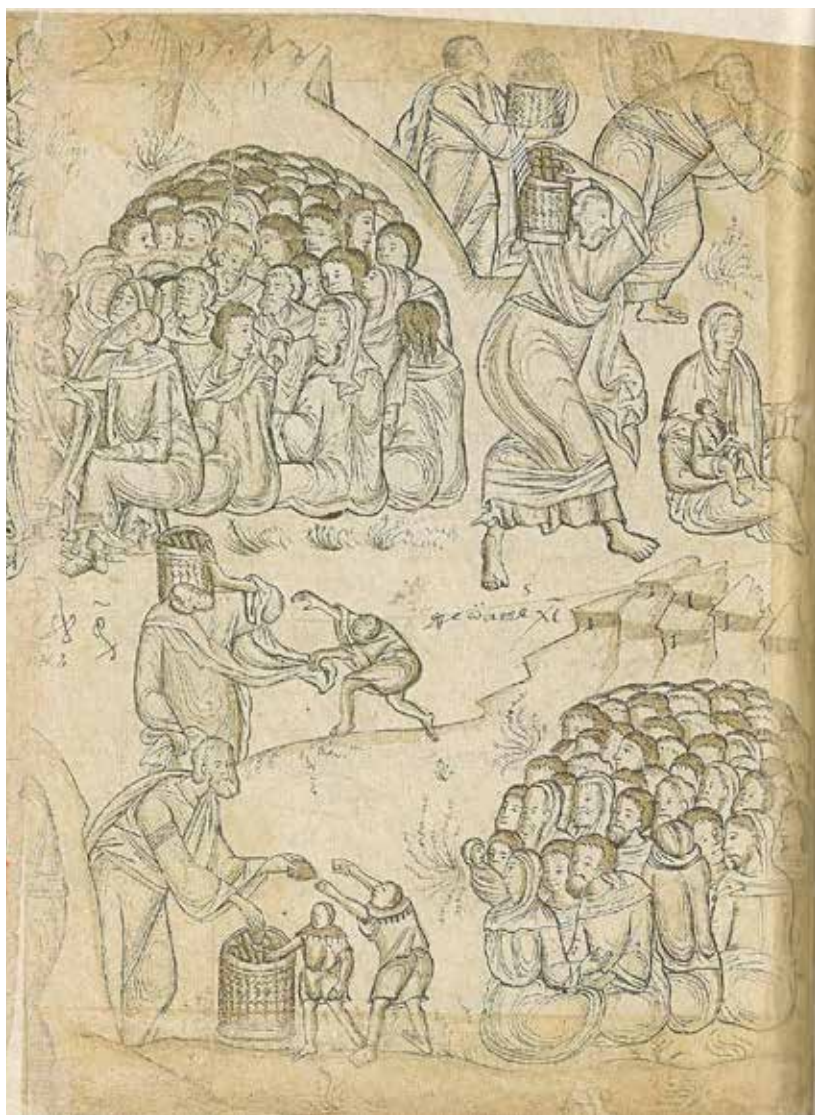


Fig. 7a.
La multiplication
des pains
(Recueil de Radu,
f. 102v, mss. 4602)



Fig. 7b. La multiplication des pains (fresque de l'Église Princièr de Curtea de Argeș, XIV^e siècle)

main» du maître Dobromir à la décennie suivante, sous le règne de l'un de ses successeurs, le prince Radu de Afumați³⁸) fut également objet d'intérêt pour l'auteur du *recueil de modèles*³⁹. Les fresques de cette église, à l'exception des fragments extraits au XIX^e siècle par l'équipe de l'architecte français André Lecomte du Nouÿ⁴⁰, n'ont pas résisté jusqu'à nos jours. Le recueil de Radu Zugravu contient une série de dessins représentant 16 saints figurant⁴¹ dans des fresques extraites et aussi d'autres saints, les images desquels ont été détruites. De ce point de vue, ce *recueil* est un inestimable témoignage portant sur le programme iconographique original de l'église.

En ce qui concerne l'origine des deux manuscrits composant le *Recueil de modèles* de Radu, nous mentionnons que le manuscrit 4602 a été acheté chez Ion Bican, dans ville de Pitești, le 31 décembre 1918⁴², et que le manuscrit 5307 – qui fut trouvé au monastère de Bunea par le colonel Dimitrie A. Pappazoglu et qui faisait partie de sa collection – est entré dans les fonds de la bibliothèque de l'Académie Roumaine avec les manuscrits du Musée des Antiquités, conformément à la loi roumaine du 10 février 1903⁴³.

Le manuscrit roumain 4602 – portant le nom de *Livre de Mihai, Radu, Avram et Niță de Târgoviște*⁴⁴ (vers 1747–1865) – est relié en volume et comprend 148 feuilles (y compris la feuille 110-bis), de dimensions et de couleurs différentes, dont le plus grand format est de 240x175 mm⁴⁵. Le manuscrit 5307 est intitulé *Le livre de peinture de Radu Zugravu*⁴⁶ et comprend 54 feuilles non liées, de dimensions 215 x 170 mm⁴⁷. Dans le premier manuscrit, les dessins et les notes de Radu Zugravu sont conservés aux feuilles 17-20, 31, 44-46, 48-50, 60, 63-

38 *Arta* 2018, I: 333.

39 Voir le catalogue *Mărturii* 2013: 56, fig. 36-40.

40 André Lecomte du Nouÿ est né en 7 septembre 1844 à Paris et mort le 11 novembre 1914 à Curtea de Argeș. C'est un architecte français, élève d'Eugène Viollet-le-Duc, qui fut élu membre d'honneur de l'Académie Roumaine (1887). Entre 1880 et 1914, il a été chargé par le roi Carol I^{er} de la restauration de nombreux édifices religieux, et en particulier du monastère de Curtea de Argeș.

41 *Mărturii* 2013: 56.

42 *Radu Zugravu* 2018: 220.

43 *Radu Zugravu* 2018: 220.

44 *Radu Zugravu* 2018: 220.

45 *Radu Zugravu* 2018: 220.

46 *Radu Zugravu* 2018: 220.

47 *Radu Zugravu* 2018: 220.



Fig. 8a. Saint Eustache-Placide
(Recueil de Radu, f. 18v, mss. 4602)



Fig. 8b. Saint Eustache-Placide
(fresque de l'Église Épiscopale
de Curtea de Argeș, XVI^e siècle)

70r, 71-73r, 75-79, 81-83, 84v-86r, 87-93, 97, 99-108, 110v, 112-114v, 115v-120, 125v, 126v-127; dans le second, aux feuilles 1-15, 17v, 18r, 20, 21v, 22r, 28, 30-52, 53r, 54r⁴⁸.

Selon Teodora Voinescu, les dessins du *Recueil de Radu* peuvent être classés en trois catégories: 1. Des copies d'après des compositions de tradition byzantine ou post-byzantine existantes sur le territoire de

⁴⁸ Radu Zugravanu 2018: 220.



Fig. 9. Image d'une jeune fille, portant un attirail de chasse (Recueil de Radu, f. 37v, mss. 5307)



Fig. 10. Composition allégorique avec l'image de la Mort (Recueil de Radu, f. 71r, mss. 4602)

la Valachie (les plus importantes étant les fresques des deux églises de Curtea de Argeș); 2. Des copies d'après des gravures en bois ou en métal, ainsi que d'après des illustrations aux anciens livres roumains imprimés ou d'après des œuvres d'art occidental du XVI^e au XVIII^e siècle. 3. Des créations originales de l'artiste⁴⁹.

Rares par rapport aux images, les textes relatifs au contenu iconographique, mais également à divers événements de l'époque (y compris aux biographies des peintres), sont écrits à l'encre noire. En ce qui concerne les dessins – réalisé au lavis, au crayon, à l'encre noire ou en couleur –, ils sont soit des croquis peu élaborés, com-

49 Voinescu 1978: 32.

prenant seulement les lignes de base et suggérant à peine – comme expression, position et vêtements – les personnages, soit des miniatures parfaites, aux lignes fines, d’haute précision, avec des détails personnalisables (tels que les objets symboliques indiquant les instruments de la Passion ou le rôle et le message de chaque saint), avec des éléments d’expression faciale ou avec une représentation très soignée et minutieuse du cadre architectural, des vêtements, des accessoires et des ornements. Réalisées en polychromie, ces miniatures impressionnent également par l’équilibre et l’harmonie des couleurs qui animent les personnages.

Le *Recueil de Radu* contient des copies d’après des gravures en bois ou métal, ainsi que des illustrations inspirées des estampes médiévales roumaines ou de l’art occidental du XVI^e au XVIII^e siècle. Par exemple, la série de *Sept Conciles œcuméniques* trouve ses sources dans les gravures en bois illustrant le traité *La Correction de la Loi*, imprimé à Târgoviște en 1653⁵⁰.

Certains modèles – comme la *Parabole du fils prodigue* (*La parabole de Joseph le fornicateur*) et la *Vie et les Miracles de Saint-Nicolas* – apparaissent également dans le *Cahier de Stan* et pourraient avoir les mêmes sources d’inspiration. Par exemple, la *Parabole du fils prodigue* du cahier de Stan⁵¹ (f. 21r et f. 22r; **Fig. 2**) et de celui de Radu⁵² (f. 11r, mss. 5307; **Fig. 4a**); ont une iconographie identique et – certainement – la même source, représentée par les illustrations à l’*Évangile d’enseignement* publiée au monastère de Govora en 1642⁵³ (**Fig. 4b**).

En ce qui concerne les scènes d’inspiration étrangère, on peut voir des modèles d’images d’enfants ou des interprétations personnelles de l’*Apocalypse* d’Albrecht Dürer⁵⁴: on doit dire que tous ces modèles trouvent leur explication dans l’interférence et l’intensification – par le chemin des gravures – du courant occidental dans l’art orthodoxe du XVIII^e siècle, – courant – ressenti encore du XVII^e siècle dans les milieux artistiques athonites.

50 Voinescu 1978: 32.

51 Pârvolescu 2008: 7, fig. 31, 33.

52 Voinescu 1978: 63, cat. 142.

53 Arta 2018, I: 395.

54 Tatai-Baltă 2006: 159-171.

Des copies d'après les fresques d'époque byzantine de l'Église Princièr de Curtea de Argeş (XIV^e siècle) sont les dessins suivants:

1. Recevez le Saint Esprit / Ceux à qui vous pardonnerez les péchés, ils leur seront pardonnés (Evangile selon Saint Jean, chapitre 20, vers 22-23). f. 3r (en haut), mss. 5307;
2. L'appel de Matthieu (Evangile selon Saint Matthieu, chapitre 9, vers 9-13). f. 3r (en bas), mss. 5307;
3. Les anachorètes Saint Marc, Saint Macaire, Saint Paul et Saint Antoine. f. 3v (en haut et en bas), mss. 5307;
4. La parabole des dix vierges. f. 5r (en haut), mss. 5307;
5. L'histoire de la prostituée. f. 5r (en bas), mss. 5307;
6. Laissez venir à moi les petits enfants, et ne les en empêchez pas; car le royaume de Cieux... (Evangile selon Saint Jean, chapitre 10, vers 14). f. 5v (en haut), mss. 5307;
7. La guérison de la femme possédée d'un esprit qui la rendait infirme depuis dix-huit ans (Evangile selon Saint Luc, chapitre 13, vers 11). f. 5v (en bas), mss. 5307;
8. Les femmes myrrhophores informent les apôtres au sujet de la Résurrection du Seigneur. f. 6r (en haut), mss. 5307;
9. L'apparition de Jésus devant les apôtres sur la mer de Tibériade. f. 6r (en bas), mss. 5307;
10. La parabole de celui qui était tombé parmi les brigands. f. 6v (en haut), mss. 5307;
11. Quand Pierre et Jean sont venus chez les disciples. f. 6v (en bas), mss. 5307;
12. Pierre et Jean au tombeau vide. f. 7r (en haut), mss. 5307 (**Fig. 5a et b**);
13. Quand Jésus est allé avec Jacques et Jean en parlant le long du chemin et Il est devenu invisible pour eux (La route d'Emmaüs). f. 7r (en bas), mss. 5307 (**Fig. 5a et b**);
14. La Cène d'Emmaüs: Il a pris le pain, (dit la bénédiction), puis le rompit... /Alors leurs yeux s'ouvrirent, et ils le reconnurent (Evangile selon saint Luc, 24, 30-31). f. 7v (en haut), mss. 5307 (**Fig. 5a et b**);
15. Et ils ont raconté aux dix autres apôtres ce qui (s'était passé) sur le chemin. f. 7v (en bas), mss. 5307(**Fig. 5a**);
16. La déploration du Christ. f. 9v (en haut), mss. 5307;
17. La mise du Christ au tombeau (dans le sépulcre). f. 9v (en bas), mss. 5307
18. La parabole de l'ivraie. f. 10r, mss. 5307;
19. La parabole du riche aux greniers pleins (La parabole du riche insensé). f. 12v, mss. 5307(**Fig. 6a et b**);

20. La décollation et l'enterrement du corps de Saint Jean-Baptiste. f. 12v, mss. 5307;
21. La multiplication des pains. f. 102v, mss. 4602 (**Fig. 7a et b**);
22. Quand les Juifs allèrent voir Hérode l'empereur pour dire que le Christ était né dans la cité de Bethléem. f. 103r, mss. 4602;
23. La Cène: Quand Il s'est assis à la cène avec les apôtres: f. 103v, mss. 4602;
24. Le Christ outragé. f. 107r, mss. 4602;
25. Le chemin de la Croix. f. 107v, mss. 4602;
26. Saint Arthème couronné par des anges. f. 115r, mss. 4602.

Les fresques de l'Église Épiscopale de la même ville de Curtea de Argeș ont servi comme modèles pour les dessins comprenant les images de la *Déesis Royale* (f. 4v, mss. 5307), de *Sainte Élisabeth avec le petit Jean Baptiste* (f. 4r, mss. 5307), de *Sainte Anne avec la petite Marie* (f. 4r, mss. 5307), des saints militaires *Procope* (f. 116v, mss. 4602), *Mercure* (f. 118r, mss. 4602), *Arthème* (f. 118r, mss. 4602), *Jacques le Perse* (f. 118r, mss. 4602), *Théodore le Tyron* (f. 119r, mss. 4602), *Démétrios de Thessalonique* (f. 119v, mss. 4602), *George* (f. 119v, mss. 4602) et *Eustache-Placide* (f. 18v, mss. 4602; fig. 8 a et b).

La maîtrise de Radu se voit aussi dans certains dessins, supposés être originaux, comme c'est le cas de l'élégante silhouette d'une jeune fille, finement esquissée, en costume d'époque, portant un attirail de chasse (f. 37v, mss. 5307; fig. 9), qui rappelle les gravures et les dessins exécuté en Valachie par des artistes étrangers⁵⁵.

Les compositions allégoriques font également partie de l'arsenal de thèmes et de motifs adoptés par Radu. Ainsi, à la page 71r du manuscrit no. 4602 nous trouvons tout un «bestiaire» d'images d'animaux (agneau, taureau, biche, chat, renard, loup, cochon, âne, etc.), d'images des saints montés sur des marches à la base desquelles est dessinée la Mort en disant: «Il n'y a personne qui pourrait échapper à mes mains»⁵⁶ (**Fig. 10**).

La dernière note du *Recueil de Radu* date de 1802⁵⁷: il est fort probable que peu de temps après, le travail du peintre et sa vie soient

⁵⁵ Voinescu 78: 77.

⁵⁶ Voinescu 78: 47-48, cat. 38.

⁵⁷ Voinescu 78: 33.

terminés. Parfaitement intégré dans l'esprit de son temps, le peintre Radu fut un vrai porte-parole de la vie spirituelle de son époque: comme Teodora Voinescu l'a souligné, «en utilisant ses ressources créatrices, l'artiste a réussi à illustrer toute l'évolution de la peinture post-brancovanne, faisant ainsi partie intégrante du processus de développement culturel et artistique qui caractérise la fin du-Moyen-Âge roumain»⁵⁸.

58 *Voinescu* 78: 77-78.

Bibliographie

Andreescu 2004: *Andreescu, Ana*. Cartea românească în veacul al XVIII-lea. Bucharest.

Arta 2018: *Arta din România. Din Preistorie în Contemporaneitate. I-II*. Bucharest.

Brătulescu 1942: *Brătulescu, Victor*. Frescele din biserica lui Neagoe dela Argeș. Bucharest.

Curtea din Argeș 1923: *Curtea Domnească din Argeș*. Tiparul Institutului Cultura Națională. București. Extras din Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice. Anul X–XVI.

Cartoian 1974: *Cartoian, Nicolae*. Cărțile populare în literatura română. Bucharest.

Constantinescu 1982: *Constantinescu, Radu*. Dionisie din Pietrari. Bucharest.

Grecu 1925: *Grecu, Vasile*. Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină. – *Codrul Cosminului*, No. 1, 109-174.

Grecu 1931a: *Grecu, Vasile*. Contribuții la studiul izvoarelor manualului de pictură bizantină. – *Închinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani*. Cluj, 189-195.

Grecu 1931b: *Grecu, Vasile*. Manualul de pictură a lui Dionisie din Furna în românește. – *Codrul Cosminului*, No. 7, 51-59.

Grecu 1935: *Grecu, Vasile*. O ediție critică a manualului de pictură bizantină. – *Codrul Cosminului*, No. 9, 105-128.

Grecu 1936: *Grecu, Vasile*. Cărți de pictură bisericească bizantină: Introducere și ediție critică a versiunilor românești atât după redacțiunea lui Dionisie din Furna, tradusă la 1805 de arhi-mandritul Macarie, cât și după alte redacțiuni mai vechi traduceri anonime. Chernivtsi.

Ionescu-Nișcov, Soveja 1974: *Ionescu-Nișcov, Traian, Maria Soveja*. Acte de cancelarie domnească. Bucharest.

Istoria artelor 1970: *Istoria artelor plastice în România. T. II*. Bucharest.

Mango 1984: *Mango, Cyril*. The Phanariots and the Byzantine Tradition. In: *Byzantium and its Image. History and Culture of the Byzantine Empire and its Heritage*. London, 41-66.

Mărturii 2013: *Mărturii*. Frescele Mănăstirii Argeșului. Expoziție 6 decembrie 2012 – 26 mai 2013. Catalog. Bucharest.

Moutafov 2001: *Moutafov, Emmanuel*. Европеизация на хартия. Съчинения за живописата на гръцки език през първата половина на XVIII в. [Yevropeizatsiya na Hartiya. Sachineniya za zhivopista na gretski yezik prez parvata polovina na XVIII vek]. Sofia.

Noica 2017: *Noica, Nicolae Ștefan*. Istoria restaurării Bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș (1863–1886). Bucharest.

Pârvulescu 1992: *Pârvulescu, Dorina Sabina*. Un caiet de modele aparținând unui zugrav din secolul al XVIII-lea. – *Ars Transsilvaniae*, No. 2, 127-136.

Pârvulescu 2008: *Pârvulescu, Dorina Sabina*. Un caiet de modele de zugrăvie din secolul al XVIII-lea: catalog. Timișoara.

Podlipny 1970: *Podlipny, Annemarie*. Caietul de modele al lui Stan Zugravul. – *Revista muzeelor*. București, No. 2, 166-170.

Popescu-Vâlcea 1982: *Popescu-Vâlcea, Gheorghe*. Miniatura românească. Bucharest.

Popescu-Vâlcea 1998: *Popescu-Vâlcea, Gheorghe*. Miniaturi românești. Bucharest.

Porumb 1998: *Porumb, Marius*. Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Secolele XIII–XVIII. Bucharest.

Radu Zugravu 2018: *Radu Zugravu: caiete de modele*. Ediția a 2-a facsimil. / coord.: Gabriela Dumitrescu. Bucharest.

Săndulescu-Verna 1937a: *Săndulescu-Verna*, Constantin. Vechii zugravi. – *Îngerul*, No. 9/1-2, 34-38.

Săndulescu-Verna 1937b: *Săndulescu-Verna*, Constantin. Manualele de iconografie ale vechilor zugravi. – *Îngerul*, No. 9/4-5, 173-180.

Săndulescu-Verna 1937c: *Săndulescu-Verna*, Constantin. Zugravul Grigorie – începătorul curentului realist în arta românească. – *Biserica Ortodoxă Română*, No. 55/7-10, 487-491.

Săndulescu-Verna 1992: *Săndulescu-Verna*, Constantin. Grigorie Frujinescu, începător al curentului realist în pictura românească. – *Biserica Ortodoxă Română*, No. 109/4-6, 116-136.

Tatai-Baltă 1979: *Tatai-Baltă*, Cornel. Incursiune în xilogravura românească (secolele XVI–XIX). – *Apulum – Acta Musei Apulensis*, No. 17, 441-467.

Tatai-Baltă 1983: *Tatai-Baltă*, Cornel. Xilogravurile lui Vlaicu de la Blaj (1751–1752). – *Acta Musei Napocensis*, No. 20, 823-842.

Tatai-Baltă 1995a: *Tatai-Baltă*, Cornel. Gravorii în lemn de la Blaj (1750–1830). Blaj.

Tatai-Baltă 1995b: *Tatai-Baltă*, Cornel. Une valeureuse gravure sur bois de Sandu (XVIII^e siècle), conservée au Musée du Banat de Timișoara. – *Ars Transsilvaniae*, No. 5, 75-83.

Tatai-Baltă 2006: *Tatai-Baltă*, Cornel. Influența lui Dürer și a unor artiști germani asupra xilo-gravorilor de la Blaj din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. – *Apulum – Acta Musei Apulensis*, No. 63/2, 159-171.

Tatai-Baltă 2017: *Tatai-Baltă*, Cornel. Cunoașterea xilogravurii ucrainene în diferite centre tipografice românești (sec. XVII–XIX). – *Transilvania*, No. 65/4-5, 7-15.

Tatay 2007: *Tatay*, Anca Elisabeta. Xilogravura de la Sibiu (sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea). Alba Iulia.

Tatay 2011: *Tatay*, Anca Elisabeta. Din istoria și arta cărții românești vechi: gravura de la Buda (1780–1830). Cluj-Napoca.

Tatay, Tatai-Baltă 2015: *Tatay*, Anca Elisabeta, Cornel *Tatai-Baltă*. Xilogravura din cartea românească veche tipărită la București (1582–1830). Cluj-Napoca.

Tugearu 1996: *Tugearu*, Liliana. Miniatura și ornamentul manuscriselor din colecția de artă medievală a Muzeului Național de Artă al României. I. Manuscrise bizantine și grecești medievale târzii. Bucharest.

Voinescu 1974: *Voinescu*, Teodora. Un caiet de modele de pictură medievală românească. In: *Pagini de Veche Artă Românească*. III. Bucharest, 149-276.

Voinescu 1978: *Voinescu*, Teodora. Radu Zugravu. Bucharest.

Yevseyeva 1998: *Yevseyeva*, Lilia. Афонская книга образцов. XV в. [*Afonskaya kniga obraztsov XV vek*]. Moscow.

Три тефтера на румънски зографи от XVIII век

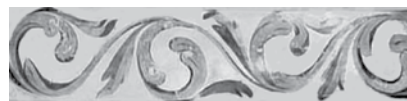
Константин И. Чобану



Статията е посветена на съдържанието на три известни днес румънски тефтера със скици от XVIII в.: така наречените „тефтери с образци“ на иконописците Стан, Григорий и Раду. Най-старият от тях е принадлежал на зографа Стан от Решинари. Днес той се намира в Музея на изкуството в Тимишоара и по причина на това, че е рядък образец, има изключителна документална стойност. В настоящия си вид тефтерът на Стан се състои от направени с перо – с черен туш или с черен и кафяв молив скици и рисунки на лицевата страна и на гърба на листовите. Използването на рядката техника на размиването или добавянето на зелено и охра оживяват хроматичното еднообразие на страниците. Тефтерът е идентифициран благодарение на автографа на Стан (f. 2v) от 7242 година от Сътворението (1734 г.).

Тефтерът с образци на Григорий Попович е бил изрисуван между 1768 и 1776 г. През 30-те години на XX в. го е притежавал дякон Константин Съндулеску-Верна, който дава кратко негово описание в списание „Румънска православна църква“ (1937, № 7-10). За съжаление, този тефтер днес е изгубен и не може да бъде изследван от историците на изкуството.

Третият от тези тефтери – наричан „Сбирка със зографски образци на Раду“ – се намира в библиотеката на Румънската академия на науките, отдел „Редки книги“ (ръкописи № 4602 и 5307) и в продължение на повече от половин век е обект на проучванията на много изкуствоведи. Сбирката съдържа многобройни копия на илюстрации от печатни книги от този период, копия на икони и стенописи – както византийски, така и поствизантийски, – намиращи се на територията на Влахия. Нейният основен автор е зограф Раду – румънски иконописец от XVIII в., произхождащ от семейство на местни художници. През третата четвърт на XVIII в. Раду взима участие в т.нар „реставрация“ на известните стенописи от владетелската църква „Св. Никола“ в Куртеа де Арджеш от XIV в. Много от тези стенописи в течение на времето са пострадали или са били преизписани. Така сбирката с рисунки на Раду се оказва безценен източник за проследяване на състоянието на стенописите между византийския период и съвременността.



A Post-Byzantine Sketchbook in the British Museum Library (MS Add. 43868)

*Kalliopi-Phaidra Kalafati*¹

Abstract: The manuscript MS Add. 43868, an illuminated sketchbook of Post-Byzantine painting, was the object of my research during my postgraduate studies at the Courtauld Institute of Art of the University of London. The illuminated sketchbook MS Add. 43868 first became known by two publications of the British Museum in 1935 and 1936. It was first presented in 1935 by Eric G. Millar at the British Museum and from 1945 onwards it forms part of the manuscript department of its Library. It measures 19.5x14.5 cm and its cover is lined with dark brown later leather. It consists of 63 folios of white paper foliated in the top right corner of the recto pages. The manuscript contains text and drawings in black ink. The texts consist of technical instructions on rendering an icon, therapeutic recipes, religious writings and notes. Most of the drawings depict saints, scenes from their lives, Christological and Theomietoric episodes, angels and decorative motifs. Hence, the drawings as well as the texts that occupy the pages of the illuminated sketchbook must have been produced after 1784 and 1785.

Key words: manuscript, model book, Post-Byzantine paintings, drawings, models

The manuscript MS Add. 43868, an illuminated sketchbook of Post-Byzantine painting, was the object of my research during my postgraduate studies at the Courtauld Institute of Art of the Univer-

¹ Dr Kalliopi-Phaidra Kalafati is Head of the Department of the Archaeological Collections of icons, wall paintings, mosaics, manuscripts, drawings, etchings, early printed books, reproductions, and Loverdos collection at the Byzantine and Christian Museum in Athens.



Fig. 1. MS Add. 43868, fol. 3 recto

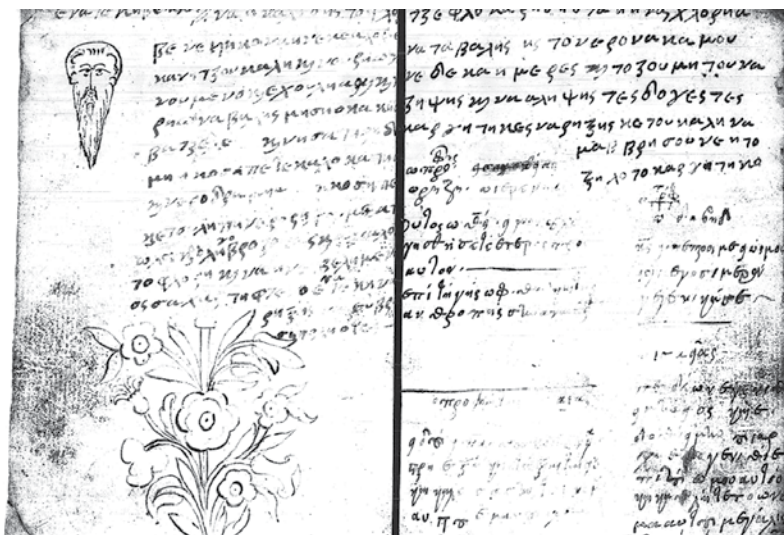


Fig. 2. MS Add. 43868, fol. 5 verso – 6 recto

sity of London². Its study came to fruition with the completion of my doctoral thesis at the University of Athens³. As I set out on this subject, I was given the opportunity to come into contact with, and delve into the iconographic sketchbooks which, until then, attracted very little scholarly attention.

At times, various scholars had touched on the question of the iconographic sketchbooks, laying emphasis on their significance in several studies and papers, yet without presenting a thoroughly considered piece of research⁴. Wilhelm Vöge was the first in 1891 who confirmed the presence of iconographic sketchbooks⁵. Since then these illuminated painters' indexes have become the focus of interest of some scholars⁶ who argued for their use already since the 4th and the 5th c.⁷

2 Robin Cormack, who was my supervisor, proposed this sketchbook as the subject of my MA thesis at the year 1982.

3 Kalafati 1998.

4 Kitzinger 1960: 48-49; Weitzmann 1966: 75-81; Wienfield 1968: 83; Demus 1949: 257; Demus 1970: 31; Demus 1984: 139, 293.

5 Vöge 1891: 378.

6 For an extend research about the sketchbooks see Vassilaki 1995. Here, for the first time is gathered a great number of the relevant material that many scholars are referring to, however we have still many questions concerning the existence of the sketchbooks during the Byzantine period. Furthermore, the existing Post-Byzantine material is extremely rich and remains in its majority unpublished. For a first approach of the Post-Byzantine sketches housed in the Benaki Museum in Athens see Boura, Tsigakou 1983: 22-30 and Boura 1994: 361-369. For a more recent research about the Post-Byzantine sketches, see Katselaki, Nanou 2009 and Vassilaki 2015.

7 Brenk 1975: 197.



Fig. 3. MS Add. 43868, fol. 13 recto

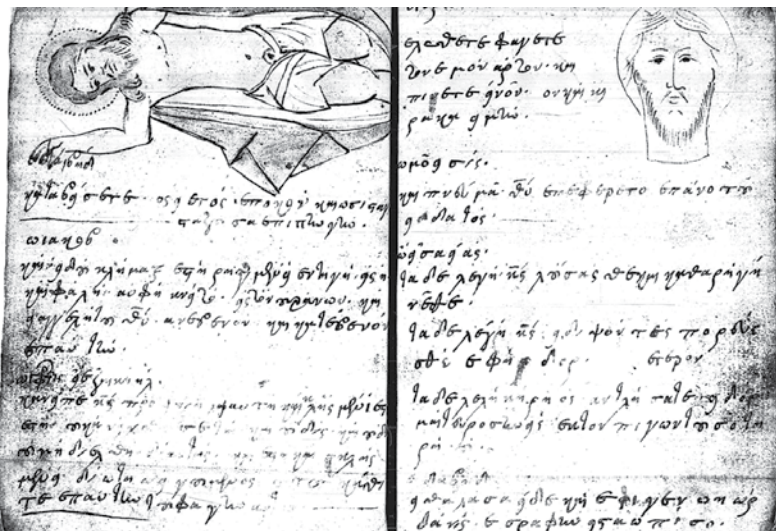


Fig. 4. MS Add. 43868, fol. 6 verso – 7 recto

The illuminated sketchbook MS Add. 43868 which I will discuss first became known by two publications of the British Museum in 1935⁸ and 1936⁹ in which only brief reference was made. It was first presented in 1935 by Eric G. Millar at the British Museum and from 1945 onwards it forms part of the manuscript department of its Library. The manuscript had been identified by other researchers¹⁰ who, nonetheless, did not embark on its systematic and in-depth research¹¹.

But, let's begin with a brief presentation of the artefact. It measures 19.5x14.5 cm and its cover is lined with dark brown later leather. It consists of 63 folios of white paper foliated in the top right corner of the recto pages. The manuscript contains text and drawings in black ink (Fig. 1). Some of the drawings feature colours, such as red, yellow and brown indicating the bright parts of the drapery, the architectural background or the landscape, whereas others are accompanied by written instructions on colour placement. Most of the folios survive in a rather poor state. Folios 33, 44, 60, 62 and 63 in particular are fragmentarily preserved.

The texts have been written in minuscule script (Fig. 2), apart from a

8 Millar 1931-1935: 254-255.

9 Milne 1935-1936: 65-66.

10 Wienfield 1968: 83, footnote 84; Hetherington 1978: 56, footnote 52; Vassilaki 1995: 56, footnote 52; Scheller 1995: 389, footnote 21.

11 I have made a short notice about it at the international conference in Belgrade (Kalafatis 2003: 146-147). Also, I have published two of its pages referring to a dealing that the owner of the sketchbook had with a church, which he had decorated apparently (Kalafati 2000: 365-371).

few inscriptions in capital letters that supplement the drawings (Fig. 3). They are characterized by misspelling, cacography and anagrammatism, even in the case of the saints' names, thus turning some parts indecipherable. There is neither evidence nor indication to establish the identity of the scribe of these texts. However, two scribes have been identified: scribe A who appears to be a calligraphist (Fig. 4a, b) and scribe B who writes quite ineptly (Fig. 5). Simultaneously, interventions by other hands are found throughout the text in various folios.

Usually, texts and drawings are intertwined on the same leaf, but there are cases of leaves occupied exclusively either by drawings or text.

The texts consist of technical instructions on rendering an icon, therapeutic recipes, religious writings and notes. Usually they are totally irrelevant to the drawings found on the same leaf.

The manuscript contains a small number of texts, as it serves primarily iconographic purposes; hence the majority of the folios is covered by drawings. The scribes of these texts are not necessarily identified with the creators of the drawings, although it cannot be ruled out that the drawings have been produced by the person who wrote some of the texts. It can also be presumed that the man responsible for the drawings copied from various painters' manuals of the time (*Hermeneiae*) only those texts that interested him most.

The religious texts involve extracts (*pericopae*) from the Old and the New Testament, the Divine Liturgy and prayers. Their presence offered the opportunity to the owner of the iconographic sketchbook to make use of them in rendering his various works. The extracts from the Old and the New Testament would enable him to select the appropriate passage in order to include it in the depicted open Gospel Book of Christ and the scrolls of the prophets and the saints. The prayers would serve as a means of asking God's help and protection for the successful execution of the work of the painters who, in their majority, were priests. This is attested by an *Hermeneia*, a painter's guide of the 16th c., kept at the Byzantine and Christian Museum in Athens, in which the technical guidelines on the making of an icon are accompanied by prayers¹².

The largest part of the texts of the sketchbook in question is dedicated

12 Painter's Manual (manuscript no. 36), see Lambrou 1915: 237-238.

to technical specifications concerning the production of pigments and enamel, the processing of materials and the preparation of the wooden substrate of portable icons. Some of them come from the *Painter's Manual* written in the 18th c. by the monk Dionysius from Fourni at Eurytania¹³ which constitutes the most comprehensive treatise of the Post-Byzantine period containing practical guidelines.

The therapeutic recipes included in the manuscript are fewer and were probably added in a rudimentary manner by the scribes in order to serve specific needs. Apart from these, reference is also made to a herb as well as an instruction for the cultivation of broad beans.

Medical handbooks or *Iatrosophia*, in Greek as the therapeutic recipes are referred to, were particularly widespread during the Post-Byzantine period¹⁴. Among them, the "*Geoponikon*" by the Greek monk Agapios Landos, published in Venice in 1746 was very popular featuring a range of texts, the majority of which consist in therapeutic recipes¹⁵. Some of the recipes in this illuminated sketchbook also refer to the work of Agapios Landos.

Most of the drawings depict saints (**Fig. 6**), scenes from their lives (**Fig. 7**), Christological (**Fig. 8**) and Theometric episodes (**Fig. 9**), angels (**Fig. 10**) and decorative motifs (**Fig. 11**). However, individual figures from different representations may occupy the same folio together with decorative patterns and architectural elements totally irrelevant to each other. Evidently, the painter copied them from different models in order to employ them in various combinations.

In several folios the same subject may be repeated either in identical or different renditions. The Lamentation at the Tomb and Christ Pantokrator enthroned are depicted four times, whereas Archangel Gabriel from the Annunciation as well as St George and St Nicholas

13 Papadopoulos-Kerameus 1909; Hetherington 1978; Kakavas 2008.

14 A great number of manuscripts containing medical recipes are to be found a) in Mount Athos: in the Iveron Monastery, no. 4271 (15th c.), no. 4327, 4337, 4338, 4342 (16th c.), no. 4340 (17th c.) and no. 4339, 4303 (18th c.), in the Panteleimonos Monastery, no. 5769 (18th c.), in the Dionysiou Monastery, no. 3880 (16th c.), in the Koutloumousiou Monastery, no. 3452 of the 15th-16th c. (*Lambrou* 1895: 34, 59, 62, 63, 49, 342, 414, 313), b) in the Athens National Library, no. 2284, of the 18th c., no. 2173 of the 18th-19th c. (*Politis* 1991a: 299, 193, 67-68), c) in the Benaki Museum, no. 78 (TA 176) of the 15th-16th c., no. 23 (ΜΠ 49) of the 16th c. (*Lappa-Zizika, Rizou-Kouroupou* 1991: 146, 147, 44, 45). For the local medicine in Lefkas with many references to herbs, see *Kontomihis* 1985. A manuscript from Zagora at Pelion also contains therapeutic recipes and technical instructions, see *Makris* 1976: 163-166. The quack doctors in Epirus used herbs during the 18th c. to cure their patients, see *Kamaroulis* 1986: 15. For the local medicine in Epirus, see *Lazanis* 1987: 155-164.

15 *Kostoula* 1991.



Fig. 5. MS Add. 43868, fol. 30 verso



Fig. 6. MS Add. 43868, fol. 21 verso – 22 recto

are popular themes, frequently encountered.

Some of the drawings are marked by the completeness of their design, meticulous style and attention to detail. Several of them are rough sketches, of no special artistic merit, whereas others resemble drafts as a result of their ineptness.

Later additions and alterations have been performed on some of the drawings. Part of the bodies of the saints, their heads as well as their footstools have been replaced by pieces of paper that have been glued onto the original design. A plausible explanation for these later interventions could be that the painter was dissatisfied with the result and in order not to destroy completely his drawing he tried to make improvements by pasting pieces of paper on those parts he wanted to change.

The drawings depicting Archangels Michael and Gabriel, St George and St Demetrios, St Constantine and St Helen must have formed part of a different illuminated iconographic sketchbook pasted on folios 23 and 24. The view that they come from a different iconographic index is further reinforced by the fact that they are foliated in the lower part in contrast to the rest of the leaves. These were perhaps the only folios, found in good condition, of the iconographic sketchbook to which they originally belonged that were later integrated into this manuscript in order to be preserved and support the painter in his work.

Two engravings have been glued onto folios 14r and 54r. The Virgin and Child is depicted in fol. 14r (Fig. 12), whereas fol. 54r is occupied

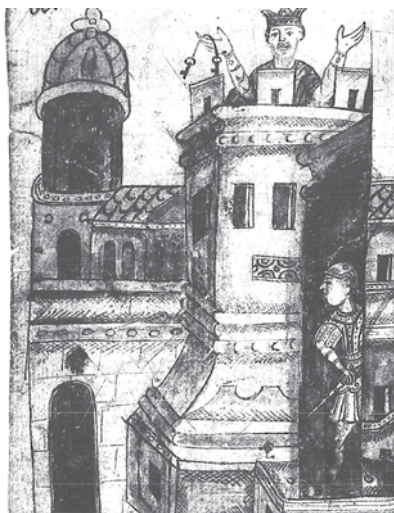


Fig. 7. MS Add. 43868, fol. 26 recto

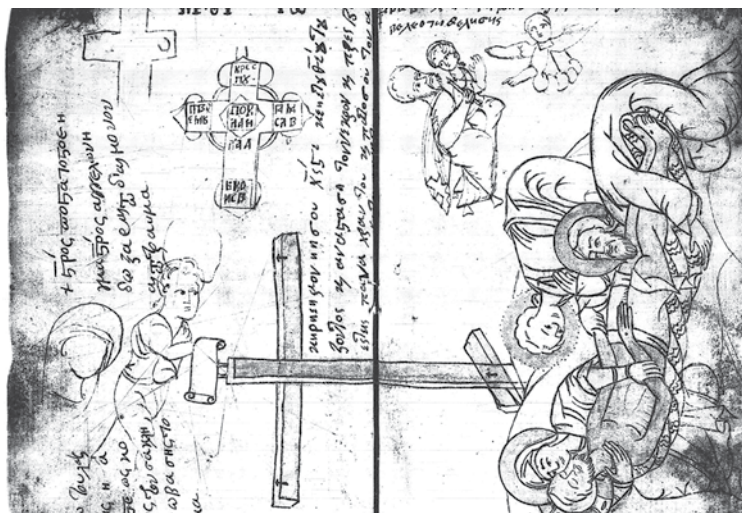


Fig. 8. MS Add. 43868, fol. 45 verso – 46 recto

by a war scene to which a drawing of the Lamentation at the Tomb has been attached.

The attempt to solve the multiple problems entailed in our manuscript turned difficult due to lack of a comprehensive study into illuminated sketchbooks and also inadequate bibliography. Besides, the sole major assistance has been provided by the study of another illuminated sketchbook, the Wolfenbuttel manuscript, carried out by Hugo Buchthal¹⁶, which nonetheless, is considerably earlier compared to our manuscript and has been created by a Western artist, despite the fact that it draws inspiration from Byzantine models.

Some of the issues I had to tackle involved the extent to which the illuminated manuscript MS Add. 43868 adhered to the Byzantine tradition, the models upon which it was based and also the degree to which it was influenced by Western art. Were the numerous drawings executed contemporaneously or did they span different periods? And also, did they serve as an iconographic aid to a specific person or as the collective endeavour of an artistic workshop in which many artists worked and how useful and essential was this sketchbook to them after all?

Finally, I was particularly concerned with its provenance as well as its date, given that there is no reference whatsoever as to the time and place of its production.

¹⁶ Buchthal 1979.



Fig. 9. MS Add. 43868, fol. 29 verso – 30 recto



Fig. 10. MS Add. 43868, fol. 23 recto



Fig. 11. MS Add. 43868, fol. 5 recto

Detailed examination of the drawings indicated that, in their majority, they do not conform to common and known iconographic models, nor do they manifest the same artistic quality. They generally give the impression that they emanate from folk art infused with personal expressive means, marked by the assimilation of models from the Post-Byzantine tradition rendered in a simplified manner. The prevalence of elements from Northern and North-western Greece that dominates Post-Byzantine art, as this was based on Byzantine models, is plainly evident in most of the drawings. They recall Epirote painting which, from the late 17th c. onwards, was characterized by an increase in the number of painters and decorated monuments¹⁷. In many villages of Epirus, particularly during the 18th c., the painter's profession became popular and thus a peculiar form of art developed which, in certain regions, resembled handicraft¹⁸.

The different artistic quality observed results from the different models which the painter used rather than the different hands involved in the making of the sketchbook. His choices were numerous. He copied as many works as possible and sought inspiration for his themes not only from icons, but also wall paintings, copperplate engravings and ecclesiastical embroideries. In fact, there are cases in which even the wealthy residences where he worked served simultaneously as sources of inspiration. Therefore, many and various renditions of the same subject are noticed that denote the painter's effort to enhance his iconographic index. That way he would have more options to choose from in executing his work depending on the demands of his patrons. This explains the two different thrones, one of which reflects models from a Northern Greek workshop, while the second copies works from the Ionian Islands. The same applies to the four different renditions of Christ Pantokrator, St George and the rest of the figures and representations repeated in our sketchbook. Another factor that should be taken into consideration is the amount of time available for executing each drawing. Some drawings were possibly rendered in a makeshift manner due to lack of time, while others suggest that the painter had more time at his disposal. This is why some drawings are marked by accurate proportions, while others are merely hasty sketches.

17 Makris 1981; Tourta 1988-1989: 173-185; Tourta 1991; Konstantios 1992: 63-86; Monasteries 1993; Konstantios 2001; Katselaki, Nanou 2009: footnote 5.

18 Chatzidakis 1953: 24; Papadopoulos 1969: 21; Tourta 1991: 228; Konstantios 1992: 82; Dardas 1993: 56, 157, 216-217, 222-223, 290, 315, 352-353.



Fig. 12. MS Add. 43868, fol. 14 recto

Stylistic examination of the drawings showed that it was one painter who executed all them. With the exception of the drafts, namely the most unskillfully rendered drawings, which constitute most likely later interventions, in the entirety of the sketches and despite the different models, a single artistic style is evident.

The painter often renders the copied models in an almost corrupted form. Nevertheless, his hand is steady and he seems quite familiarized with Post-Byzantine art; moreover, we ought to take a sympathetic approach to this artist given that we know his work only from a few unfinished, sometimes hastily exe-

cuted, drawings. Perhaps if the works were complete, supplemented with colour, the end result would be better.

Judging by the analysis of the texts, the creator of the drawings is identified with scribe B who was also responsible for writing most of the texts. He is therefore the main creator producing both of them. It is also possible that the very few texts written by scribe A were later added.

But who were the clients of the painter of this iconographic sketch-book? Did he paint solely icons or did he undertake to decorate churches and residences as well? The answer to one of these questions is given by two notes found in the pages of the manuscript. In folios 40v and 41r we obtain the information that scribe B had dealings with a church, which he had decorated apparently¹⁹.

The cacography, misspelling and anagrammatism that characterize the texts lead to the assumption that the painter – scribe B was a person of low educational attainment. He probably belonged to the category of painters from the remote villages of North-western Greece

¹⁹ Various information is known from the Post-Byzantine period concerning the salaries of the painters, see Chatzidakis 1977: 29-31; Makris 1976: 93-94; Politis 1991b: no 20, 18-21; Kalafati 2000: 365-371.

with very little education who, from the late 17th c., were divided into groups forming guilds based on their locality and place of origin. In parallel with painting they also engaged in stockbreeding. Usually they did not live permanently in a fixed place, but migrated across many regions. They set off from their base at the end of spring, mainly during summer, and their return coincided with the advent of winter in order to work again on their farms. They toured around and worked in Macedonia, Thessaly and North-Western Greece²⁰.

It is therefore possible that, due to his constant travel, our painter carried with him these valuable drawings in aid of his work. They would enable him to render the subject he was interested in or choose between them an individual figure or a decorative motif, in order to use it in the space he had been commissioned to decorate. Therefore, the illuminated sketchbook must have served as a notebook intended for personal use by the painter and not public display.

Last but not least comes the question of dating. There is a date inscribed in fol. 37v, yet without any additional information as to why it is mentioned. The date reads: αφού επαρθη η πολης ηνε ετη απο χοη(στ)του Ι 352 (trans. 352 years after the city was sacked). Assuming that this note refers to the Fall of Constantinople, all that is required is to add 352 years to 1453, the year of the Fall, in order to determine the date in which the note was written. That gives us the year 1805 which could be considered as one of the possible dates in which the sketchbook was produced.

Three of the seven watermarks that appear on its folios establish a terminus post quem for the rendering of the drawings in the respective folios. The year 1784 appears to be the year in which folio 32 was created²¹, while the year 1785 is the date of folios 3, 36, 39, 40, 46, 49 and 50²². Hence, the drawings as well as the texts that occupy the pages of the illuminated sketchbook must have been produced after 1784 and 1785. Given that the sketchbook functioned, as already mentioned, as a kind of notebook, its owner would fill its pages at different times. In any case, the timespan between 1784 and 1805 is most likely the period during which this illuminated sketchbook came into existence.

20 See footnote 17.

21 Nikolaev 1954: no. 680, 342.

22 Nikolaev 1954: no. 681, 343, no. 666, 331.

Bibliography

Boura, Tsigakou 1983: *Boura*, Laskarina, *Tsigakou*, Fani-Maria. Σχέδια εργασίας μεταβυζαντινών ζωγράφων από τη Γαλάτιστα της Χαλκιδικής. – *Ζυγός*, No. 62 (Νοέμβριος–Δεκέμβριος), 22-30.

Boura 1994: *Boura*, Laskarina. Δύο εικόνες του αγίου Δημητρίου του Εμμανουήλ Τζάνε και η σχέση τους με ανθίβολα του Μουσείου Μπενάκη. In: *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*. Thessaloniki, 361-369.

Brenk 1975: *Brenk*, Beat. Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden.

Buchthal 1979: *Buchthal*, Hugo. The “Musterbuch” of Wolfenbüttel and Its Position in the Art of the Thirteenth Century. Wien.

Chatzidakis 1953: *Chatzidakis*, Manolis. Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine. In: *L'Hellénisme contemporain. Le cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople*. Athens.

Chatzidakis 1977: *Chatzidakis*, Manolis. Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Athens.

Dardas 1993: *Dardas*, Anastasios. Τα μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης. Thessaloniki.

Demus 1949: *Demus*, Otto. The mosaics of Norman Sicily. London.

Demus 1970: *Demus*, Otto. Byzantine Art and the West. New York.

Demus 1984: *Demus*, Otto. The Mosaics of San Marco in Venice. Vol. I. The Eleventh and Twelfth Centuries. Chicago-London.

Hetherington 1978: *Hetherington*, Paul. The Painters Manual of Dionysius of Fournà. London (reprinted 1981).

Kakavas 2008: *Kakavas*, George. Dionysios of Fournà (c. 1670 –

c. 1745), artistic creation and literary description. Leiden.

Kalafati 1998: *Kalafati*, Kalliopi-Phaidra. Ένας μεταβυζαντινός εικονογραφημένος οδηγός ζωγραφικής στη βιβλιοθήκη του Βρετανικού Μουσείου του Λονδίνου (M./S. Add. 43868), διατριβή επί διδακτορία, Athens.

Kalafati 2000: *Kalafati*, Kalliopi-Phaidra. Μαρτυρίες για συναλλαγές ενός μεταβυζαντινού αγιογράφου με εκκλησίες σε εικονογραφικό οδηγό του Βρετανικού Μουσείου. In: Το νόμισμα στο μακεδονικό χώρο, Πρακτικά Β' επιστημονικής συνάντησης, Οβολός 4. Thessaloniki, 365-371.

Kalafatis 2003: *Kalafatis*, Kalliopi-Phaidra. Sketchbooks and sketches in the Post-Byzantine period. – Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti (Proceedings of the International Conference, Post-Byzantine Art in the Balkans, Serbian Academy of Arts and Sciences. Belgrade, June 1997), No. 32-33, 143-149.

Kamaroulis 1986: *Kamaroulis*, Demetrios. Τα μοναστήρια της Ηπείρου, vol. Α'. Athens.

Katselaki, Nanou 2009: *Katselaki*, Andromahi, *Nanou*, Maria, Ανθήβoλα από τους Χιονιάδες, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη. Athens.

Kitzinger 1960: *Kitzinger*, Ernst. The Mosaics of Monreale. Palermo.

Konstantios 1992: *Konstantios*, Demetrios. Ήπειρος. Η αρχαιολογική έρευνα για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο. – Ηπειρωτικά Χρονικά, No. 30, 63-86.

Konstantios 2001: *Konstantios*, Demetrios, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18^ο και το α' μισό του 19^{ου} αιώνα. Athens.

Kontomihis 1985: *Kontomihis*, Pantazis. Η λαϊκή ιατρική στη Λευκάδα. Athens.

Koustoula 1991: *Koustoula*, Despina. Αγάπιος Λάνδος, Γεωπονικόν, Venice 1643 (edit. Tenos). Volos.

Lambrou 1895: *Lambrou*, Spyridon. Κατάλογος των εν ταις

βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδίκων. Cambridge.

Lambrou 1915: *Lambrou*, Spyridon. Κατάλογος των κωδίκων των εν Αθήναις βιβλιοθηκών πλην της Εθνικής. – Νέος Ελληνομνήμων, No. 12, 105-112, 231-240, 358-369.

Lappa-Zizika, Rizou-Kourourou 1991: *Lappa-Zizika*, Euridiki, *Rizou-Kourourou*, Matoula. Κατάλογος ελληνικών χειρογράφων του Μουσείου Μπενάκη (10^{ος} – 16^{ος} c.). Athens.

Lazanis 1987: *Lazanis*, Alexandros. Η λαϊκή ιατρική στα Κατσανοχώρια. – Ηπειρωτική Εστία, No. 36, 155-164, 341-350.

Makris 1976: *Makris*, Kitsos. Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου. Athens.

Makris 1981: *Makris*, Kitsos. Χιονιαδίτες ζωγράφοι, 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου. Athens.

Millar 1931-1935: *Millar*, Eric. An iconographic sketchbook. – British Museum catalogue of Additions, No. 3, 254-255.

Milne 1935-1936: *Milne*, H. J. M. An iconographic sketchbook. – British Museum Quaterly, No. 10, 65-66.

Monasteries 1993: Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική, eds. Garidis, Miltos, Paliouras, Thanasis. Ioannina.

Nikolaev 1954: *Nikolaev*, Vsevolod. Watermarks of the medieval Ottoman documents in Bulgarian libraries. Vol. I. Sofia.

Papadopoulos-Kerameus 1909: *Papadopoulos-Kerameus*, Athanasios. Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης. Saint Petersburg.

Papadopoulos 1969: *Papadopoulos*, Stylianos. Νεοελληνική χειροτεχνία. In: Νεοελληνική χειροτεχνία, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 13-29.

Politis 1991a: *Politis*, Lambros. Κατάλογος χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, αριθ. 1857-2500. Athens.

Politis 1991b: *Politis*, Lambros. Κατάλογος χειρογράφων του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Thessaloniki.

Scheller 1995: *Scheller*, Robin. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam.

Tourta 1988–1989: *Tourta*, Anastasia. Οι Γιαννιώτες ζωγράφοι, Αναστάσιος και Αλέξιος και το έργο τους (18^{ος} αιώνας). – *Ηπειρωτικά Χρονικά*, No. 29, 173-185.

Tourta 1991: *Tourta*, Anastasia. Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Athens.

Vassilaki 1995: *Vassilaki*, Maria. Από τους Εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας. Athens.

Vassilaki 2015: *Vassilaki*, Maria. Σχέδια εργασίας των ζωγράφων μετά την άλωση. Ο φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη. Athens.

Vöge 1891: *Vöge*, Wilhelm. Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends: kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Vol. 7. Lintz.

Weitzmann 1966: *Weitzmann*, Kurt. Icon painting in the Crusader Kingdom. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 20, 51-83.

Wienfield 1968: *Wienfield*, D. Middle and later byzantine wall painting methods, a comparative study. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 22, 63-139.

Поствизантийски иконографски наръчник в библиотеката на Британския музей (MS Add. 43868)

Калиопи-Федра Калафати



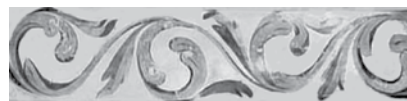
Ръкопис Add. 43868 се намира от 1945 г. в ръкописния отдел на библиотеката на Британския музей в Лондон.

Става дума за един иконографски наръчник за зографи от поствизантийския период, който беше обект на изследването за магистратурата ми в Лондон, а по-късно и тема на докторската ми дисертация в Атинския университет.

Проучването на този ръкопис ми даде възможност да вляза в контакт с едно изследователско поле – това на иконографските наръчници – за чието съществуване и приложение малко е писано в науката.

Иконографският наръчник от Британския музей е върху бяла хартия с размери 19,5x14,5 см, подвързан е впоследствие с тъмнокафява подвързия и се състои от 63 листа. Съдържа текстове и скици, изпълнени с черно мастило. В ръкописа не се съдържа директна или индиректна информация за писача. Текстовете са технологични рецепти за изпълнението на едно изображение, съдържат се и рецепти за лекове, религиозни четива и паметни бележки. Повечето скици представят образи на светци, житийни сцени, Христологични, Мариологични композиции и декоративни елементи.

Трите водни знака на хартията от иконографския наръчник, който изследвам тук, насочват неговото датиране между 1784 и 1805 г.



Have working drawings contributed to a common artistic “dialect”? Remarks on sketches and icons of local painting workshops in the 19th century Balkans

Andromachi Katselaki¹ – Maria Nanou²

Abstract: The recent study of the twenty-four working drawings and sketches (*anthivola*) of the Makris-Margaritis Collection proved particularly fruitful to explore the relationships and interactions between local ecclesiastical art workshops active during the 19th century in the southern Balkans. The comparative study of these working drawings on the one hand confirmed their origin from the Marinas family workshop from the village of Chioniades in Epirus and on the other hand highlighted that this archive also includes drawings of other contemporary renowned ateliers of the southern Balkans. However, most drawings are associated with Athonite artistic workshops, whose production reached wider area of the southern Balkans.

Key words: Anthivolon, Makris-Margaritis Collection, Chioniades, Mount Athos, Chilandar, Samokov

1 Dr Andromachi Katselaki is an archaeologist and art historian, head of the Department of Educational Programmes and Communication of the Directorate of Museums, the Hellenic Ministry of Culture and Sports. She is an Adjunct Lecturer at the Hellenic Open University, Studies in European Civilization, a member of the Christian Archaeological Society. She is working in the fields of Byzantine and Post-Byzantine painting and iconography and Byzantine sculpture.

2 Maria Nanou is a researcher of Byzantine art history. She is a Staff member of the Library and Information Centre of the University of Thessaly, Director of the Department of Research, Management and Conservation of Byzantine and Post-Byzantine Monuments and Relics at the Volos Academy for Theological Studies, Research Centre, Greece and a member of the Christian Archaeological Society. She is a Byzantinist working in the fields of Post-Byzantine and Modern ecclesiastical painting, epigraphy, working drawings, engravings and wood carvings in Greece and southern Balkans.

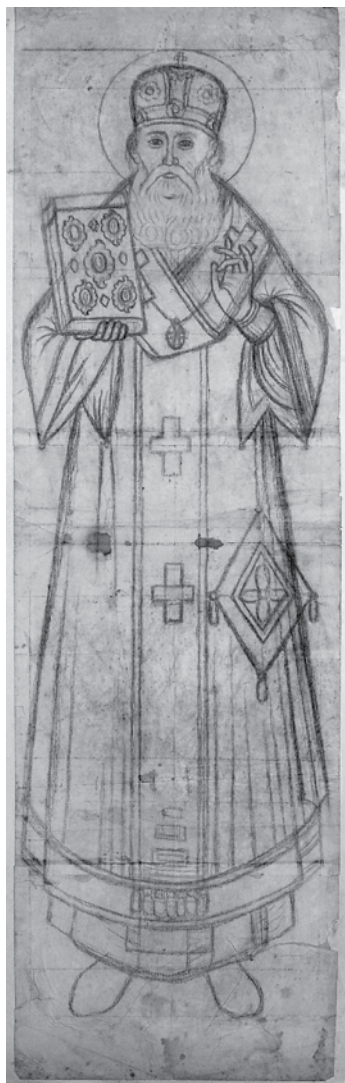


Fig. 1. Hierarch (non identified), drawing (99x28,5 cm), second half of 19th century. Makris-Margaritis Collection, Greece

Before focusing on our subject, we have to mention that the drawings (*anthivola*) of the Makris-Margaritis Collection³ are part of the archive of the painter Anastasios Marinas and his sons Christodoulos and Thomas, with the former being the founder of the Marinas family workshop. These artists come from the village of Chioniades in Epirus, place of origin of a considerable number of painters during the 18th and 19th century. This archive was initially composed of about 1,800 drawings, currently scattered at the Museum of Folk Art of Athens, Giannoulis Family Collection, now acquired by the Region of Epirus – Greece, as well as by private collections. The majority of drawings in the Makris-Margaritis Collection can be dated in the 19th century and should be associated with the most important art centers of the south Balkans at the time. Actually, the drawings selected for this paper demonstrate the exchanges and the reciprocal influences among the local workshops of northern Greece and those of the southern Balkans.

In the bilateral cartoon of an unidentified hierarch (**Fig. 1**), the sacerdotal, rigid and schematized figure of the saint, as well as the austerity and clarity of the drawing, refer directly to the similar icons signed by Anastasios Marinas, to whom our sketch can be attributed⁴. One of the oldest representations of the type in question is the engraving of St Nicolas, work of Christophor Žefarović, printed in 1746⁵.

3 The Collection belongs now to the Aikaterini Laskaridis Foundation following a donation by Margaritis and Makris families.

4 Katselaki, Nanou 2009: No. 9, 134-141 (M. Nanou).

5 Davidov 1999: 24-25, fig. 13-14.

Thereafter, this iconographic type of archbishop will be spread in several frescoes, icons and engravings signed by painters of the Balkan workshops for example the icon of St Nicolas (1848), signed by Dimitar Molerov from Bansko and the icon of St Modestus (1860) which is connected with the workshop of Strandja⁶. In addition, a similar *anthivolon* in the Marinas family archive contributes to the survival of this type until the early decades of the 20th century⁷.

Similarly, the printed drawing of the Virgin Hodegetria (Fig. 2), can also be associated with the painter Anastasios Marinas⁸. Its



Fig. 2. The Virgin Hodegetria, imprinted drawing (58,5x38,5 cm), 19th century. Makris-Margaritis Collection, Greece

iconographic type as well as its stylistic manners, detected in the art of mainland Greece already from the 16th century, and were diffused in numerous corresponding icons in the Balkans during subsequent years. Characteristic examples of this phenomenon are two icons of the Virgin Eleousa (the Merciful), the first one is attributed to the founder of Samokov's workshop, Christo Dimitrov (1795), now in the

6 Matakiova-Lilkova 1994: No 66, 80. For more examples see, Katselaki, Nanou 2009: 136-138.

7 Katselaki, Nanou 2009: Fig. 9.6; Nanou 2011: 393-394, fig. 14.

8 Katselaki, Nanou 2009: No. 20, 254-261 (A. Katselaki).

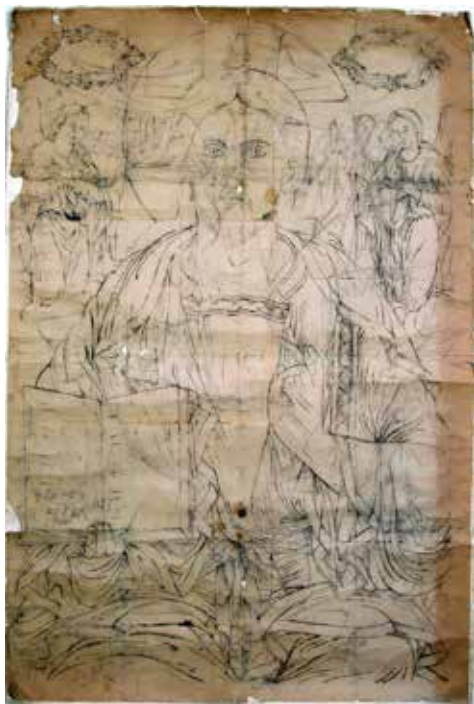


Fig. 3. Christ Pantocrator, imprinted drawing (109,7x74,8 cm), 19th century. Makris-Margaritis Collection, Greece



Fig. 4. The Virgin Hodegetria, colored drawing (89,5x64,7 cm), 19th century. Makris-Margaritis Collection, Greece

Samokov Museum⁹, and the second in Sofia National Historical Museum, made by Dimiter Christov (1834–1835)¹⁰. Dimitrov's other son, the famous Zacharij Zograf, continues the same tradition, as the two drawings of the Virgin, with a comparable rendering of the head (first half of the 19th c.), and the icon of the Mother of God Hodegetria (1853) show us¹¹.

Similarly, the drawing of Christ Pantocrator (**Fig. 3**)¹², who is depicted down to his waist, seated however with no visible throne, displays artistic virtues that reflect the high-quality art of the workshops active on Mount Athos, such as that of Makarios from Galatista in Chalkidiki and that of Nicephorus from Karpenissi, who during the late 18th and first half of the 19th century formed the so-called "Athonite style"¹³. It is worth mentioning that this iconographic subject was extremely popular in the artistic production of the major Bulgarian workshops and has been reproduced systematically by their representatives, as the icon of Christ Pantocrator

9 Popova 2001: 96-98, fig. 16. Katselaki, Nanou 2011: 12, fig. 4.

10 Katselaki, Nanou 2009: 257, fig. 20.7. Genova 2012: 76.

11 Sokolova 2010: fig. on p. 100-101 and 38.

12 Katselaki, Nanou 2009: No. 7, 112-123 (M. Nanou).

13 Concerning the "Athonite style" see, Papagelos 1998: 255, Zarra 2006: 225-226, 237-242, 245-249. For similar icons of Christ signed by Athonite painters from Galatista and Karpenissi in Bulgaria, see Moutafov, Gergova, Kuyumdzhiev, Popova, Genova, Gonis 2008: 55, 68, fig. 203 (Macarios), 213 (Metrophanes), 236 (Nicephorus).

(early 19th c.), work of Christo Dimitrov, and the similar drawing (ca 1840) executed by Zacharij Zograf demonstrate. In addition, one other series of similar drawings and icons of Christ Pantocrator, preserved in the archives of their family workshop, confirms our remark¹⁴.

Moreover, other than historical, cultural and spiritual reasons, decisive for the transfer, diffusion and acceptance of the Athonite models to the Bulgarian workshops in the late 18th and early 19th century, seems to be two more factors: firstly the orders of icons from Athonite workshops by members of the upper ecclesiastical and secular rank of Bulgarian society¹⁵ and secondly the formation of Balkan painters in Mount Athos, as the case of Christo Dimitrov, the founder of the so-called Samokov School¹⁶.

From this aspect, we point out three drawings from the Makris-Margaritis Collection, which represent direct iconographic and stylistic affinities with the corresponding unsigned icons of the Samokov Metropolitan Church templon, once attributed to Christo Dimitrov and recently either to Nicephorus from Karpenissi or to Dimiter Christov¹⁷.

In the drawing of the Virgin Hodegetria¹⁸ (**Fig. 4**) the rare westernizing iconographic detail of the unrolled scroll held by Christ, which makes the difference in his iconography, will be repeated in the depiction of the Virgin in Rila monastery attributed to Christo Dimitrov (early 19th c.)¹⁹, as well as in the despotic icon of Samokov's Metropolitan Church²⁰. In its stylistic rendering, this representation, with its pronounced westernizing elements, would shortly enjoy wide appeal in the artistic milieu of the Balkans mainly for the production of despotic icons. We would be remiss not to suggest that this icon served as a model for a considerable number of 19th century Bulgarian works, such as the composite icon of the Virgin Eleousa (1840) and the colored drawing of the Virgin Hodegetria (end of 1830s), both attributed to Zacharij Zograf²¹.

14 Sokolova 2010: fig. on p. 93; Katselaki, Nanou 2011: 15, fig. 8-9.

15 Kuyumdzhiev 2018: 23-24.

16 Moutafov, Gergova, Kuyumdzhiev, Popova, Genova, Gonis 2008: 68; Sokolova 2010: 16.

17 Kuyumdzhiev 2018: 23.

18 Katselaki, Nanou 2009: No. 19, 246-253 (A. Katselaki).

19 Kuyumdzhiev 2018: fig. on p. 25.

20 Katselaki, Nanou 2011: 16, 38, fig. 10.

21 Sokolova 2010: fig on p. 32 and 102, respectively.



Fig. 5. Saint Menas, drawing (90,5x64 cm), first half of 19th century. Makris-Margaritis Collection, Greece



Fig. 6. Saint Menas, despotic icon (96,5x73,5 cm), first half of 19th century. Metropolitan Church of the Dormition of the Virgin, Samokov, Bulgaria

On the other hand, the slightly colored drawing of St Menas (**Fig. 5**) dressed as a soldier is similar at its minutest details to the Samokov icon²² (**Fig. 6**). This is further corroborated by the close affinity between the stylistic trends of the drawing and the icon. Indeed, the artistic rendering of the robust figure, along with the mature expression, the detailed treatment of the armour and weaponry, featuring *repousse* baroque motifs, as well as the precision of the drawing and the skillful modeling of the volumes and the portrait features, all point to the hand of a single competent painter, probably Dimitar Christov, according to the attribution by E. Genova²³.

Likewise, the drawing and the icon of the Holy Trinity (**Fig. 7**) are closely related in their iconographic principles as well as in their style. The iconographic scheme of the doctrinal subject – in a variation formed in the 18th century and established throughout the southern Balkans – is

22 Katselaki, Nanou 2009: No. 17, 228-235 (A. Katselaki), *Katselaki, Nanou* 2011: 16-17, 40-41, fig. 12.

23 Genova 2012: 65-66.



Fig. 7. The Holy Trinity, drawing (67,5x67,5 cm), first half of 19th century.
Makris-Margaritis Collection, Greece

linked directly to the artistic milieu of the local Bulgarian workshops, in particular that of Samokov. This is indicated by the fresco on the central dome of the Rila Monastery catholicon (1844)²⁴, the composite icon of St John of Rila, signed by the painter Ioannis²⁵, the woodcut print by Nikola Karastoyanov (mid-19th c.)²⁶ and some drawings now belonging to the Samokov Museum²⁷.

In this context, it is legitimate to suggest that the active local workshops in Bulgaria during the 19th century and their reciprocal relations with Athonite monasteries, mostly those of Chilandar and Zoografou, as well as the icons from Mount Athos arriving in Bulgarian

24 Sokolova 2010: fig. on p. 47.

25 Paskaleva 1987: No. 154.

26 Tomov 1978: fig. 46.

27 Sokolova 2010: fig. on p. 90, 91, 94.



Fig. 8. The Virgin the “Unwithering Rose” and saints, drawing (60x41 cm), first half of 19th century. Makris-Margaritis Collection, Greece

churches thanks to the initiative of ecclesiastical and secular personalities, have become the most important channels of communication between Mount Athos and Bulgaria, and have marked the religious artistic output of the whole region.

In addition, the drawing of composite iconography in the Makris-Margaritis Collection refers also to Slav-Bulgarian monastic circles on the Holy Mountain. The sketch features the Virgin and Child, the “Unwithering Rose”, at the center of the composition, the Holy Trinity in the upper part, apostles, hierarchs and saints on three sides (**Fig. 8**). Of outstanding iconographic interest is the depiction of Sts Sabbas and Symeon of the Serbian Church, founders of the Chilandar

monastery, St John of Rila of the Bulgarian Church, and St Paisios²⁸. Without excluding the identification of the last figure with Paisios the Great, it is tempting to identify him with the homonymous *hosios* of the Bulgarian Church, prior of the Chilandar monastery, and author of the famous “Slav-Bulgarian History”, the sacred book with a decisive influence on the rise of Bulgarian national consciousness in the 19th century. Such an identification is reinforced by the fact that Paisios is represented together with Sts Sabbas, Symeon and John of Rila, since all four saints are associated in various ways with the Chilandar monastery. Moreover, a combination or conflation of both identifications cannot be precluded. In this case, the depiction of Paisios the Great opposite St John of Rila is probably not fortuitous but intentional, as it alludes obliquely to the Bulgarian monk in Chilandar. If the identification, or, at least, indirect reference to Paisios of Chilandar is correct, then our drawing is the earliest and an extremely rare testimony of the saint’s establishment in the consciousness of the Bulgarian people about one century prior to his official canonization by the Bulgarian church in 1962 (June 26). Apart from its iconography, our drawing full of profound theological meanings could be attributed to the Slavo-Bulgarian circles, probably of the monastery of Chilandar in the 19th century, period to which the drawing is dated.

Inspired by Orthodox hymnography is the drawing in miniature vein illustrating the Psalm 148 (**Fig. 9**), which indicates the enrichment of the archive of the Chioniades painters with drawings acquired via Mount Athos. The numerous bilingual inscriptions, in Greek and Slavonic, as well as the iconographic type of the representation, whose prototypes are detected in older Russian or Athonite artifacts, confirm the artistic range of the Chioniades painters, that extended as far as the Slavophone regions of the Balkans²⁹.

The various channels of communication among Balkan workshops is furthermore confirmed by the depiction of the 9th chapter of the Apocalypse in the small dimension drawing (**Fig. 9**)³⁰, which transfers simplistically and concisely the fresco of the same subject in the

28 Katselaki, Nanou 2009: No. 21, 262-285 (M. Nanou); Katselaki, Nanou 2011: 17-19, 44-45, fig. 14.

29 Katselaki, Nanou 2009: No. 23, 296-307 (M. Nanou); Katselaki, Nanou 2011: 19-20, 46-47. Concerning drawings with bilingual inscriptions, see Nanou 2011: 394-396.

30 Katselaki, Nanou 2009: No. 24, 308-321 (M. Nanou); Katselaki, Nanou 2011: 20-21, 48-49.



Fig. 9. Ainoi (Psalm 148:1-14), drawing (61x59,5 cm), early 19th century.
Makris-Margaritis Collection, Greece

Rila monastery (mid 19th c.), work of Dimiter Christov³¹. Apparently, this iconographic variant of the 9th chapter of the Apocalypse, whose prototype dates back to an Ukrainian engraving of the 18th century³², seems to be customary for Bulgarian workshops, especially since a se-

31 Enef 1992: 26, 88-91. See also Kuyumdzhev 2015: 486-487, fig. 538-543, 545-546, with different opinion.

32 Lozanova 1998: 40-49.



Fig. 10. Revelation, drawing (46,7x28,5 cm), first half of 19th century. Makris-Margaritis Collection, Greece

ries of drawings almost identical are scattered in Bulgarian Collections. Two of them are related to the painter Toma Višanov, founder of the Bansko workshop (late 18th – early 19th c.)³³, while another comes from the archive of Nikola Obrazopisov from Samokov (second half of the 19th c.)³⁴. These many similar representations suggest the copying and circulation of models in the form of working drawings among local painting workshops in Bulgaria and northwestern Greece.

33 Džurova-Velinova 2006: No. 48, 87.

34 Dobrev 2006: 58.

It is very possible that the last three anthivola from the Makris-Margaritis Collection were integrated in the files of the painters from Chion-iades via Mount Athos, where they were trained and then worked at the end of the 19th century³⁵. In any case, it is known that during the period in question Mount Athos became a place of training for painters, a real crossroads of fruitful artistic exchanges and mutual influences³⁶. Accumulated in the working files of these itinerant painters are drawings, *anthivola* and even engravings, old or new, traditional or modern, westernizing or Russian, complex or simplistic, proof that the painters renewed their repertoire in iconography and style, and so responded to the aesthetic preferences of their multifarious clientele.

Within this common framework of action of all the members of the local workshops, the artistic development that characterize the 18th and 19th centuries, on the one hand ensured the survival of the Byzantine heritage and on the other, contributed to the formation of a common artistic “dialect” among painters in the Balkans³⁷. The contribution of the working drawings in this direction is of particular importance, evident and direct, since the *anthivola* were easily transferred, copied, borrowed, exchanged or bequeathed to the heirs of the local family workshops.

35 Nanou 2011: 389-390, fig. 3.

36 Chatzidakis 1987: 105-109, 129-130; Drakopoulou 2002: 104-105, 119.

37 Chatzidakis 1987: 75.

Bibliography

Chatzidakis 1987: *Chatzidakis*, Manolis. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830), 1. Athens.

Davidov 1999: *Davidov*, Dinko. Copperplate Engravings of Hristofor Žefarović for Greek Clients. In: Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας. Thessaloniki, 21-32.

Dobrev 2006: *Dobrev*, Ljudmila. За праволинейността на един възрожденски ексцентрик (Размисли върху юбилейната изложба на Никола Образописов) [Za pravolineĭnostta na edin vŭzrozhdenski ekstsentrik (Razmisli vŭrkhu yubileĭnata izlozhba na Nikola Obrazopisov)]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 53-59.

Drakopoulou 2002: *Drakopoulou*, Eugenia. Ζωγράφοι από τον ελληνικό χώρο – οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής. In: Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη. Athens, 101-126.

Džurova, Velinova 2006: *Džurova*, Axinia, Vassja, *Velinova*. Les traditions écrites dans les Balkans, IX^e – XIX^e s. Manuscrits grecs, slaves et orientaux de la Collection du Centre de Recherches Slavo-Byzantines «Prof. Ivan Dujčev» auprès de l'Université de Sofia. Exhibition catalogue. Sofia.

Genova 2012: *Genova*, Elena. Второто поколение зографи от Самоковската живописна школа. Димитър Христов Зограф, Йоан Николов Иконописец, Костадин Петрович Вальов. [Vtoroto pokolenie zografi ot Samokovskata zhivopisna shkola. Dimitŭr Khristov Zograf, Ŭoan Nikolov Ikonopisets, Kostadin Petrovich Valiov]. Sofia.

Enev 1992: *Enev*, Mihail. Η Αποκάλυψη του Ιωάννη. Τοιχογραφίες σε μοναστήρια της Ορθοδοξίας. Thessaloniki.

Katselaki, Nanou 2009: *Katselaki*, Andromachi, Maria, *Nanou*. Ανθίβολα από τους Χιονιάδες. Συλλογή Μακρή Μαργαρίτη. Athens.

Katselaki, Nanou 2011: *Katselaki*, Andromachi, Maria, *Nanou*. The anthivola in the Makris-Margaritis Collection and the local paintings workshops in the Balkans during the 19th century.

ry: relations and reciprocal influences. In: Anthivola the Holy Cartoons from Chioniades at the Cathedral of Saint Alexander Nevski in Sofia. Exhibition catalogue. National Art Gallery. Crypt of Saint Alexander Nevski Cathedral, Sofia, Bulgaria. Athens, 11-22.

Kuyumdzhiiev 2015: *Kuyumdzhiiev*, Alexander. Стенописите в главната църква на Рилския манастир [Stenopisite v glavna-ta tsürkva na Rilskiya manastir]. Sofia.

Kuyumdzhiiev 2018: *Kuyumdzhiiev*, Alexander. Икони на Никифор от Карпениси в България, приписвани на Христо Димитров. Предварителни забележки. [Ikoni na Nikifor ot Karpenisi v Bŭlgariya, pripisvani na Khristo Dimitrov. Predvaritelni zabelezhki] – Art Studies Quarterly, No. 2, 21-29.

Lozanova 1998: *Lozanova*, Ralitz. Първообрази на Апокалипса в бŭлгарското църковно изкуство [Pŭrvoobrazi na Apokalip-sisa v bŭlgarskoto tsŭrkovno izkustvo]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 40-49.

Matakieva-Lilkova 1994: *Matakieva-Lilkova*, Teofana. Icons in Bulgaria. Sofia.

Moutafov, *Gergova*, *Kujumdzhiiev*, *Popova*, *Genova*, *Gonis* 2008: *Moutafov*, Emmanuel, Ivanka *Gergova*, Alexander *Kujumdzhiiev*, Elena *Popova*, Elena *Genova*, Dimitrios *Gonis*. Έλληνες ζωγράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453. Sofia.

Nanou 2011: *Nanou*, Maria. Dessins de calque et gravures religieuses d'intérêt balkanique dans les archives des peintres originaires du village de Chioniades en Epire (Grèce du nord, XIX^e – XX^e s.). In: Byzance et les Slaves. Conférence Scientifique Internationale consacrée au 20^e Anniversaire du Centre de Recherches Slavo-byzantines «Ivan Dujčev», Annuaire de l'Université de Sofia «St Kliment Ohridski» 96 (15). Sofia, 389-402.

Papaggelos 1998: *Papaggelos*, Ioakeim, Ath., Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους. In: Από τη Μεταβυζαντινή τέχνη στη Σύγχρονη (18^{ος} – 20^{ος} αι.), Πανελλήνιο Συνέδριο, Πρακτικά. Thessaloniki, 253-294.

Paskaleva 1987: *Paskaleva*, Kostadinka. Bulgarian Icons through the Centuries. Sofia.

Popova 2001: *Popova*, Elena. Зографът Христо Димитров от Самоков. [Zografŭt Khristo Dimitrov ot Samokov]. Sofia.

Sokolova 2010: *Sokolova*, Doroteya. Zahari Zograf 1810–1853. Exhibition Catalogue. Sofia.

Tomov 1978: *Tomov*, Evtim. Estampes de la renaissance bulgare. Sofia.

Zarra 2006: *Zarra*, Iliana. Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19^ο αιώνα. Ζωγράφοι-Εργαστήρια-Καλλιτεχνικές τάσεις. Thessaloniki.

Какъв е приносът на копирките в оформянето на единен изобразителен език? Наблюдения върху рисунките и иконите на малките зографски ателиета на Балканите през XIX век

Андромахи Кацелаки – Мария Нану



Изучаването на двадесет и четири подготвителни скици – копирки от колекцията „Макрис-Маргаритис“, се доказва като много благотворна почва за разширяването на проучванията върху взаимодействията на отделни ателиета за църковно изкуство, активни през XIX в. на Балканите, както и за оформянето на един общ изобразителен маниер.

Рисунките от споменатата колекция са от архива на иконописеца Анастасиос Маринас от с. Хиониадес, област Епир, баща на братята зографи Христодулос и Томас. Сравнителният анализ на копирките, датирани най-вече от XIX в., потвърди произхода им колкото от семейното ателие, толкова и от други майсторски работилници от Северна Гърция (Капесово, Самарина, Света гора), но и от днешна България (Самоков, Банско, Трявна).

Рисунката на неизвестен архиерей напомня за подписани творби на Анастасиос Маринас, на когото се и атрибуира (Фиг. 1). През същия период този тип архиерей се използва в икони и стенописи, носещи подписите на зографи от Самарина, Хиониадес, Корица, Банско, Самоков и Странджа.

На Анастасиос Маринас се приписва и копирката с образ на Св. Богородица Пътеводителка по отношение на иконографската схема, но и според изразните средства, познати в изкуството на континентална Гърция още от XVI в., преминали и през следващите векове в множество балкански икони (Фиг. 2). Характерни примери са три икони на Св. Богородица Елеуса, свързани с творчеството на зографи от Самоковската школа.

В копирката „Христос Вседържител“, където Иисус е поддържан от ангели с копия, се забелязват достойнства, напомнящи за високата художествена стойност на ателиетата, работещи на Атон, сред които кръга на Макарий от Галатиста и на Никифор от Карпениси, които оформят от края на XVIII и началото на XIX в. т.нар. „светогорски стил“ (Фиг. 3). Сред българските ателиета подобен

Пантократор е особено предпочитан от Димитър Молеров, както е в негова икона от 1811 г., при подобна икона на Христо Димитров от Самоков (началото на XIX в.) или от сходна скица на сина му Захарий Зограф (ок. 1840 г.).

За пренасянето и приема на светогорските модели в творчеството на ателиетата на територията на днешна България определящи фактори, изглежда, са били, от една страна, поръчките на икони на Света гора от представители на възможните църковни и светски слоеве на българското общество и, от друга, обучението на балкански зографи на Атон, какъвто е случаят с Христо Димитров от Самоков. Три рисунки от колекцията: „Св. Богородица Одигитрия“ (Фиг. 4), „Св. Мина“ (Фиг. 5), както и „Св. Троица“ (Фиг. 7), се свързват иконографски и стилистично със съответните подписани царски икони от иконостаса на митрополитската църква в Самоков, които последователно са били атрибуирани като дело на Христо Димитров, но и на Никифор от Карпениси (Фиг. 6). Тясното сходство на копирките и иконите потвърждава широкото разпространение на светогорските модели в южните части на Балканите.

Към славяноезичните кръгове на Света гора препраща рисунка с усложнена иконография „Св. Богородица Неувяхваща роза“ в центъра, а горе в композицията са изобразени Света Троица, апостоли, йерарси и светци по трите краища (Фиг. 8). Интерес представлява и съвместното изобразяване на сръбските светци Сава и Симеон заедно с българите св. Йоан Рилски и св. Паисий. Без да се изключва идентификацията на последния със св. Паисий Велики, примамлива изглежда хипотезата това да е едноименният проигумен на Хилендарския манастир и автор на „История славянобългарска“, обявен през 1962 г. от българската църква за светец. В случай че тази идентификация е вярна, то копирката може да се приеме за най-старото запазено изображение на Паисий Хилендарски.

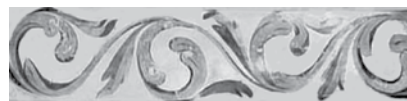
Рисунката по химна „Хвалите“ доказва обогатяването на архива на зографите от Хиониадес със сюжети, вероятно произхождащи от Атон, където тези художници учат занаята си (Фиг. 9). Обилието от двуезични надписи на гръцки и църковнославянски в тази копирка показва интереса на зографите от Хиониадес към областите със славяноезично население.

Накрая, различните пътища за творческа комуникация между балканските зографски ателиета се илюстрират от изображението на 9-та глава от Апокалипсиса в миниатюрната копирка от колекцията, както е имитирано достоверно, но в резюмиран вариант и наивно от стенопис със същия сюжет в Рилския манастир (средата на XIX в.) от Димитър Христов (Фиг. 10).

В действителност е твърде вероятно копки от колекцията „Макрис-Марга-

ритис“ да са включени в свитъците с подготовителни рисунки на зографите от Хиониадес посредством Света гора поради важната ѝ роля в образованието им и приемствеността на художествените похвати и тенденции най-вече в края на XVIII в. и през XIX в. Към монашеската и донякъде космополитна среда на атонската общност балканските зографи се обръщат неизменно, за да се информират за тенденциите в занаята им, а ученето на иконопис там им придава авторитет и слава, защото на Света гора се вдъхновяват и от бляскави произведения на живописиста, украсяващи църквите на манастирите, участват в тяхната обнова или поемат поръчки за нови ансамбли, обменят знания, пренасят опит и модели. Така Атон се доказва като център за художествена и културна „осмоза“.

В тази обща рамка на действие на поместните ателиета художественият подем, белязал края на XVIII в. и най-вече целия XIX в., допринася за оформянето и утвърждаването на един общ изобразителен език за общуване на балканските зографи. Приносът на подготовителните рисунки и копирките в тази насока е явен и директен, защото тези скици лесно се пренасят, копират, заемат, обменят или наследяват от поколенията на отделните фамилни ателиета.



Reproducing Engravings on a Single Icon: The Case of the Theotokos Megaspelaiotissa

*Ioannis Vitaliotis*¹

Abstract: A unique Vita icon of the Theotokos Dexiokratousa (1806) in Chrysopege monastery, Crete, is signed by Athonite painter Nikephoros from Karpenisi (+1816). The main subject, a reproduction of “St Luke’s icon” of the Mega Spelaion monastery, is surrounded by eleven scenes illustrating its legend. The composition is based on two late-18th – early 19th century engravings. The donor, hieromonk Kallinikos Megaspelaïotes, might have ordered it for one of the two metochia of the Peloponnesian monastery in Constantinople. He can be identified with the homonymous author of the Little Vespers, added to the office for the patron saints of Mega Spelaion (Athens, 1840).

Key words: Post-Byzantine Painting, Icons Engravings, Icons of the Virgin (Mother of God), Vita Icons, 19th Century Pre-Modern Painting, Athonite Post-Byzantine Painting, Miraculous icons

A Vita icon of the Theotokos², very well preserved, is exhibited in the narthex of the *catholikon* of the monastery of Panagia Chrysopege in Chania, Crete³ (**Fig. 1**). Its dimensions are 1,02 m. (height) x 0,75 m.

¹ Dr Ioannis Vitaliotis is Associate Researcher in the Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art (KEVMT) of the Academy of Athens. He has been lecturer (2006-2018) in the Hellenic Open University. He has been working in the field of Byzantine, Medieval and Post-Byzantine Painting in Greece and Albania, as well as in that of the relationship of space and cultic objects with hagiography and liturgy.

² I would like to express my most sincere thanks to abbess Theoxene and the Sisterhood of the Holy Patriarchal and Stavropegic Monastery of Panagia Chrysopege in Chania, Crete, for the kind permission to publish the icon of the Megaspelaïotissa, as well as for their warm hospitality.

³ Short mention in Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 233, entry Νικηφόρος (10), No. 4: “Theotokos Dexiokratousa, 1806, Chrysopege monastery, Crete. Note by M(anolis) Ch(atzidakis) 1955”.

(width) x 0,25 m. (thickness).

The central panel occupies about half of the total surface. The Theotokos is depicted sitting from the knees upwards and holding the Child on her right arm (Dexiokratousa); she is crowned by the two archangels holding each a medallion bearing the letters $M(\eta\tau\eta)P \mid \Theta(\epsilon o)\Upsilon$. Christ is not represented with an upright torso, as is the case for the Hodegetria⁴, but he is laying on his Mother's arm. The background is blue with white clouds.

The inscription below, with capital letters (albeit with spirits and accents), mentions a *megalyrnarion* of the Canons of Supplication to the Virgin (*Paraklesis*), as well as the donor's name, followed by that of the painter in much smaller minuscule script:

ΑΛΛΑ ΤΑ ΧΕΙΛΗ ΤΩΝ ΑΣΕΒΩΝ, ΤΩΝ ΜΗ ΠΡΟΚΥΝΟΥΝΤΩΝ,
ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΣΟΥ ΤΗΝ ΣΕΠΤΗΝ, ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΗ-ΘΕΙCΑΝ ΥΠΟ
ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ, ΛΟΥΚΑ ΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΤΗΝ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΝ-†
ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗΣ ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑ-
ΧΟΥ ΜΕΓΑΣΠΗΛΑΙΩΤΟΥ. 1806 διὰ χειρὸς Νικηφόρου (*Speechless
be the lips of impious ones, those who do not reverence your great icon, the
sacred one, which is called Directress, and was depicted for us by one of the
apostles, Luke the Evangelist*⁵. With the help and on the expenses of hieromonk
Kallinikos Megaspelaiotes. 1806. By the hand of Nikephoros) (Fig. 2, 7).

Nikephoros has been easily identified with the homonymous painter from Karpenisi, in the mountainous region of Agrapha, in Central Greece. His activity has been well attested between 1773 and 1816, the year of his death. This founder of "Karpenisiotes' workshop" in Karyes, capital of Mt Athos, was a disciple of Damaskenos, a monk and painter originated from the same village and probably belonging to the circle of Dionysios of Fourni. Furthermore, Nikephoros reportedly took painting lessons near Nikolaos from Chios, also an engraver⁶. Apart from being a painter of icons, he was engaged in

4 On the Hodegetria: Mouriki 1987; Vassilaki 2000: Nos. 54, 57-66 (various authors); Angelidi, Papamastorakis 2000; Angelidi, Papamastorakis 2016; Bacci 2016. On the "reversed" Hodegetria / Dexiokratousa: Papazotos 1978; Kouneni 2008: 101-102; Chatzidaki 2016; Karagianni 2018, no. 10 (A. Tourta).

5 <https://www.goarch.org/el/-/the-service-of-the-small-paraklesis-intercessory-prayer-to-the-most-holy-theotokos> (retrieved June 30, 2019).

6 On Damaskenos from Karpenisi: Chatzidakis 1987: 238-239, entry *Δαμασκηνός* (3); Bonovas 2009: 50-53; Drakopoulou 2010: 231-232, entry *Δαμασκηνός* (3). On Dionysios of Fourni: Kakavas 2008;



Fig. 1. Vita icon of the Theotokos Megaspelaiotissa (1806), Holy Monastery of Panagia Chrysospege, Crete

mural painting in Athos and on the island of Lesbos, as well as in engraving, then in vogue⁷.

⁷ Tsigaridas 2011; Vassilaki 2012; on Nikolaos from Chios: Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 243-244, entry Νικόλαος (56).

On Nikephoros (I) and the "Karpenisiotes' workshop": Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 233, entry Νικηφόρος (10) (where his activity is attested between 1788 and 1806); Simonopetritis 1999: 59, 61; Bonovas 2009: 53-58, 77-86; Bonovas 2011.



Fig. 2. Theotokos Megaspelaiotissa, Chrysospege monastery (1806). Dedicatory inscription, scenes v, vi, xi



Fig. 3. Relief "St Luke's icon", Mega Spelaion monastery (probably late 11th century)

The central panel of the icon of Chrysospege is surrounded by eleven narrative scenes, five of these on each long side and a bigger one at the bottom. Together with that particular variant of the Dexiokratousa and the *megalynarion*, they reveal the identity of the icon: It is a "replica" of "Luke's icon" in Mega Spelaion (*Great Cave*) monastery, near Kalavryta, in north-western Peloponnese⁸ (Fig. 3). The miniature compositions narrate its wondrous legend, associated with St Luke the Evangelist, "Holy Maiden" Euphrosyne and "Holy Fathers"

8 On the monastery of Mega Spelaion: Sotiriou 1918; Lappas 1984; Chotzakoglou 1997: 105-123; Papamastorakis 1997; Yfantis 1999 (recension: Chotzakoglou 2003); Anagnostakis 2004; Smyrlis 2006: 26-27; Amăriutei, Cotovanu, Olar 2014: 223-227.

Symeon and Theodoros, along with its miracles (in the right column). “St Luke’s Virgin” is present in nine of these panels.

Left column, from the top to the bottom:

[i] Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ (St Luke) Μ(ήτηρ)Ρ Θ(εο)Υ (Mother of God) (**Fig. 4**)

[ii] ΟΙ ΚΤΙΤΟΡΕΣ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΤΗΡΙΟΥ (The Founders of the Monastery) (**Fig. 4**)

[iii] ΕΝ Η_Ι ΤΙΘΕΝΤΑΙ ΟΙ ΑΘΕΝΕΙΣ ([The Church] in Which the Sick People are Placed) (**Fig. 6**)

[iv] ΦΟΝΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΚΟΝΤΟΣ (Killing of the Dragon) (**Fig. 6**)

[v] ΕΝΘΑ ΕΦΑΝΕΡΩΣΕΝ Ο ΤΡΑΓΟΣ ΤΗΝ ΑΓΙΑΝ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΑΓΙΑ_Ι ΚΟΡΗΣ (Where the Billy Goat Revealed the Holy Icon to the Holy Maiden) (**Figs. 2, 6**)

Middle of the bottom row:

[vi] ΕΝΤΑΥΘΑ ΥΠΗΝΘΗΣΕΝ Η ΑΓΙΑ ΚΟΡΗ ΤΟΥΣ ΑΓΙΟΥΣ ΠΑΤΕΡΑΣ Κ(αί) ΚΤΥΠΩΝΤΑΣ ΜΕ ΤΗΝ ΡΟΚΑΝ ΑΝΕΒΛΥΣΕΝ ΥΔΩΡ Κ(αί) ΕΒΛΑΨΘΗΣΕΝ Η ΡΟΚΑ (Here the Holy Maiden Met the Holy Fathers and as She Hit with the Rocket, There Was Water Sprouting and the Rocket Sprouted) (**Fig. 2**)

Right column, from the top to the bottom:

[vii] ΕΝΘΑ ΕΧΧΙCΘΗ Η ΠΕΙΤΡΑ (Where the rock was split) (**Fig. 5**)

[viii] Η ΔΙΑC[Ω]CΙC Τ[ΟΥ] ΠΑΙΔΟΣ ΠΛΑΚΩΘΕΝΤΟΣ (The Rescue of the Child Caught in a Landslide) (**Fig. 5**)

[ix] Η ΑΠΟΚΑΤΑCΤΑCΙC ΝΕΟΥ ΠΟΔΟΣ (The Reestablishment of the New Leg) (**Fig. 7**)

[x] Η ΑΝΑCΤΑCΙC ΤΟΥ ΦΟΝΕΥΘΕΝΤΟΣ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ (The Resurrection of the Murdered Hierodeacon) (**Fig. 6**)

[xi] ΑΓΑΣ ΤΗΣ ΘΕΛΩΝ ΑΠΟΚΕΦΑΛΙCΑΙ ΔΥΟ ΠΑΤΕΡΑΣ CΥΝΤΡΙΒΕΙ Η CΠΑΘΥ (The Breaking of the Sword When an Agha Wanted to Decapitate Two Fathers) (**Fig. 2**)

Both in iconography and style, the icon of Chrysopege combines tradi-



Fig. 4. Theotokos Megaspelaiotissa, Chrysospege monastery (1806). Detail of the main panel, scenes i, ii



Fig. 5. Theotokos Megaspelaiotissa, Chrysospege monastery (1806). Scenes iii, iv, v

tional Post-Byzantine features with Western ones. The central subject, as well as most secondary scenes could not be conceived outside the (Post-)Byzantine iconographic tradition. At the same time, the rather naturalistic rendering of the figures, the buildings, the clouds and the landscape, albeit more or less stylized, owe much to the Post-Renaissance Western painting, known to the Orthodox East through Flemish, German and Italian prints⁹. This “mutation” of the Post-Byzantine pictorial tradition becomes a dominant characteristic of the art of painting in the Balkans since the mid-18th century. More precisely, Nikephoros’ icon exemplifies a “savant” trend belonging to the late phase of the so-called “oriental rococo” or “Turkish baroque”¹⁰. This “Athonite School” of the late 18th and 19th centuries was spread in large parts of the Balkans, partially through “Karpenisiotes’ workshop”. Its principal features are the quality of design, the miniaturized details, the theatrical postures, the organic incorporation of abundant naturalistic decoration, as well as the widespread use of gold and of bright tints of green, blue and red.

Around 1800 Mega Spelaion was the most famous and prosperous monastery of Peloponnese¹¹. Its founding goes back to the late 13th century; its first documented steps are associated with Andronikos II, Andronikos III and John VII Kantakouzenos, the emperors portrayed as founders on Nikephoros’ icon. From the early beginnings, its main holy object has been being a relief icon of the Dexiokratousa Theotokos believed to be an artwork of Luke the Evangelist¹² (Fig. 3). In fact, it is not older than the 11th–12th centuries, although a later date (13th century) has been also proposed¹³. The legend relates that it was miraculously found by shepherdess Euphrosyne who handed it over to monks Symeon and Theodoros from Thessaloniki, wandering in Peloponnese long before the Paleologan dynasty.

9 Chatzidakis 1987: 103-105; Rigopoulos 1998; Rigopoulos 2006; Tsimboukis 2013; Deluga 2014a; Stošić 2019.

10 On “Turkish baroque”: Chatzidakis 1987: 99-113; Garidis 1996; Papageorgiou 2010: 40-41, 264-267; Stošić 2019. See also: Kuyumdzhiev, Moutafov et al. 2018 (with further bibliography).

11 Amăriușei, Cotovanu, Olar 2014: 226-227. On the second Ottoman domination of Peloponnese (1715-1821): Pylia 2001 (with further bibliography).

12 On St Luke as a painter: Vassilaki 2000: Nos. 55-56 (B. V. Pentcheva); Bacci 2000; Verstegen 2008: 517-523; Chatzidaki 2012. On “Luke’s icons”: Klein 1933; Bacci 2000; Heldman 2005; Chatzidaki 2012. On wonder-working icons of the Virgin: Lidov 2000; Lidov 2004; Pentcheva 2011.

13 Sotiriou 1918: 59-60 (10th century); Xyngopoulos 1933 (late 11th-early 12th century); Xyngopoulos 1965: 75-76 (date reconsidered: early 13th century, Palestinian origin); Vassilaki 2000: 87 (probably 11th century); Chatzidaki 2007: 124-127 (13th century).



Fig. 6. Theotokos Megaspelaiotissa, Chrysopege monastery (1806). Detail of the main panel, dedicatory inscription, scenes ix, x



Fig. 7. Theotokos Megaspelaiotissa, Chrysopege monastery (1806). Detail of the main panel, scenes vii, viii

The creation of Nikephoros' Vita icon was not in fact an entirely original project: It was based on the combination of two engravings¹⁴ directly associated with Mega Spelaion, the first one for the narrative scenes and the second one for the Dexiokratousa of the central panel.

Namely, the miniature compositions dedicated to "Luke's icon" appeared first on an engraving printed in Venice in 1780¹⁵. Its main subject is a schematized depiction of Mega Spelaion, typical of the various *Proskynetaria*¹⁶, with a long annotation for its landmarks and curiosities (Fig. 8). On the upper part two small panels have been inserted, respectively with St Luke as a painter, left, and the Dormition of the Virgin, right. That "sacred topography" of a pilgrim site "organized on the principle of a Holy Land in miniature"¹⁷, is flanked by ten scenes arranged in two columns: the *Old Miracles of the Most Holy Mother of God* on the left and the *New Miracles* on the right. Their source is the first *Proskynetarion* of Mega Spelaion, written by hierodeacon Parthenios Peloponne-

14 On paper icons: Papadopoulos 1999; Iliou 1999. On engravings related to 19th century icon painting: Tourta 1999b; Katselaki, Nanou 2009.

15 Papastratou 1986 (& Papastratos 1990), 2: No. 544.

16 On *Proskynetaria*: Lappas 1984: 80-81; Kadas 1998; Georgopoulou-Vera 2003; Rubin 2013; Deluga 2014b; Arad 2018; Mavrika 2018.

17 Lidov 2000, 54 (relating to Mega Spelaion). See also Amăriuței, Cotovanu, Olar 2014: 226-227.

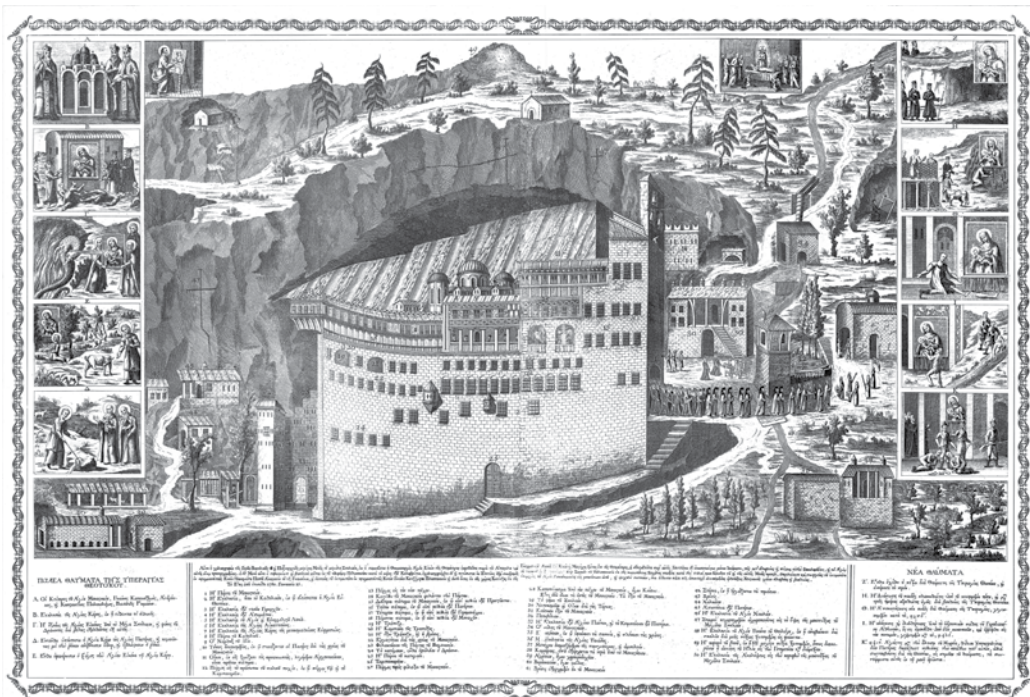


Fig. 8. Mega Spelaion monastery, “Old” and “New Miracles” of the Theotokos. Engraving, Venice 1780 [credit reprinted by the Holy Monastery of Mega Spelaion]

sios (Venice, 1765)¹⁸. Nikephoros copied with accuracy all of these episodes, retaining even their order. The only difference concerns the left column, which, on the engraving, starts with the *Royal Founders* and ends with the *Miracle of the Source*.

The same scenes in the same order (with the exception of the *Royal Founders*) are to be found in a paper icon of 1813 created by Parthenios and Gerasimos Karavias from Ithaca¹⁹. The central panel is flanked by ten episodes dedicated to “Luke’s icon”; the topography of 1780 is reproduced below the image of the Dexiokratousa Theotokos.

The variant of the Dexiokratousa on the icon of Chrysopege is well-known from a few, mainly Athonite engravings. The most ancient one, of the year 1803, was supposedly created by Nikephoros himself, having already at least thirteen years of experience in engraving.

18 *Proskynetarion* 1765 (republished in: *Ktitorikon* 1840: 45-85). On the *Proskynetaria* of Mega Spelaion: Lappas 1984.

19 Papastratou 1986 (& Papastratos 1990), 2: No. 545.



Fig. 9. Theotokos Dexiokratousa, copy of "Luke's icon". Mt Athos, 1814
[credit Papastratou 1986, 1, Fig. 91]

ing²⁰, with the financial aid of a certain Clement, of Iveron monastery²¹. The paper icons of 1814 (Fig. 9) and 1817 (most probably also

²⁰ Bonovas 2009: 55.

²¹ It bears no signature; it is mentioned in Simonopetritis 1999: 61 (as Luke's Virgin) and Bonovas

that of 1803), to name but a few, are entitled “a copy of that painted by Luke the Evangelist” (ἀντίτυπον τῆς ἱστορηθείσης ὑπὸ τοῦ ἀποστόλου Λουκᾶ)²². Two of a later date (Mt Athos, 1834 and 1835) bear the inscription ἡ Μεγασπηλαιώτισσα (of *Mega Spelaion*)²³. The close affinity of all the above engravings with Nikephoros’ icon includes also the two archangels²⁴.

Let us note that there were no standardized copies of “Luke’s icon”, at least till the early 19th century: this is proven by the Hodegetria on the frontispiece of the hymnographic collection for the Virgin and the Patron saints of Mega Spelaion (1706)²⁵, by the Eleousa of the *Proskynetarion* of 1765²⁶, by the relief image of a Nursing Dexiokratousa (Galaktotrophousa)²⁷ on the copper doors (1805) of the catholicon of the aforesaid monastery (**Fig. 10**), as well as by a similar Athonite paper icon titled ἡ Μεγασπηλαιώτισσα (mid-19th century)²⁸. As a matter of fact, the differentiation of our icon from the Galaktotrophousa might be intentional, reflecting the donor’s desire for a more accurate reproduction of “Luke’s icon”.

Interestingly enough, the surname ἡ Μεγασπηλαιώτισσα does not emerge before the 1830’s. On the contrary, the inscription ἡ Σπηλαιώτισσα (of the Cave), is attested by a few icons and drawings of the Galaktotrophousa associated with Ioannes of Anastasios from Kapesovo; the oldest among them dates from 1778 (Velimezis Collection)²⁹. As it is entitled “a copy of Luke’s the Evangelist icon kept in Mega Spelaion”, *Spelaiotissa* might be the original surname of the wonder-working icon. This is confirmed by the existence in the Peloponnesian monastery, till the fire of 1934, of a *Spelaiotissa* listed among the “seventy St Luke’s icons”³⁰. Few years after 1806 that toponymic has been supposedly replaced by the more “explicit” *Megaspelaiotissa*.

2009: 56, but without any description or photography.

22 Papastratou 1986 (& Papastratos 1990), 1: Nos. 91-94. An identical Dexiokratousa is found on an embroidery and two silver plates, one from 1835 (Museum of Mega Spelaion, unpublished).

23 Papastratou 1986 (& Papastratos 1990), 1: Nos. 93-94.

24 Papastratou 1986 (& Papastratos 1990), 1: Nos. 85-94; Yurchyshyn-Smith 2015: 150, No. 113.

25 *Synaxis* 1706.

26 *Proskynetarion* 1765.

27 On the Galaktotrophousa: Vassilakis 2000: No. 70 (M. Bacci).

28 Papastratou 1986 (& Papastratos 1990), 1: No. 90.

29 Chatzidakis 1998: No. 61; on the *Spelaiotissa*: Nanou 2014.

30 Sotiriou 1918: 60.

A feature becoming commonplace in the Orthodox imagery of the late 18th and 19th centuries is the *Coronation of the Theotokos by two angels*³¹ (Figs. 4, 6). One of the earliest examples of this theme associated with the Dexiokratousa is a Makarios' from Galatista Galaktotrofoussa (1784, Byzantine and Christian Museum, Athens)³².

All things considered, Nikephoros' engraving of 1803 (or a possible, somehow earlier, prototype model) became the "definitive" Megaspelaïotissa. This is attested, among others, by the lithographic print by Konstantinos Fanellis, in academic style, at the frontispiece of the "official" *Proskynetarion* of Mega Spelaion (Athens, 1840)³³.

The "Cretan" Megaspelaïotissa is a *hapax*, because it does not seem to have been ever reproduced as is. The question to be considered now is its *raison d'être*. The peninsula of Peloponnese, contrary to Macedonia, Bulgaria and Thrace, was beyond the scope of Nikephoros' activity. Hence, the donor, hieromonk Kallinikos, might be connected with one of the *metochia* (dependencies) of Mega Spelaion in Constantinople, Vlach Serai and St George Karipis. Thanks to the reputation of the Peloponnesian monastery, Gregory III Ghika, ruler of the "Whole Hungary and Wallachia"³⁴, donates to it, in 1769, Panagia Paramythia, in the district of Phanarion (Fener). The church, commonly known as Vlach Serai, used to be part of the residence of the Wallachian princes³⁵. A few years later, in 1786, the monastery of St George Karipis in Antigoni, in the Princes' islands, is being attached to Mega Spelaion by patriarch Prokopios, after a proposal of the guild of the inn-keepers (*ρουνφέτιον τῶν καπήλων*) of Phanarion, due to its high maintenance costs. In a *sigillion* signed by patriarch Neophytos in 1792 the Fathers of Mega Spelaion appear as "having struggled a lot to expand and improve" their new property³⁶.

Judging by its dimensions, Nikephoros' Megaspelaïotissa might have been destined for the iconostasis of one of those dependent churches, as a visual promotion of the "dominant" monastery, a centuries-old

31 Katselaki, Nanou 2009: 266-267.

32 Katselaki, Nanou 2009: 257, fig. 20.6.

33 *Ktetorikon* 1840, Chatzidaki 2007: 125, pl. 60b. On Konstantinos Fanellis: Frilingos 2005.

34 Brezianu, Spânu 2007: 164, entry "Ghika, Grigore III".

35 Publication of the document: *Ktetorikon* 1840: 106-107. On Vlach Serai: Von Tietz 1836: 160. On Wallachian rulers and Mega Spelaion: Amărieuței, Cotovanu, Olar 2014.

36 Publication of the documents: *Ktetorikon* 1840: 97-102.



Fig. 10. Copper doors of the catholicon of Mega Spelaion (1805).
Theotokos Galaktotrofousa and prophets

abode of the Mother of God and a healing shrine. It is not known when and under which circumstances the icon was found in Chania. However, while there are no indications on exchanges between Mega Spelaion and Crete, the close relations of the Church of the island with the siege of the Ecumenical Patriarchate during the Ottoman period are well-documented³⁷.

Hieromonk Kallinikos Megaspelaiotes might have occupied a significant place in his monastery at the beginning of the 19th century. However, the archives of Mega Spelaion perished in the fire of 1934 and the only further reference to a certain Kallinikos is found in a publication of the office (*Akolouthia*) for the patron saints, Symeon, Theodoros and Euphrosyne. Their feast coincides, not accidentally,

³⁷ See: *Fanourakis 1947; Fanourakis 1949; Fanourakis 1950a; Fanourakis 1950b; Fanourakis 1952: No. 102.*

with that of St Luke, on October 18. The *Akolouthia* was published in 1840 in Athens as an annex to the *Proskynetarion*³⁸ compiled by the erudite clergyman Konstantinos Oikonomou on the orders of Mega Spelaion. The Little Vespers are entitled “a Kallinikos’ creation” (ποίημα Καλλινίκου)³⁹. As this complementary office was absent from the original *Akolouthia* of 1706 (dating from Andronikos II’ reign)⁴⁰, it was undoubtedly included in the material Oikonomou had received from the monks; therefore, the year 1706 is a *terminus post quem* for its composition. The author was apparently a cultivated monk whose purpose would be the exaltation of the venerable shrine of the Peloponnese. Since these attributes could perfectly match the donor of our icon, the latter might well be identified with Kallinikos the hymnographer, a hypothesis that could be confirmed only if new evidence came to light.

38 *Ktetorikon* 1840: 121-156. See also: *Stratigopoulos* 2007: 312.

39 *Ktetorikon* 1840: 121.

40 *Synaxis* 1706. See also: *Lappas* 1984: 81-86, 109-113; *Stratigopoulos* 2007: 310, 312; *Amăriuței, Cotovanu, Olar* 2014: 225.

Bibliography

Amăriuței, Cotovanu, Olar 2014: *Amăriuței*, Mihai-Cristian, Lidia *Cotovanu*, Ovidiu-Victor *Olar*. Phanariot donations to the *Mega Spileon* monastery (18th century). In: *Sacred Space in Central and Eastern Europe from Middle Ages to the Late Modernity: Birth, Function, and Changes* (eds. Daniel Dumitran, Ileana Burnichioiu) (Annales Universitatis Apulensis. Series Historica, No. 18/I). Alba Iulia, 219-247.

Anagnostakis 2004: *Anagnostakis*, Ilias. Από την εικόνα της μοναχής Ευφροσύνης στον «Βίο» των οσίων του Μεγάλου Σπηλαίου. Η ιστορία μιας κατασκευής. In: *Ο μοναχισμός στην Πελοπόννησο, 4^{ος} – 15^{ος} αιώνας*. Athens, 147-198.

Angelidi, Papamastorakis 2000: *Angelidi*, Christine, Titos, *Papamastorakis*. The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery. In: *Vassilaki* 2000, 373-387.

Angelidi, Papamastorakis 2016: *Angelidi*, Christine, Titos, *Papamastorakis*. Picturing the spiritual protector: from Blachernitissa to Hodegetria. In: *Vassilaki* 2016, 209-223.

Arad 2018: *Arad*, Prina. Landscape and Iconicity: Proskynetaria of the Holy Land from the Ottoman Period. – *The Art Bulletin* No. 100/4, 62-80.

Bacci 2000: *Bacci*, Michele. With the Paintbrush of the Evangelist Luke. In: *Vassilaki* 2000, 79-89.

Bacci 2016: *Bacci*, Michele. The legacy of the Hodegetria: holy icons and legends between east and west. In: *Vassilaki* 2016, 321-336.

Bonovas 2009: *Bonovas*, Nikos. Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος, Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773–1890). PhD Dissertation, Aristotle University of Thessaloniki – Faculty of Philosophy – School of History and Archaeology. Thessaloniki.

Bonovas 2011: *Bonovas*, Nikos. Το κελλί των Αγίων Πάντων στις Καρυές του Αθω, έδρα των Καρπενησιωτών ζωγράφων. – *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, No. 32, 139-154.

Brezianu, Spânu 2007: Brezianu, Andrei, Vlad Spânu. Historical Dictionary of Moldova. Lanham – Plymouth.

Chatzidaki 1998: Chatzidakis, Nano. Icons. The Velimezis Collection. Athens.

Chatzidaki 2007: Chatzidaki, Nano. Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής εικόνων από λατινοκρατούμενες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών. In: Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία. Η Τέταρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της. Διεθνές Συνέδριο, Ακαδημία Αθηνών, 9-12 Μαρτίου 2004 (ed. Panagiotis L. Vokotopoulos). Athens, 113-142.

Chatzidaki 2012: Chatzidaki, Nano. Ο ευαγγελιστής Λουκάς ως ζωγράφος της εικόνας της Παναγίας στην Ηπειρωτική Ελλάδα (16^{ος} – 18^{ος} αιώνας). – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 33, 405-418.

Chatzidaki 2016: Chatzidakis, Nano. A Byzantine Icon of the *dexiokratousa* Hodegetria from Crete at the Benaki Museum. In: Vassilaki 2016: 337-356.

Chatzidakis 1987: Chatzidakis, Manolis. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830), με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής, 1: Αβέρκιος – Ίωσήφ. Athens.

Chatzidakis, Drakopoulou 1997: Chatzidakis, Manolis, Drakopoulou, Eugenia, Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830), 2: Καβαλλάρης-Ψαθόπουλος. Athens.

Chotzakoglou 1997: Chotzakoglou, Charalambos. Untersuchungen zur Geschichte, Architektur und Wandmalerei der Klösterkirche Mega-Spelaion auf der Peloponnes. PhD Dissertation, Philosophisches Fakultät, Institut für Byzantinistik und Neogräzistik. Wien.

Chotzakoglou 2003: Chotzakoglou, Charalambos. Π. Ύφρανης, Μέγα Σπήλαιον. Ιστορία, πνευματική και έθνική μαρτυρία, έκδ. Ι. Μητροπόλεως Καλαβρύτων και Αιγιαλείας, Άθηνα 1999, 200 σ., Mnemon 2003, 438-443 (recension).

Deluga 2014a: Deluga, Waldemar. Between Candia and Venice. The Role of European Engravings in the Iconographic Transformations of Post-Byzantine Painting in Greece. – Series Byzantina, No. 12, 75-109.

Deluga 2014b: *Deluga*, Waldemar. Latin Sources of 18th and 19th Centuries „Proskynetaria“. – *Apulum*, No. 51, 39-47.

Drakopoulou 2010: *Drakopoulou*, Eugenia. Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830), 3: Αβέρκιος-Ιωσήφ (Συμπληρώσεις – Διορθώσεις). Athens.

Fanourakis 1947: *Fanourakis*, Eumenios. Ανέκδοτα εκκλησιαστικά έγγραφα των χρόνων της Τουρκοκρατίας αποκείμενα ἐν τῷ Μουσείῳ Ἡρακλείου. – *Κρητικά Χρονικά*, No. 1, 256-274.

Fanourakis 1949: *Fanourakis*, Eumenios. Ανέκδοτα εκκλησιαστικά έγγραφα των χρόνων της Τουρκοκρατίας αποκείμενα ἐν τῷ Μουσείῳ Ἡρακλείου. Β'. Ἐγγραφα τῆς Ἐκκλησίας Κρήτης πρὸς τὸ Πατριαρχεῖον. – *Κρητικά Χρονικά*, No. 3, 127-142.

Fanourakis 1950a: *Fanourakis*, Eumenios. Ανέκδοτα εκκλησιαστικά έγγραφα των χρόνων της Τουρκοκρατίας αποκείμενα ἐν τῷ Μουσείῳ Ἡρακλείου. Δ'. Διάφορα ἄλλα ἔγγραφα. 1. Διαφόρων πρὸς τὸν μητροπολίτην Κρήτης. – *Κρητικά Χρονικά*, No. 4, 65-74.

Fanourakis 1950b: *Fanourakis*, Eumenios. Ανέκδοτα εκκλησιαστικά έγγραφα των χρόνων της Τουρκοκρατίας αποκείμενα ἐν τῷ Μουσείῳ Ἡρακλείου. – *Κρητικά Χρονικά*, No. 4, 214-232.

Fanourakis 1952: *Fanourakis*, Eumenios. Ανέκδοτα εκκλησιαστικά έγγραφα των χρόνων της Τουρκοκρατίας αποκείμενα ἐν τῷ Μουσείῳ Ἡρακλείου. – *Κρητικά Χρονικά*, No. 6/2, 274-290.

Friligos 2005: *Friligos*, Ioannis. Ο αἰσιογράφος Κωνσταντῖνος Φανέλλης καὶ τὸ ἔργο του. Athens.

Garidis 1996: *Garidis*, Miltos. Διακοσμητικὴ ζωγραφικὴ. Athens.

Georgopoulou-Vera 2003: *Georgopoulou-Vera*, Myrto. Τοπογραφία των Αγίων Τόπων σε εἰκόνα τῆς Ζακύνθου. – *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας*, No. 24, 317-332.

Heldman 2005: *Heldman*, Marylin E. St Luke as Painter: Post-Byzantine Icons in Early-Sixteenth-Century Ethiopia. – *Gesta*, No. 44/2, 125-148.

Iliou 1999: *Iliou*, Filippos. Αἰσιογράφοι, ζωγράφοι, χαράκτες

και σταμπαδόροι. Η μαρτυρία των καταλόγων συνδρομητών. In: *Tourta* 1999, 41-58.

Immerzeel 2005: *Immerzeel*, Mat. Proskynetaria from Jerusalem. Souvenirs of a Pilgrimage to the Holy Land. – Series Byzantina, No. 3, 9-24.

Kadas 1998: *Kadas*, Sotiris N. Οι Άγιοι Τόποι. Εικονογραφημένα Προσκυνητάρια 17^{ου} – 18^{ου} αιώνα. Athens.

Kakavas 2008: *Kakavas*, George. Dionysios of Fourni (c. 1670 – c. 1745). Artistic Creation and Literary Description. Leiden.

Karagianni 2018: Τὸ ἡμέτερον κάλλος. Βυζαντινές εἰκόνες ἀπὸ τῆ Θεσσαλονίκης – Our Sacred Beauty. Byzantine Icons from Thessaloniki (ed. Flora Karagianni). Thessaloniki.

Katselaki, Nanou 2009: *Katselaki*, Andromachi, *Nanou*, Maria. Ανθίβολα ἀπὸ τοὺς Χιονάδες. Athens.

Klein 1933: *Klein*, Dorothee. St Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna. Hamburg.

Kouneni 2008: *Kouneni*, Lenia. The Kykkotissa Virgin and Its Italian Appropriation. – *Artibus et Historiae*, No. 29/57, 95-107.

Ktetorikon 1840: Κτιτορικὸν ἢ Προσκυνητάριον τῆς ἱερᾶς καὶ βασιλικῆς μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου. Athens (reedited: 1985).

Kuyumdziev, Moutafov et al. 2018: *Kuyumdzhev*, Alexander, *Moutafov*, Emmanuel *et al.* Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България. Corpus of Mural Paintings from the first half of 19th century in Bulgaria. Sofia.

Lappas 1984: *Lappas*, Kostas. Τα Προσκυνητάρια τῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου Καλαβρύτων. – Μεσαιωνικά καὶ Νέα Ἑλληνικά, No. 1, 80-125.

Lidov 2000: *Lidov*, Alexei. Miracle-Working Icons of the Mother of God. In: *Vassilaki* 2000, 47-57.

Lidov 2004: *Lidov*, Alexei. The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space. In: *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance* (eds. Erik Thunø, Gerhard Wolf). Rome, 291-321.

Mavrika 2018: *Mavrika*, Virginia. Εἰκαστικά τεκμήρια προ-

σκυνήματος: “Ιεροσολυμίτικα” του 19^{ου} αιώνα σε ναούς και μονές των Ιωαννίνων. In: Το Αρχαιολογικό Έργο στη βορειοδυτική Ελλάδα και τα Νησιά του Ιονίου. Ιωάννινα, 10-13 Δεκεμβρίου 2014. Πρακτικά. Athens, 191-200.

Mouriki 1987: Mouriki, Doula. A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 41, 403-414.

Nanou 2014: Nanou, Maria. Η Παναγία Γαλακτοτροφούσα η «Σπηλαιώτισσα» σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 35, 213-228.

Papadopoulos 1999: Papadopoulos, Stelios. Οι χάρτινες εικόνες, μία διαφορετική προσέγγιση. In: *Tourta* 1999, 33-40.

Papageorgiou 2010: Papageorgiou, Nikos Ch. Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών. Thessaloniki.

Papastratos 1986: Papastratos, Dori. Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρτικά, 1665–1899. 1-2. Athens.

Papastratos 1990: Papastratos, Dory. Paper Icons: Greek Orthodox Religious Engravings, 1665–1899. 1-2. Athens.

Papazotos 1978: Papazotos, Thanasis. Η λατρευτική εικόνα της Παναγίας Φανερωμένης στη Βέροια. – Μακεδονικά, No. 18, 207-218.

Pentcheva 2011: Pentcheva, Bissera V. Miraculous Icons: Medium, Imagination, and Presence. In: *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images* (eds. Leslie Brubaker, Mary B. Cunningham). Farnham–Burlington, VT, 263-277.

Proskynetarion 1765: Προσκυνητάριον τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου, ἥτοι Περιγραφή τῆς ἱερᾶς καὶ βασιλικῆς Μονῆς, τῆς σεβασμίας καὶ θαυματουργοῦ εἰκόνος τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς παρὰ τοῦ Ἀποστόλου Λουκᾶ ἱστορηθείσης. Συνταχθεῖσα μὲν πρότερον ἐκ τε τῆς Ἑλληνικῆς καὶ ἀπλῆς διαλέκτου, καὶ ἐκ διαφόρων κωδίκων καὶ χρυσοβούλλων παρὰ τοῦ ταπεινοῦ ἐν ἱεροδιακόνοις καὶ διδασκάλοις Παρθενίου Πελοποννησίου. Venice.

Pylia 2001: Pylia, Martha. Λειτουργίες και αυτονομία των κοινοτήτων της Πελοποννήσου κατά τη δεύτερη Τουρκοκρα-

τία (1715–1821). – Μνήμων, No. 23, 67-98.

Rigopoulos 1998: *Rigopoulos*, Giannis. Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού. 1. Athens.

Rigopoulos 2006: *Rigopoulos*, Giannis. Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. 2. Athens.

Rubin 2013: *Rubin*, Rehav. Greek-Orthodox maps of Jerusalem from the seventeenth and eighteenth centuries. – *e-Perimtron*, No. 8/3, 106-132.

Simonopetritis 1999: *Simonopetritis*, Ioustinos. Αγιορείτες χαλκογράφοι. In: *Tourta* 1999, 59-72.

Smyrlis 2006: *Smyrlis*, Kostis. La fortune des grands monastères byzantins (fin du X^e – milieu du XIV^e siècle). Paris.

Sotiriou 1918: *Sotiriou*, Georgios. Περί τῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου καὶ τῶν ἐν αὐτῇ κειμηλίων. – *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, No. 4, 46-80.

Stošić 2019: *Stošić*, Ljiljana. Western European Prints and the Religious Art in the Balkans (18th – 19th Centuries). In: *Marginalia/Art Readings* 2018 (eds. Ivanka Gergova, Elissaveta Mousakova). Sofia, 107-121.

Stratigopoulos 2007: *Stratigopoulos*, Dimosthenis. Ἐντυπες ἀκολουθίες ἀγίων. Συλλογὴ Ντόρης Παπαστράτου. Athens.

Synaxis 1706: Σύναξις κανόνων τινῶν ἐγκωμιαστικῶν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, τῆς ἐν τῷ μεγάλῳ Σπηλαίῳ τῆς ἐν Πελοποννήσῳ ὁρους τοῦ καλουμένου Χελμοῦ, καὶ τῶν Ὁσίων Πατέρων Συμεῶν καὶ Θεοδώρου, τῶν Κτητόρων, καὶ Ἀρχηγῶν τῆς ἐν τῷ Σπηλαίῳ παλαιᾶς Μονῆς, καὶ τῆς Ὁσίας Εὐφροσύνης [...]. Νῦν πρῶτον τύποις ἐκδοθεῖσα ἀναλώμασι τοῦ Ἐκλαμπροτάτου Κυρίου Κυρίου Βερνάρδου Μακόλα Ἀθηναίου, πρὸς ὃν δικαίως ἀφιερώθη. Venice.

Tourta 1999: Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά. Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας. Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 10 Νοεμβρίου 1995 (ed. Anastasia Tourta). Thessaloniki.

Tsigaridas 2011: *Tsigaridas*, Euthymios N. Φορητές εικόνες του Διονυσίου του εκ Φουρνά των Αγράφων και του εργαστηρίου του στις Σέρρες. – *Μακεδονικά*, No. 38, 97-131.

Tsimboukis 2013: *Tsimboukis*, Georgios D. Η Αποκάλυψη του Ιωάννη στη μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους. Athens.

Vassilaki 2000: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* (ed. Maria Vassilaki). Milan.

Vassilaki 2012: *Vassilaki*, Maria. Ακολουθώντας τα βήματα του Διονυσίου του εκ Φουρνά. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 33, 379-386.

Vassilaki 2016: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (ed. Maria Vassilaki). London and New York.

Velenis 2012: *Velenis*, Georgios. Αντίβολο άγνωστου ιχνογράφου – εικόνα Καπεσοβίτη ζωγράφου. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 33, 229-240.

Verstegen 2008: *Verstegen*, Ian. Between Presence and Perspective the Portrait-in-a-Picture in Early Modern Painting. – *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, No. 71/4, 513-526.

Von Tietz 1836: *Von Tietz*, Friedrich. St. Petersburg, Constantinople, and Napoli Di Romania, in 1833 and 1834: A characteristic Picture, drawn during a residence there. New York.

Xyngopoulos 1933: *Xyngopoulos*, Andreas. Ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου ἐν τῇ Μονῇ τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου. – Αρχαιολογικὴ Ἑφημερίς, No. 15, 109-119.

Xyngopoulos 1965: *Xyngopoulos*, Andreas. Icônes du XIII^e siècle en Grèce. In: *L'Art byzantin du XIII^e siècle: Symposium de Sopotani* (ed. Vojislav J. Djurić). Belgrade, 75-82.

Yfantis 1999: *Yfantis*, Panagiotis. Μέγα Σπήλαιον. Ἱστορία, πνευματικὴ καὶ ἐθνικὴ μαρτυρία. Athens.

Yurchyshyn-Smith 2015: *Yurchyshyn-Smith*, Oksana. Rare Paper Icons from Mount Athos. Addenda to Paper Icons: Greek Orthodox Religious Engravings, 1665–1899 by Dory Papastratos. – *Print Quarterly*, No. 31/2, 143-161.

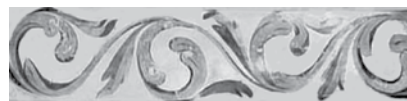
Възпроизвеждане на гравюри в една икона: случаят с Богородица Мегаспилеотиса

Йоанис Виталиотис



Манастирът „Богородица Живоносен източник“ в Ханя, Крит съхранява уникална икона, представяща Богородица с Младенеца, който лежи в дясната ръка на своята майка (Дексиократуса). Замислена е като репродукция на „иконата на св. Лука“ от манастира Мега Спилеон в Пелопонес; единадесет сцени илюстрират нейната легенда. Надписът споменава ктитора, йеромонах Калиникос Мегаспилеотис, датата 1806 г. и зографа Никифорос, като последният е основател на „ателието на зографите от Карпениси“ на Атон, представляващо „учената“ линия в т.нар. „турски барок“.

Създаването на иконата се базира върху две гравюри, а именно Проскинитарий от 1780 и „Богородица на св. Лука“ от 1803 г., направени от Никифорос (или евентуално върху някакъв по-стар прототип). Иконата може би е била поръчана за един от двата метоха на Мега Спилеон в Константинопол. Калиникос може да бъде идентифициран като едноименния автор на служба за светците покровители на манастира (Атина, 1840).



Icon Templates in Religious Art of Imperial Russia. Moscow Old Believers and the Icon-Painting of the 17th Century

*Anna Manukian*¹

Abstract: *This contribution explores paper icon templates from the collection of the Museum of the Russian icon in Moscow. The selected examples are associated with the Moscow icon-painting circles of the 19th century and linked to people who professed the so-called Old Belief. All pieces were traced from 17th century icons produced in the Tsar's workshops, in particular, from the artworks commonly related with the icon-painters working on the commission of the Stroganov family.*

Key words: Stencils, patterns, models, anthivola, Old Ritualist, Stroganov icon-painters

The entire history of art might be perceived as a continuous processing of older models, as an adaptation of previous artistic achievements to new demands. In Russian church art of the Synodal period², the process of assimilation of medieval images in accordance with artistic purposes of the new era is well illustrated by so-called

¹ Dr Anna Manukian is a research fellow at the Museum of the Russian Icon in Moscow, working in the fields of Medieval Russian art (with a particular interest in church doors) and Russian religious art of the 18th – 19th century.

² A period in the history of the Russian Orthodox Church between 1721 and 1917, corresponding exactly with the timespan of the Russian Empire, during which the Church was ruled by The Most Holy Governing Synod.

„*npopucu*“ (*prorisi*) – paper icon templates – also known as *anthivola* (*ανθιβόλα*) in Balkan tradition³. The Russian term *proris*’ was coined to denominate templates reproduced either directly from an icon panel, or from another paper template, engraving or drawing. To create a *proris*’, icon outlines were traced with a mixture of garlic juice and carbon black, then a sheet of paper was applied and this was moistened by breathing on the paper. It was subsequently rubbed thoroughly so that the print was transferred to the sheet. Alternatively, a less damaging method was invented involving a so-called “roe window”. A thin semi-transparent foil produced from a dehydrated roe sack was nailed onto a wooden frame and consequently used as tracing paper – this served as a membrane between an icon and a piece of paper⁴. By this means, the reversed, mirror images of icon composition were reproduced in real size. Afterwards a pale offprint might be enhanced through additional hand drawing.

The collection in the Museum of the Russian icon in Moscow holds around 270 *prorisi*, acquired in October 2010 on the occasion of the 47th birthday of the Museum’s founder, Mikhail Abramov (1963–2019). All pieces were produced between the second half of the 18th century and the first third of the 20th century. The most reliable grounds for their dating are provided by the characteristics of the paper used. Some of the paper sheets bear captions with the names of their proprietors or executors and denote various icon-painting centers of the Russian Empire. Yet, their scholarly study doesn’t only aim to define time and place of origin, but also endeavors to map an iconographic family, which includes an original medieval prototype, its contemporaneous replicas and variations, as well as its further derivations. Herewith not only fair, honest copies come into play, but also intentional forgeries.

In the course of the research, a certain number of templates in the Museum’s collection were discovered to replicate 17th century icons painted in the Tsar’s workshops. Between the late 18th and early 20th century, many icons that served as models for these templates became part of Old Believer collections in Moscow, whether belonging to private owners or one of the main Old Ritualist centers – the Pre-obrazhensky or Rogozhsky Cemeteries. Accordingly, the templates

³ See Katselaki, Nanou 2011.

⁴ Svod 1995: 432.

in question were most likely executed by Old Believer icon-painters, however none of the sheets appear to have been further used to create a new icon. The paper is neither pricked nor soiled by charcoal powder, the presence of which would suggest the mechanical transfer of the template onto the gesso surface of an icon board.

Old Believers considered newly painted icons to lack grace, whereas older icons, created years ago by those who they thought to profess the right creed, were deeply venerated as paraphernalia of aristocratic rank. For all their piety, theft from a New Ritualist church was regarded as an act of redemption of creed and was often equated to a heroic deed, a true religious exploit, when in fact the Official Church regarded it as a sacrilege. To steal an old icon from a state church meant, in Old Believers' eyes, to oppose evil forces, to confront the devil who, after the Schism⁵, had become the custodian of all New Ritualist church buildings⁶.

The concept perceived by Old Believers to be the true medieval Russian icon-painting style had been forming during the late 18th and the first half of the 19th century, that is, in the Romantic period, distinguished by its particular concern for the national past⁷. The antiquarian-minded Old Ritualists cherished The Tsardom of Moscovy of the late 16th and first half of the 17th century⁸. Old Believers perceived this historical period as the 'golden age' of Russian Orthodoxy and associated it, notably, with the icons painted on commission of the glorious Stroganov merchant family⁹. The eloquent remarks on the reverse of some paper templates in the Museum collection confirm that "the Stroganov art" was indeed a point of reference for many of the 19th century icon-painters. Figures 1 and 2 are examples of this, with the comments translating as: *transferred from the Stroganov drawings* (**Fig. 1**) and *The meeting of the Vladimir icon of the Mother of God // a Stroganov drawing* (**Fig. 2**). The same is true of the *proris'* repeating the right half of the early 17th century icon "St Demetrius of Thessaloniki and Prince Dmitriy of Uglich" (**Fig. 3**), signed by Prokopiychirin,

5 The dissention in the Russian Orthodox Church in the middle of the 17th century, when it split, due to the reforms of Patriarch Nikon, into the official church and the so-called Old Believer or Old Ritualist movement.

6 Tarasov 1995: 214-216.

7 Tarasov 2002: 328; Buseva-Davydova 2009: 77-80.

8 Tarasov 2002: 326-327.

9 Ibid. See also: Buseva-Davydova 2009: 81.



Fig. 1. The Annunciation.
As early as the second quarter of the 19th century.
The Museum of the Russian Icon, Moscow.
Inv. No. ЧМ/Пп-245. 29,5x21,4 cm.
Paper, carbon black, cinnabar; print. Reverse translation



Fig. 2. The Meeting of the Vladimir icon of the Mother of God. As early as the second quarter of the 19th century. The Museum of the Russian Icon, Moscow. Inv. No. ЧМ/Пп-256.
Paper, carbon black, cinnabar; print, line drawing (partly). Direct translation

the most celebrated representative of “the Stroganov school”. In the course of the 19th century this icon was in the possession of various Muscovite art collectors, among them an Old Believer, Hierotheus Afanassiev¹⁰.

A number of icons earlier ascribed to “the Stroganov school” have been newly reconsidered as 19th century imitations, however precise and skillful. The Stroganov masters appear never to have practiced the mechanical transfer procedure to make a preliminary drawing on the icon panel, instead favoring free hand-drawing with a brush. In fact the use of stencils was characteristic only of late craft icon painting¹¹. Thus, the St John the Warrior’ icon from The Russian Museum, formerly attributed to Prokopy Chirin on the grounds of its counter-

10 Finally, as early as the middle of the 20th century, it was acquired by a Soviet painter Pavel Korin. Presently in the State Tretyakov Gallery. Inv. No. Antonova 1966: 98-100, no. 74, fig. 92.

11 *Iskusstvo* 1987: 85-86. See also: Tarasov 2002: 326.



Fig. 3. Saint Prince Dmitriy of Uglich.
Early 20th century (?)
The Museum of the Russian Icon,
Moscow. Inv. no. ЧМ/Пп-2. 27,4x14,5 cm.
Tracing paper, ink; drawing,
direct translation

feit inscription, was proved to be a forgery created with the help of a *proris*¹².

A priestless Old Believer¹³ activist at the Preobrazhensky Cemetery and successful antiques dealer, Ivan Strelkov became famous for icon counterfeiting as he ingeniously substituted older pieces with their newly painted artful imitations. Among the most notorious frauds, performed by Strelkov, were thefts from the Moscow Kremlin's cathedrals¹⁴. On the reverse of a *template* from the Museum's collection, transferred from a yet unidentified Nativity icon, apart from the owner's name Strelkov, there are also written guidelines for painting another icon¹⁵. Given Strelkov's reputation, it is likely that these instructions were written with the ultimate goal of producing a forged icon.

Another *proris*¹⁶ precisely reproduces the Mother of God of Kazan icon from the Tretyakov gallery, painted in the Tsar's workshops in the second quarter of the 17th century (**Fig. 4**)¹⁷. The inscription on the reverse of the sheet declares that the image was transferred from the *Stroganov* icon owned by the merchant Lavrenty Ossipov, a prominent Old Believer activist and an ardent collector of religious antiquities. The back of the Tretyakov gallery icon also bears an inscription,

12 *Iskusstvo* 1987: no. 43, fig. 12-15, 18.

13 One of the two main factions of the Old Believer movement. Unlike their counterparts (the *priested* Old Believers), the members of the *priestless* faction do not recognize priests ordained by the reformed Official Church.

14 *Titov* 1885: part 1, 15; part 2, 156-157.

15 Inv. no. ЧМ/Пп-257. *Manukian* 2018: 85.

16 Inv. no. ЧМ/Пп-110. See: *Manukian* 2019: 251-253, fig. 1.

17 *Preobrazhenskiy* 2012: 45, fig. 11-12.



Fig. 4. The Mother of God of Kazan. Ca. 1811/12.
The Museum of the Russian Icon.
Inv. no. ЧМ/Пп-110, 28,6x21,2 cm.
Paper, carbon black, cinnabar;
print, line drawing (partly).
Reverse translation

stating that the same Lavrenty Ossipov had acquired the panel in Moscow and then had it restored around 1811/12¹⁸. The paper's watermark suggests that the print could indeed have been produced during the restoration of Ossipov's icon, which is duly associated with the Old Believer icon-painting workshop at the Preobrazhensky Cemetery¹⁹.

In 1822 another audacious Old Believer Nikolai Papulin managed to buy at a bargain price as many as 380 old icons from an abundantly adorned home chapel of the Stroganov family – the Annunciation church in Solvychevodsk²⁰. Papulin brought the icons to his provincial estate and between 1822 and 1825 they were restored by a group

¹⁸ Ibid.

¹⁹ *Preobrazhenskiy* 2012: 49-53.

²⁰ *Pivovarova* 2015: 26-30; *Pivovarova* 2004.



Fig. 5. The Exaltation of the Holy Cross
First quarter of the 19th century (1822–1825(?)).
The Museum of the Russian Icon, Moscow.
Inv. no. ЧМ/Пп-267. 34,1x22,6 cm.
Paper, carbon black, cinnabar; print, line drawing.
Reverse translation



Fig. 6. The Guardian Angel.
Second half of the 19th century.
The Museum of the Russian Icon, Moscow.
Inv. no. ЧМ/Пп-148. 35x22,2 cm.
Paper, carbon black, cinnabar; print.
Reverse translation

of eight icon painters from the Preobrazhensky Cemetery²¹. One of them, according to the written sources, was Efim Vassiliev²², whose icon template “The Exultation of the Holy Cross” (**Fig. 5**) has been discovered in the collection²³. Its delicate graphics and subtle workmanship, typical of the so-called “Stroganov” icons, suggest that this pattern could well have been drawn upon one of Papulin’s acquisitions in Solvychegodsk.

Two icon templates²⁴, each of them displaying different degrees of completion (**Fig. 6**), could have appeared as an outcome of a similar renovation process. Both were transferred from one and the same Guardian Angel icon, currently in The State Russian Museum²⁵. This panel was also mentioned in the list of icons bought by Nikolai Papulin at Solvy-

21 Pivovarova 2018: 95, note. 404; Pivovarova 2009: 103; Yukhimenko 2016: 677.

22 Titov 1885: part 2, 151.

23 Inv. no. ЧМ/Пп-267.

24 Inv. No-s. ЧМ/Пп-148, 156.

25 Inv. no. ДРЖ-1030. *Obrazy* 2008: no. 191.

chegodsk²⁶. On the grounds of an author's signature on its reverse, the panel was ascribed to an acclaimed "Stroganov master" Nazariy Istomin Savin and dated to 1616. However, after further investigation, the icon was discovered to have been thoroughly restored in the 19th century²⁷. The restoration would surely have taken place immediately after the icon's acquisition, on Papulin's initiative²⁸. In the meantime, according to an Old Believer Jacob Sosin, engaged by The Russian Museum's restoration workshop in the first half of the previous century, this icon was restored in Moscow in the late 19th century²⁹, and it was probably at that time that both templates could have been created. Through the medium of similar paper stencils, the icon was frequently reproduced, even if undergoing a slight redesign³⁰. This is an exceptionally lucky case in which a large number of iconographic "family members" – an early "ancestor" and its "descendants" – has been detected.

In other even more fortunate instances, by means of paper icon templates, we have managed to retrieve, or at least shed light on, missing masterpieces, the current whereabouts of which are unknown. One such example is the paper sheet with the image of St John the Divine with a pencil note, reading "transferred in Moscow on the 2nd of December 1865" (**Fig. 7**)³¹. It is quite similar, though not identical to the icon painted as a part of the Deesis composition at the end of the 16th century by Pervusha, Prokpiy Chirin's apprentice (initially from the Annunciation church at Solvychevodsk, presently in the State Tretyakov Gallery as part of the Pavel Korin collection)³².

Particular attention is warranted by the template with the saintly equestrian Princes Boris and Gleb (**Fig. 8**). It originates from the icon which was extremely similar, but not identical, to the late 17th century panel from the Intercession Cathedral at the Rogozhsky Cemetery³³. However, its prototype must come from another, yet unknown, Mus-

26 Pivovarova 2004: 380, fig. 64.

27 *Iskusstvo* 1987: 46, no. 31.

28 *Obrazy* 2008: 218.

29 *Iskusstvo* 1987: 46, note 2.

30 See, for example: *Hargesheimer* 2018: lot 804; *Komashko, Preobrazhenskiy, Smirnova* 2009: 267, 350, n. 162.

31 The Museum's collection contains one more graphic replica of the same icon, this time a reverse translation (Inv. no. ЧМ/Тп- 27).

32 *Vklad* 2017: 400, n. 1.81; *Antonova* 1966: 92-94, no. 69, fig. 85.

33 *Drevnosti* 2009: 126, n. 79.



Fig. 7. St John the Divine. 1865. The Museum of the Russian Icon, Moscow. Inv. no. ЧМ/ПР-193. 35,4x22,2 cm. Paper, carbon black, cinnabar; print. Direct translation



Fig. 8. Sts Princes Boris and Gleb. Early 20th century (?) The Museum of the Russian Icon, Moscow. Inv. no. ЧМ/ПР-5. 14,5x11,9 cm. Tracing paper, carbon black, ink; print, drawing. Reverse translation

covite collection and was also painted in the 17th century. A similar tracing from this, still unidentified, icon was executed by a famed icon-painter Vassily Gurianov³⁴. The graphic was likely made by hand on a smaller scale (14,5x11,9 cm compared to Gurianov's 21,7x18,7 cm), alternatively, it could have been taken directly from a reduced photograph of the icon. The icon in the Museum collection, depicting two sibling princes riding a horse (**Fig. 9**), was formerly coupled with the aforementioned downsized template³⁵, but its exact iconographic source is different, as relevant imprints confirm³⁶ (**Fig. 10**).

The corpus of surviving Russian paper icon templates has not yet been thoroughly studied, only few attempts had been made to attribute them to different icon-painting centers. The limited number of already published pieces prevents the drawing of final conclusions, but rather enables the suggestion of some preliminary observations. The

³⁴ *Uspenskiy* 1902: pl. 89.

³⁵ *Muzey* 2011: 96, 99, fig. 103.

³⁶ The one was published in 1899 among other templates owned by Mikhail Tulin (see *Uspenskiy*, *Uspenskiy* 1899: pl. XC), the other comes from Maxim Byvshev's collection (see **Fig. 10**).

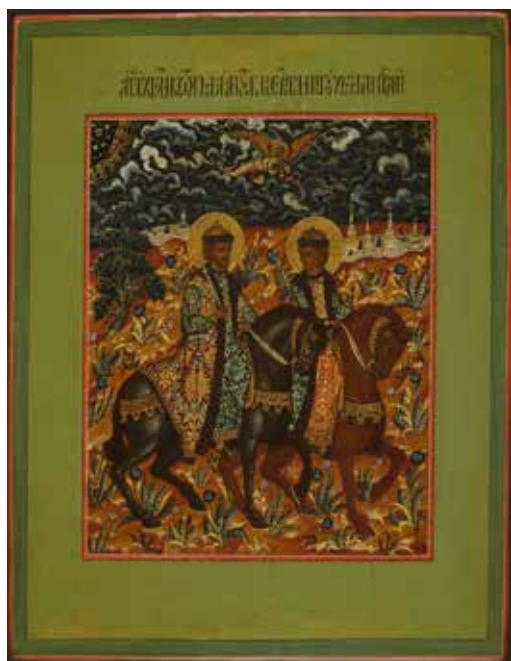


Fig. 9. Sts Princes Boris and Gleb. 1815. Moscow (?) The Museum of the Russian Icon, Moscow.
Inv. no. ЧМ-672. 31,9x26,8x2,2 cm. Wood, tempera



Fig. 10. Sts Princes Boris and Gleb. Second half of the 19th century. Maxim Byvshev's collection. 27,5x22 cm. Paper, carbon black, cinnabar; print.
Reverse translation

icons which served as models for the paper templates cited above can be linked back to Old Ritualist circles in Moscow, which comes as no surprise. The Old Believers were the first to set about the task of preserving and assimilating the Old Rus' artistic heritage. They related the concept of a genuine Old Russian style with the masterpieces of the Tsar's icon-painting workshops from the timespan between the late 16th and the first half of the 17th century (that is, before the Schism). In the eyes of the Old Believers, the art of this historical period, especially the one conventionally associated with the Stroganov family, became a point of reference, contributing to the evolution of Russian icon-painting during the late 18th and the whole of the 19th century, and paper templates played the key intermediary role in this process.

On the basis of the examples included in this paper, it may be speculated that the Moscow Old Believers, especially their priestless branch, with its headquarters at the Preobrazhensky cemetery, had a certain predilection for the art originating from the court workshops of the first half of the 17th century. Such bias in selecting models for templates can surely be explained not only by personal preferences, but also by historical and geographical circumstances. It is true that

compared to other icon-painting workshops, Old Believer artists active in Moscow would have likely encountered a much greater range of 17th century icons, painted at the Tsar's court, including the Stroganov masterpieces.

Still, it was not the same for Old Believer icon-painters in other parts of the country. The templates inscribed by iconographers from the city of Romanov-Borisoglebsk, a late icon-painting school in the Yaroslavl region, surprise us with the abundance of copies from the Armory Chamber icons, that is, not 'pre-nikonian', but rather 'post-nikonian'³⁷ models³⁸. Imprints taken from the Stroganov models are, if not absent, rare. Thus, the icon art of the *zhivopodobie* (lifelike pictorial rendering of the faces), elaborated in the middle of the 17th century by Simon Ushakov and abhorred by schismatics, turned out to be quite popular among the Old Ritualist icon-painters of Romanov-Borisoglebsk, as well as copies of the locally venerated icons, that is, of the Yaroslavl artistic heritage.

A more balanced and eclectic approach, however, was characteristic of the renowned Peshekhonov icon-painters dynasty – an Old Believer family from the Tver region, that moved in the first third of the 19th century to Saint Petersburg³⁹. Paper templates bearing names of the Peshekhonov kin members demonstrate a variety of artistic tastes ranging from the 12th century Byzantine illuminated Gospels and Greek icons to Old Russian icons from Novgorodian and Tverian churches⁴⁰. These examples outnumber those taken from the Stroganov artworks, which are quite meager in Peshekhonov's collection.

The *prorisi* discussed in this paper demonstrate that icon templates offer an opportunity to discover more about the continuity between Late Medieval icon-painting and religious art of the 18th to early 20th century in Russia. Surely, further exploration in the field would greater emphasise their input into this process⁴¹.

37 The definitions 'pre-nikonian' and 'post-nikonian' refer to timespans before and after the church reforms introduced by Patriarch Nikon in the middle of the 17th century which caused the division of the Russian Orthodox Church.

38 See Morozova 2010; Kir'yanova 2012.

39 Belik 2011: 29-30, 47.

40 A considerable number of these sheets dating back to the first half of the 19th century come from a yet unpublished collection by M. Byvshev.

41 I would like to acknowledge valuable advice and suggestions of Jenny Douch, who helped me with the proofreading.

Bibliography

Primary sources

Svod 1995: Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв. Том 1. Книга первая. [Svod pis'mennykh istochnikov po tekhnike drevnerusskoy zhivopisi, knizhnogo dela i khudozhestvennogo remesla v spiskakh 15-19 vv.] (ed. Yuriy Grenberg). Saint Petersburg.

Titov 1885: *Titov*, Andrey. Дневные дозорные записи о московских раскольниках. Ч. 1–2 / Сообщены А.А. Титовым [Dnevnyye dozornyye zapisi o moskovskikh raskol'nikakh. Ch. 1–2 / Soobshcheny A.A. Titovym]. In: Чтения в Обществе истории и древностей российских при Императорском Московском университете [Chteniya v Obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh pri Imperatorskom Moskovskom universitete]. Moscow.

Literature

Antonova 1966: *Antonova*, Valentina. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина [Drevnerusskoye iskusstvo v sobranii Pavla Korina]. Moscow.

Basova 1992: *Basova*, Marina. Mstjoralaiset ikonit. Kustantaja.

Belik 2011: *Belik*, Zhanna. Иконописное наследие мастерской Пешехоновых [Ikonopisnoye naslediyе masterskoy Peshekhonovykh]. Moscow.

Buseva-Davydova 2009. *Buseva-Davydova*, Irina. Строгановское наследие в традиционной иконописи Нового времени [Stroganovskoye naslediyе v traditsionnoy ikonopisi Novogo vremeni]. In: Культурное наследие Русского Севера: память и интерпретации. К 90-летию Сольвычегодского историко-художественного музея [Kul'turnoye naslediyе Russkogo Severa: pamyat' i interpretatsii. K 90-letiyu Sol' vychegodskogo istoriko-khudozhestvennogo muzeya]. Saint Petersburg, 77-85.

Drevnosti 2009: Древности и духовные святыни старообряд-

чества. Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве [Drevnosti i duhovnye svyatyni staroobryadchestva. Ikony, knigi, oblachenija, predmetry cerkovnogo ubranstva Arhiejskoj riznicy i Pokrovskogo sobora pri Rogozhskom kladbishhe v Moskve] (ed. Yelena Yukhimenko). Moscow.

Hargesheimer 2018: Hargesheimer Kunstauktionen Düsseldorf. Auction 84. Important Russian & Greek Icons. 27 April 2018. Part 2. https://www.kunstauktionen-duesseldorf.de/product_info.php?products_id=94977 (accessed on 10.09.2019).

Iskusstvo 1987: Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея [Iskusstvo stroganovskih masterov v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeja]. Leningrad.

Katselaki Nanou 2011: Katselaki, Andromachi, Nanou, Maria. Anthivola the holy cartoons from Chioniades at the Cathedral of Saint Alexander Nevski in Sofia, 22 August – 30 October 2011: (exhibition catalog). Sofia.

Kir'yanova 2012: Kir'yanova, Svetlana. Иконные образцы мастеров Романова-Борисоглебска в собрании Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва [Ikonnyye obraztsy masterov Romanova-Borisoglebska v sobranii Tsentral'nogo muzeya drevnerusskoy kul'tury i iskusstva imeni Andrey a Rublyova]. – Вестник Православного Свято-Тихоновского Университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства [Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Universiteta. Seriya 5. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva], No. 3/9, 112-126.

Manukian 2018: Manukian, Anna. «Хорошие любители церковного благолепия» [«Khoroshiye lyubiteli tserkovnogo blagolepiya»]. – Русское искусство. Знаменитые фамилии [Russkoye iskusstvo. Znamenityye familii], No. 3/59, 80-87.

Manukian 2019: Manukian, Anna. Иконописные прориси из собрания Музея русской иконы в Москве [Ikonopisnyye prorisi iz sobraniya Muzeya russkoy ikony v Moskve]. In: XXIII научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сборник статей [23 nauchnyye chteniya pamyati

Iriny Petrovny Bolottsevov (1944–1995): sbornik statey] (ed. Aleksandr Preobrazhenskiy). Yaroslavl, 250–263.

Morozova 2010: *Morozova, Zoya*. Иконописцы Романова-Борисоглебска. Иконные образцы XVII – начала XIX века из собрания ГИМ [Ikonopistsy Romanova-Borisoglebska. Ikonnyye obraztsy 17 – nachala 19 veka iz sobraniya GIM]. Moscow.

Muзей 2011: Музей русской иконы. История собрания, обзор коллекций, новые поступления и открытия [Muзей russkoy ikony. Istoriya sobraniya, obzor kollektсий, novyye postupleniya i otkrytiya] (ed. Irina Shalina). Moscow.

Obrazy 2008: Образы и символы старой веры: Памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея [Obrazy i simvolы staroy very: Pamyatniki staroobryadcheskoy kul'tury iz sobraniya Russkogo muzeya]. Saint Petersburg.

Pivovarova 2004: *Pivovarova, Nadezhda*. Об одном эпизоде из истории «борьбы с расколом» в середине XIX в.: Судиславские моленные Н.А. Папулина и их судьба по документам Российского государственного исторического архива [Ob odnom epizode iz istorii «bor'by s raskolom» v seredine 19 v.: Sudislavskiye molennyye N.A. Papulina i ikh sud'ba po dokumentam Rossiyskogo gosudarstvennogo istoricheskogo arkhiva]. In: Старообрядчество в России (XVII–XX вв.) [Staroobryadchestvo v Rossii (17–20 vv.)]. 3 (ed. Yelena Yukhimenko). Moscow, 358–384.

Pivovarova 2009. *Pivovarova, Nadezhda*. «Дневные дозорные записи о московских раскольниках» как источник по истории икон Благовещенского собора Сольвычегодска [«Dnevnyye dozornyye zapisi o moskovskikh raskol'nikakh» kak istochnik po istorii ikon Blagoveshchenskogo sobora Sol'vychegodska]. In: Культурное наследие Русского Севера: память и интерпретации. К 90-летию Сольвычегодского историко-художественного музея [Kul'turnoye naslediyе Russkogo Severa: pamyat' i interpretatsii. K 90-letiyu Sol'vychegodskogo istoriko-khudozhestvennogo muzeya]. Saint Petersburg, 101–111.

Pivovarova 2015: *Pivovarova, Nadezhda*. Иконы Благовещенского собора Сольвычегодска по архивным документам и соборным описям конца XVI–XIX веков [Ikony

Blagoveshchenskogo sobora Sol'vychevodskaya po arkhivnym dokumentam i sobornym opisyam kontsa 16–19 vekov]. – Вестник СПбГУ. Сер. 15 [Vestnik SPbGU. Ser.15], No. 3, 20–43.

Pivovarova 2018: *Pivovarova*, Nadezhda. Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII – начала XX века. Опыт систематического анализа [Staroobryadcheskaya ikona v istoriko-kul'turnom kontekste 18 – nachala 20 veka. Opyt sistematicheskogo analiza]. Moscow.

Preobrazhenskiy 2012: *Preobrazhenskiy*, Aleksandr. К ранней истории старообрядческого собирательства: иконы с художественно оформленными владельческими надписями конца XVIII–XIX века [K ranney istorii staroobryadcheskogo sobiratel'stva: ikony s khudozhestvenno oformlennymi vladel'cheskimi nadpisyami kontsa 18–19 veka]. In: История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства: Сборник статей по материалам научной конференции (25–28 мая 2010 года) [Istoriya sobiraniya, khraneniya i restavratsii pamyatnikov drevnerusskogo iskusstva: Sbornik statey po materialam nauchnoy konferentsii (25–28 maya 2010 goda)]. Moscow, 25–120.

Komashko, *Preobrazhenskiy*, *Smirnova* 2009: *Komashko*, Natal'ya, *Preobrazhenskiy*, Aleksandr, *Smirnova*, Engelina. Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина). Каталог выставки [Russkiye ikony v sobranii Mikhaila De Buara (Yelizavetina). Katalog vystavki]. Moscow.

Tarasov 1995: *Tarasov*, Oleg. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России [Ikona i blagochestie. Ocherki ikonnoogo dela v imperatorskoi Rossii]. Moscow.

Tarasov 2002: *Tarasov*, Oleg. Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia (trans. and ed. Robin Milner-Gulland). London.

Uspenskiy 1902: *Uspenskiy*, Aleksandr. Переводы с древних икон, собранные и исполненные иконописцем и реставратором В. П. Гурьяновым [Perevody s drevnikh ikon, sobrannyye i ispolnennyye ikonopistsem i restavratorom V. P. Gur'yanovym]. Moscow.

Uspenskiy, *Uspenskiy* 1899: *Uspenskiy*, Mikhail, *Uspenskiy*, Vasiliy. Образцы древнерусской иконописи. Переводы из

собрания М. В. Тюлина [Obraztsy drevnerusskoy ikonopisi. Perevody iz sobraniya M. V. Tyulina]. Saint Petersburg.

Vilinbakhova 2005: *Vilinbakhova, Tat'yana*. Строгановская икона конца XVI–XVII века [Stroganovskaya ikona kontsa 16–17 veka]. Moscow, Kaliningrad.

Vklad 2017: Вклад. Художественное наследие Строгановых XVI–XVII веков в музеях Сольвычегодска и Пермского края [Vklad. Khudozhestvennoye naslediye Stroganovykh 16–17 vekov v muzeyakh Sol'vychegodska i Permskogo kraja]. Perm.

Yukhimenko 2016: *Yukhimenko, Yelena*. Старообрядчество. История и культура [Staroobryadchestvo. Istoriya i kul'tura]. Moscow.

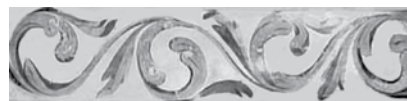
Прорисите в религиозното изкуство на имперска Русия. Московските старообрядци и иконописта на XVII век

Анна Манукян



Руските „прориси“, или хартиените копирки за рисуване на икони, допринасят за нашето разбиране на иконописното творчество заради ключовата роля, която играят в изготвянето на нова икона. Тази статия изследва копирките, свързани с хората, изповядващи старOVERчество и произхождащи от кръговете на иконописците от Москва през XIX в. Всички подобрани тук примери са проследими до икони от XVII в. и произведени от царското ателие и по-специално до произведения на майстори, работещи по поръчка на фамилията Строганови, което не изненадва. СтарOVERците са първите, които поставят въпроса за съхранението и асимилирането на древно-руската традиция, която има връзка с концепцията за оригиналния руски стил чрез шедьоврите на Московската иконописна школа от периода XVI и XVII в., или преди схизмата. Някои от прорисите може да са се появили като опит за реновиране, налагано от старообрядците в иконописта на XIX в. Някои от тях са копирани от икони, купени през 1822 г. от известния старOVERец Николай Папулин от църквата „Благовещение“ в Солвичегодск, която е била и семеен параклис на Строганови. Независимо от ограничени брой на руските прориси, проучени до момента, може да се предположи, че московските старOVERци и по-специално техният разпоповски клон с центъра им в Преображенското гробище са имали определен сантимент към изкуството, произвеждано от дворцовите ателиета през първата половина на XVII в. Въпреки това графични копия на Строгановата иконописна традиция изглеждат необичайни сред хартиените копирки, подписани от старOVERци иконописци от други краища на руската империя. Подобна свобода в избора на модели би могла със сигурност да се отдаде не само на индивидуалния вкус на майсторите, но и на определени исторически и географски особености. Освен това не може да се пренебрегне фактът, че в сравнение с иконописците от по-малките градове старOVERците художници получавали повече поръчки за реставриране на московски икони от XVII в., сред които имало и шедьоври на Строгановската школа. Изследването на определени примери не само уточнява тяхната датировка и про-

изход, но също се опитва да картографира иконографското „семејство“, което включва водещия по-стар прототип, неговите съвременни реплики и вариации, както и последващите му трансформации. За някои от копирките е възможно да се определи голям брой от иконографски „сродници“ с по-ранен „прародител“ и последващи „потомства“. За други се предполага, че копират вече изчезнали шедьоври, чиито диахронни модели са неизвестни. За всички тях търсенето на прототип води до намирането на близки по иконография примери.



Нови факти за тревненските зографи

Мариела Стойкова¹

Абстракт: Текстът представя неизвестни документи от архива на Христо Никифоров Даскалов от Трявна, съхраняван в Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. Въз основа на обработените материали е направен опит да се очертае живота и творчеството на зографа Бончо Димитров и да се внесат корекции в биографията на някои от тревненските зографи.

Ключови думи: бележки, рисунки, икони, Бончо Димитров, Симеон Коюв

В процеса на проучването на църквата „Св. Архангел Михаил“ в Трявна във връзка с проекта „Корпус на църковната стенопис от първата половина на XIX век“ бяха открити множество непубликувани документи от архива на Христо Никифоров Даскалов², съхраняван в Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. Част от събраните данни бяха включени в текста, но други, които нямаха пряка връзка с историята на храма, останаха за следващ етап на изследване.

Основен извор на информация в настоящото изследване са няколко тефтера и данъчни регистри за населението на Трявна.

Първият документ е тефтер на зографа Бончо Димитров³. Откъслечни данни за него срещаме в няколко публикации. За първи

1 Mariela Stoykova is a curator in The Museum of Christian Art, part of the National Gallery. She works in the field of Bulgarian art from 18th –19th century.

2 NBKM, BIA, f. 129.

3 NBKM BIA, f. 129, a. e. 3.

път тефтерът е споменат от проф. А. Божков през 1967 г., който публикува няколко рецепти за позлатяване и приготвяне на бои⁴. Той дава и кратка информация за това, че тефтерът е подарен на зографа от поп Алексей през 1811 г. и цитира една бележка, от която разбираме, че Бончо е рисувал икони за Перушица⁵. След повече от десет години тефтерът отново влиза в научно обръщение. В книгата си за тревненските зографи Ц. Петров споменава името на Захарий Стари, записан като длъжник на Бончо Димитров през 1813 г.⁶, а седем години по-късно А. Шаренков цитира една от рецептите в тефтера⁷. Публикациите, оставили без коментар личността на неговия притежател, са и последните, в които Бончо е споменат като зограф.

Тефтерът съдържа 20 листа и постъпва в Националната библиотека през 1928 г. заедно с други ръкописи, откупени след дълга и нелепа кореспонденция със собственика им Б. Даскалов⁸. Към оригинала в началото е прикрепен един лист, в който Б. Даскалов пояснява, че тефтерът е открит между други книги в тежко състояние през 1889 г. при развалянето на старата къща на хаджи поп Димо. Следва кратко описание на няколко от листовите, а в края завършва с думите: „извътре има записвания на разни вземания, давания и скици на човечески глави, кон и др.“

Ръкописът съдържа сметки за дадени и дължими суми от 1811 до февруари 1819 г., азбуката, откъс от „Ходене на Богородица по мъките“, няколко рецепти за приготвяне на бои, безир и масло, за обработка на дърво, позлатяване на сребро и др., две заклинания срещу зло и отпечатък на Разпятие Христово.

В тефтера са запазени и пет рисунки с туш. Първата е разположена върху началната страница (**Фиг. 1**). Нарисувани са три вази – две от които изписани ескизно, а третата, разработена по-детайлно, е с богат букет от полски цветя. На л. 6а и 6б между текстовете са поместени два образа – първият със свободно маркирани очертания на лицето вероятно е глава на светец, вторият е

4 Bozhkov 1967: 168.

5 Bozhkov 1967: 39.

6 Petrov 1978: 7.

7 Sharenkov 1985: 58.

8 NBKM, BIA, f. 35, op. 2, a. e. 71, 11-15.

глава на млад мъж с къса брада. На л. 10б (Фиг. 2) върху целия лист е нарисуван кон, над който е поместен кратък текст „пишаму кондъ“, а на л. 14б между текста е вписана миниатюрна рисунка на змей с разтворена паст. На няколко от страниците между редовете са нарисувани дребни цветчета.

Текстът на л. 2а, разположен над отпечатък на Разпятие Христово, съдържа публикуваната от проф. Божков информация, че тефтерът е харизан на Бончо от попа Алексия през 1811 г. На същия лист долу намираме друга бележка, в която Бончо записва: „Дету ги правихми на поп Василие от Красен устава да ми дава Генчо гр. в 2 дету ги правихна Ген...“ (Фиг. 3). Следващата бележка е поместена в долната част на л. 14б. Първата ѝ част е публикувана от проф. Божков: „Когато зех на Перошица работа да я правя две икони големи по Н гроша“. Бележката продължава на същия ред: „идна луза марагоз, идна хромица широка пед дълга осемнайесет педет“⁹. В горната част на следващата страница четем „да са зн(а)й как ст(о)рихме

9 Тази част от бележката не е публикувана.



Фиг. 1. Вази с цветя, рисунки от първата страница на тефтера, Бончо Димитров, 1811 – 1814 г., НБКМ, БИА, ф. 129, а. е. 3, 1а, (фотография НБКМ)



Фиг. 2. Рисунка на кон, Бончо Димитров, ок. 1814 г., НБКМ, БИА, ф. 129, 3, 10а, (фотография НБКМ)



Фиг. 3. Бележки на Бончо Димитров за работата му в с. Красен, 1814, НБКМ, БИА, ф. 129, а. е. 3, 2а (фотография НБКМ)

уртаклък с Ка(н)ча Генюва да работиме, чи да зимам аз две а ти идно“. По-надолу листът е разделен на две колони, в които е записано каква работа и материали си поделят Бончо Димитров, Пенчо Генюв и Канчо. Като пример ще посоча следните бележки: „куни варакли мазани, и бояли и веракле – Бончо Димитров, мазани бели – Пенчо Генюв, варак идринилиски – Бончо Димитров, яйцем и смола и безир – Бончо Димитров“.

На останалите листове между харчовете и сметките от април

1813 до февруари 1819 г., свързани с бита и продажбата на вино, памук, вълна и жито и др., Бончо отбелязва и суми за изработени икони. Така разбираме, че има да взема 10 гроша за икони от Цачо, че до Димитровден през 1813 г. е взел от икони около 70 гроша, а през февруари 1819 г. е получил 50 гроша за големи икони от х. Никофор¹⁰.

В ръкописа срещаме имената на няколко тревненски зографи, свещеници и видни тревненски първенци. Сред тях са родоначалникът на Захариевската фамилия – Захарий и синовете му Кръстю, Цаню и Иван, бащата на летописеца поп Йовчо – поп Никола, чорбаджи Кънчо Генюв, х. Никофор Априлов, майсторът златар Пенчо Генюв. Тук следва да коригираме датировката на последния известен документ, свързан с името на Захарий Стари, от 1813 на май 1815 г.¹¹

От представените дотук бележки можем да направим следните изводи – Бончо Димитров освен зограф е и дърворезбар. Това не е основното му занимание. Допълнителните му приходи са от търговия с вино, вълна, памук и жито. Имал е дюкян, което се потвърждава и от други архивни източници. Бончо работи съвместно със зографите Цаню и Генко, а за кратко негов помощник е и златарят Пенчо Генюв¹². Рисува предимно домашни икони, но също така и по-големи за църквите в с. Красен и Перушица.

Опитите да бъдат открити иконите от двете селища, посочени в тефтера на зографа, не бяха увенчани с голям успех. В България има две села с името Красен – едното е в близост до Русе, между Бесарбово и Иваново, а другото е в област Добрич. Църквата в добричкото село е строена през втората половина на XIX в. и там работи друг тревненски зограф – Йонко поп Димитров¹³. Църквата „Св. Троица“ в с. Красен, Русенско вероятно е строена около средата на XVII в. и е частично разрушена по време на Руско-турската война през 1767–1774¹⁴. Надписи, запазени върху стените и някои от каменните плочи в храма, свидетелстват за нейното

10 NBKM, BIA, f. 129, а.е. 3: 17а, 19б.

11 Приема се, че кончината на зографа е около 1813 г. Виж *Tsaneva*: 2013, 25. Името му, заедно с това на сина му Кръстю, е записано на л. 19а. датата на листа е „май ІЕ“.

12 За него виж *Drumev* 1976: 16-17; *Shulekova* 1985: 107-111.

13 *Vasiliev* 1965: 85.

14 *Yordanov, Bakardzhieva* 1994: 54-55; *Mutafov* 2019: 191.



Фиг. 4. Надпис върху западната фасада на ц. „Св. Троица“ в с. Красен, 1814 г. (лична фотография)

обновяване през 1805 г. и освещаването ѝ от епископ Неофит¹⁵. В надписа, поместен върху каменна плоча, съхранявана в олтара, е споменат и първият поп на църквата Васил¹⁶, за когото Бончо пише в бележката.

Най-ранните надписи от външните стени на храма са върху каменна плоча, вградена в централната част на западната фасада (Фиг. 4)¹⁷. В долната ѝ част, на видно място, е изписано: „цаню геню ѿ травна изграф аѿд“. Отляво до този надпис със значително по-дребен шрифт са изписани и имената на „венко ѿ травна даскалъ“ и „богданъ даскалъ“. Информацията от надписите в църквата потвърждават данните от тефтера. Вероятно водещите зографи в красенския храм са Цаню и Геню (Генко), а другите двама – Венко и Богдан, са техните помощници. През 1814 г. единствените зографи с тези имена са Цаню Захариев, Генко Минюв (брат на Петър Минюв), родоначалникът на Венковската фамилия – Венко, и разглежданият тук Богдан (Бончо) Димитров¹⁸. В църквата няма запазени никакви следи от работата на

15 Yordanov, Bakardzhieva 1994: 53, 55.

16 Yordanov, Bakardzhieva 1994: 53.

17 Датирани са от 1805 до 1845 г. Виж Yordanov, Bakardzhieva 1994: 52.

18 За първите трима виж Vasiliev 1965: 71, 88, 94; Tsaneva 2013: 26, 31, 33.

този колектив. Според някои данни храмът е опожарен по време на Руско-турската война¹⁹. Според друга информация около 1910 г. старият иконостас и иконите са прогнили, „поради което са демонтирани и изгорени“²⁰. Сведенията за съдбата на иконите и иконостаса от църквата са противоречиви, но в региона има запазени други произведения, потвърждаващи работата на зографите от Захариевската и Венковската фамилия в началото на XIX в. Част от тях са реставрирани и включени в музейната експозиция към русенската църква „Св. Троица“²¹.

Сходна е съдбата и на другия храм, за който работи Бончо Димитров. Църквата „Св. Атанасий“ в Перущица е опожарена и частично разрушена по време на Априлското въстание²². Липсват данни какво е останало след тези трагични събития²³. Единствените три икони, достигнали до нас от тази църква, са прибрани от И. Гошев през 1925 г. в Църковния музей²⁴. Първата от тях „Св. Георги и св. Димитър“ (Фиг. 5) е публикувана нееднократно²⁵, а другата, „Св. Богородица Кикос“ (Фиг. 6)²⁶, поради лошото си състояние остава извън интереса на учените. Авторите на тези икони са двама. Коя е дело на Бончо Димитров? Можем да допуснем, че той е автор на „Св. Георги и св. Димитър“, тъй като в рисунките на коня и змея от тефтера на Бончо има редица сходства с тези от иконата. На пръв прочит стилово иконата ни насочва към творбите на Захариевската фамилия. Съществуват

19 Според доклада за състоянието на храмовете в Доростолско-червенската епархия, изготвен непосредствено след Освобождението, красенската църква е ограбена и вътрешно изгорена. Виж *Zdravkova, Sasheva* 2012: 195.

20 *Mutafov* 2019: 192.

21 Иконите „Св. Харалампий с житийни сцени“, дело на зограф от Захариевата фамилия и диптих на Венковата фамилия, са публикувани без атрибуция. Виж *Prashkov* 1984: ill. 2, ill. koritsa 3. Иконата „Св. Богородица с пророци“ от с. Сушево не е публикувана. В етикета е означена като дело на Витановата фамилия. Стилите ѝ особености са характерни за иконите на Захарий Стари, от когото има запазени идентични образци.

22 *Stoyanova* 2015: 282.

23 Днес в църквата няма запазена нито една икона от първата половина на XIX в. Широчината на наоса съответства на размерите на лозницата за иконостас, посочени в тефтера на Бончо Димитров.

24 Инвентарна книга на НЦИАМ, инв. № 3349, 3373, 3920. Иконата на Св. Марина (№ 3920) не е включена в изследването. От 1965 г. те са в „Криптата“ при НГ.

25 Инв. № НХГ 6, стар на НЦИАМ № 3349, публикувана е като дело на анонимен зограф, с датировки XVIII или края на XVIII – началото на XIX в. Анонатиите са с некоректен инв. № 1386. Виж *Boshkov* 1974: 332, ill. 198; *Paskaleva* 1981: 238, ill. 89; *Petrov* 1978: ill. 16.

26 Инв. № НХГ 13, стар № на НЦИАМ 3373, размери 77x54, 5x2.



Фиг. 5. Икона „Св. Георги и св. Димитър“, ок. 1813–1814 г., Бончо Димитров (по атрибуция), от ц. „Св. Атанасий“, Перушица, Музей за християнско изкуство, НГ (фотография НГ)



Фиг. 6. Икона „Св. Богородица Кикос“, ок. 1814 г., неизвестен тревненски зограф, от ц. „Св. Атанасий“, Перушица, Музей за Християнско изкуство, НГ (фотография НГ)

обаче и някои други особености като едрите глави с широки чела и характерни очи, фигурата на коня, орнамента върху декорацията на седлото, които виждаме в няколко икони от с. Бели Мел (1815), подписани от даскал Димитър²⁷, от селата Ковачевица и Долно Драглище, Благоевградско (1807)²⁸ и от близкото до Перушица село Брестовица (1813)²⁹, които не са подписани, но също следва да бъдат приписани на Димитър Коюв. Новите проучвания за тревненските зографи опровергават твърденията, че тревненската иконописна фамилия Витановци е представена основно от рода на Цоню Димитров Витанов, а наследниците на Кою Витанов не се занимават с иконопис. Пример за това е Димитър Коюв. Той, както и неговите първи братовчеди – Георги и Петър Димитрови, в началото на второто десетилетие работят далеч от Трявна, в Северозападна България, и на юг от Стара планина³⁰. Това е и причината, поради която техните имена остават дълго време забравени и липсват сред архивите и данъчните регистри за Трявна от началните десетилетия на XIX в. Допускам, че Бончо е част от тази фамилия и вероятно е син

27 Gergova 1983: ill. 23.

28 Bozhkov 1985: 22-23.

29 Публикувани са без атрибуция. Виж Toteva 1975: bez nomeratsiya.

30 Gergova 1983: 23-26; Stoykova 2010: 7, ill. 20; Stoykova 2012: 214-215; Stoykova 2015: 270-271.

на Димитър Коюв. Основание за това намирам не само в стило-вите сходства, но и в близките региони, в които работят двамата зографи.

Предполагам, че Бончо поради преклонната възраст на своя баща чиракува и усвоява занаята от Цаню Захариев. Това обяснява и някои от особеностите на стила му, които го приближават до този на Захариевци. В подкрепа на тази хипотеза ще цитирам две бележки от тефтера, които са свързани с името на Цаню Захариев. В първата четем: „и на цаня чичюва захариева остава да давам н гроша“³¹. Втората от април 1813 г. гласи: „да се знай когато беши лошю зле, дету устаха на цаня захариюва пари на зивичо за кунити гроша 44“³². Тук освен сведения за съвместна работа разбираме и за близки родствени отношения. До момента не мога да посоча други документи, потвърждаващи това, но има достатъчно свидетелства за роднински връзки между Захариевци и Витановци. Резултатите от поселищните проучвания на Трявна показват, че махалите са заселвани на принципа на роднински взаимоотношения³³. Това се потвърждава и от вписванията в данъчните регистри. В един непубликуван до момента харачки тефтер с приблизителна датировка около 1828–1830 г. непосредствено след имената на фамилията Витановци – Симеон Цонюв, папа Витан и Кою Цонюв със синовете му, е записан и Атанас поп Димиев³⁴, който е внук на Георги Димитров и зет на Кръстю Захариев³⁵.

Освен в посочените дотук документални източници името на Бончо Димитров срещаме в още два документа. В по-горе посочения харачки тефтер името му е записано в махала Станчовци, непосредствено преди махала Койчовци, заедно със синовете му Миню и Къню (**Фиг. 7**)³⁶. В търговски тефтер, воден от 1834 до 1844 г., той е споменат като длъжник със 135 гроша за наема на

31 NBKM, BIA, f. 129, a.e. 3: 12b.

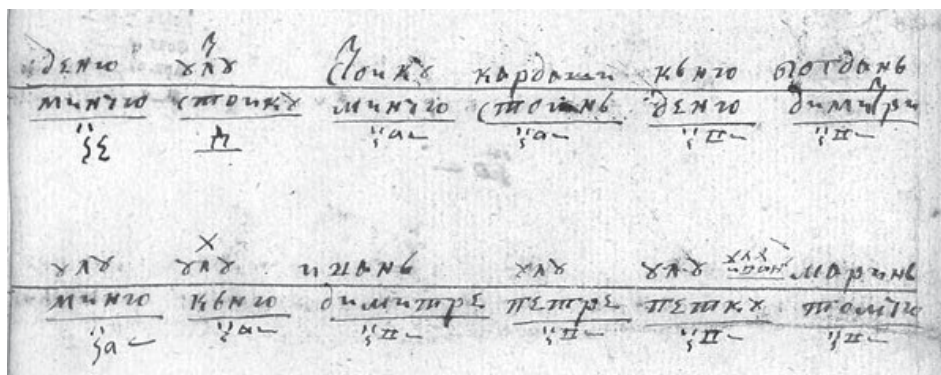
32 NBKM, BIA, f. 129, a.e. 3: 16b.

33 Kiel 2005: 260-261; Sapundzhieva 2016: 64-66, 123-143.

34 NBKM, BIA, f. 129 a.e. 189, l. 215b.

35 Дъщерята на зографа Кръстю Захариев е съпруга на поп Атанас, който е от рода на Георги Димитров. Запазен е препис от автобиографични бележки на Георги Попов, наследник на двете фамилии. Виж <https://bg.wikipedia.org/wiki/>; <https://www.geni.com/people/>

36 NBKM, BIA, f. 129 a.e. 189: 219b.



Фиг. 7. Имената на Бончо Димитров и синовете му Миню и Къню. Детайл от харачки тефтер, 1828–1830 г., НБКМ, БИА, ф. 129 а.е. 189, 219б (фотография НБКМ)

дюкян през 1834 г.³⁷, а от записаните имена през 1844 г. разбираме, че предишните му дългове остават неплатени цели 10 години³⁸.

Въз основа на събраните до момента сведения можем да предположим, че рождената година на Б. Димитров следва да се търси през последното десетилетие на XVIII в., а неговите творби могат да бъдат открити с датировка поне до 1844 г. Ако приемем хипотезата за авторството на иконата „Св. Георги и св. Димитър“ и потърсим други творчески изяви на Бончо, ще открием редица икони от региона на Тревненско, които могат да бъдат приписани на неговата ръка. Сред тях са „Св. Богородица Одигитрия“ (ок. 1844) (Фиг. 8)³⁹, „Св. Харалампий с житийни сцени“ (1844)⁴⁰ и „Св. Мина с житийни сцени“⁴¹ от иконната сбирка на СМРЗИ – Трявна. Като качество те отстъпват от високия професионализъм на ранните представители на Захариевската и Витановската фамилия, но представляват една интересна симбиоза от разнорасовите естетически критерии на двете фамилии.

Втората икона от Перушица е дело на зограф, чийто стил се отличава с характерен типаж, колорит и специфична стилизация на телесните части и драпериите. От неговата ръка са иконите „Архангел Михаил взема душата на богатия“ и „Св. Богороди-

37 НБКМ, БИА, ф. 129 а. е. 189: 44а.

38 НБКМ, БИА, ф. 129 а. е. 189: 47б.

39 Непубликувана.

40 Собственост на РИМ – В. Търново, виж Boshkov 1984: 305, ill. 220.

41 Около 1844 г., непубликувана.



Фиг. 8. Икона
„Св. Богородица
Одигитрия“,
ок. 1844 г.,
Бончо Димитров
(по атрибуция),
СМРЗИ – Трявна,
(лична фотография)

ца с Младенеца“ от Пловдив, които се приписват на анонимен арменски зограф⁴². В група икони от региона на Трявна и Велико Търново откриваме сходен колорит и стилизация, но с друг типаж⁴³. На този етап, без липса на достатъчно доказателства, поставям под съмнение авторството на арменския майстор. Допускам, че трите икони са дело на неизвестен тревненски зограф, съвременник на Бончо Димитров, който подобно на мнозина тревненски иконописци от първите десетилетия на XIX в. търси поле за изява и препитание в Пловдивско и близките селища.

⁴² Moskova 2015: 54-55.

⁴³ „Дейсис“, виж Gergova, Gatev, Vanev 2012: 93, 305, ill. II.376; „Св. Богородица Одигитрия“, експозиция РИМ – В. Търново, непубликувана.

попъ	хад	кого	хад	хад	симаонъ
бѣтѣнъ	цоню	цоню	цѣтѣнъ	догю	цоню
ѣе	ѣе	ѣе	ѣа	ѣа	ѣе

пѣрѣ	хад	хад	хад	нѣковъ	кого
мѣнъ	гѣнко	дѣлѣрѣ	нѣковъ	гѣнко	ного
ѣе	а	ѣа	ѣа		ѣе

Фиг. 9. Витановската и Минювската фамилия, детайл от Харачки тефтер, ок. 1828-1830 г., НБКМ, БИА, ф. 129 а. е. 189: 215а (фотография НБКМ)

27	20	45	25	15	2	2
попъ	цоню	дѣлѣ	ола	ола	ола	ола
мѣнъ	дѣлѣ	цоню	цоню	маркъ	дѣлѣ	цоню
22	22	22	22	22	22	22
ѣ	ѣ	ѣ	ѣ	ѣ	ѣ	ѣ

1	22	6	4	22	19
ола	дѣлѣ	ола	ола	цоню	цоню
дѣлѣ	цоню	цоню	дѣлѣ	симаонъ	симаонъ
22	22	22	22	22	22
ѣ	ѣ	ѣ	ѣ	ѣ	ѣ

Фиг. 10. Витановската фамилия, детайл от харачки тефтер, 1845 г., НБКМ, БИА, ф. 129 а.е. 189: 1336 (фотография НБКМ)

В споменатите по-горе данъчни тефтери се съдържа ценна информация за семействата на тревненските майстори – зографи, резбари и дялгери. Те дават възможност да се конкретизират рождените години на по-голяма част от майсторите и техните наследници⁴⁴. Интересен факт, който откриваме в двата тефтера, е липсата на един от зографите от Витановската фамилия – соченият като син на Кою Цонюв – Симеон Коюв⁴⁵. Във всички свър-

44 Предстои отделно изследване.

45 В по-ранния тефтер (ок. 1828–1830) във Витановата фамилия като синове на Кою Цонюв са посочени само Витан и Досю. Веднага след тях е името на Симеон Цонюв. Виж НБКМ,

зани с него публикации данните за живота и творчеството му са твърде противоречиви и оскъдни⁴⁶. Имената на определяните като негови наследници Цоню и Симеон Симеонови също липсват в по-рано датирания тефтер (Фиг. 9)⁴⁷. В тефтера от 1845 г. мястото на Симеон Цонюв е заето от тях, вече в зряла възраст – съответно на 22 и 19 години (Фиг. 10)⁴⁸. Твърде смело е, но допускам, че Симеон Коюв не е съществувал, а сочените за негови наследници са синове на Симеон Цонюв, за когото до този момент се смяташе, че не е оставил потомство⁴⁹. Това би дало обяснение на стиловите сходства в произведенията на Симеон Цонюв и неговите синове. В творбите на по-големия от тях – Цоню, е запазен изисканият колорит на Симеон Цонюв и мекотата на образите, а понякога може да се види ползването на идентични копирки.

Работата с архива на Христо Никифоров Даскалов поставя много повече въпроси, отколкото е възможно да бъдат решени в настоящата публикация. Представените материали и хипотези разбулват малка част от богатата история на тревненските иконописни родове и оставят значително по-голям обем задачи за бъдеща работа.

BIA, f. 129, a.e. 189: 215a.

46 Vasiliev 1965: 47; Bozhkov 1967: 65-67; Tsaneva 2013: 19-20.

47 NBKM, BIA, f. 129, a.e. 189: 215a.

48 NBKM, BIA, f. 129, a.e. 189: 133b.

49 Този факт се потвърди и от друг източник по време на подготовката на статията. Авторът на изследването подготвя публикация.

Библиография

Извори

NBKM, BIA, f. 129 – фонд „Христо Никифоров Даскалов“
[fond „Hristo Nikiforov Daskalov“]

NBKM, BIA, f. 35, op. 2, a. e. 71, 11-15. – Кореспонденция.
Други адресанти. От Богомил Даскалов до министер-
ството на народното просвещение [Korespondentsiya.
Drugi adresanti. Ot Bogomil Daskalov do ministerstvoto na
narodното просveshtenie].

NBKM, BIA, f. 129, a.e.3, 1-20. – Тефтер на Бончо Димитров
[Tefter na Boncho Dimitrov]

NBKM, BIA, f. 129, a. e. 189, 43-54. – Търговски тефтер
[Targovski tefter].

NBKM, BIA, f. 129, a. e. 189, 214-243. – Харачки тефтер
[Harachki tefter].

NBKM, BIA, f. 129 a. e. 189, 128-174. – Харачки тефтер, 1845
[Harachki tefter].

Инвентарна книга на НЦИАМ [Inventarna kniga na
NTSIAM].

Инвентарна книга НГ [Inventarna kniga na NG]

Литература

Bozhkov 1967: *Bozhkov*, Atanas. Тревненска живописна шко-
ла [Trevnenska zhivopisna shkola]. Sofia.

Boshkov 1974: *Bozhkov*, Atanas. La peinture bulgare. Reckling-
hausen. Sofia.

Boshkov 1984: *Bozhkov*, Atanas. Българската икона
[Balgarskata ikona]. Sofia.

Bozhkov 1985: *Bozhkov*, Atanas. Тревненската художествена
школа и нейното изучаване [Trevnenskata hudozhestvena
shkola i neynoto izuchavane]. In: Тревненска художествена

школа [Trevnenska hudozhestvena shkola]. Sofia, 9-31.

Gergova 1983: *Gergova, Ivanka*. Възроженско изкуство в Михайловградски окръг [Vazrozhdensko izkustvo v Mihaylovgradski okrag]. Sofia.

Gergova 2010: *Gergova, Ivanka*. Зографът като писател и читател [Zografat kao pisatel i chitatel]. In: Филология. История. Изкуствознание. Сборник изследвания в чест на проф. д.ф.н. Стефан Смядовски [Filologiya. Istoriya. Izkustvoznanie. Sbornik izsledvaniya v chest na prof. d.f.n. Stefan Smyadovski]. Sofia, 269-287.

Gergova, Gatev, Vanev 2012: *Gergova, Ivanka, Yordan, Gatev, Ivan Vanev*. Християнско изкуство в Националният археологически музей – София. Каталог [Hristiyansko izkustvo v Natsionalniya arheologicheski muzey – Sofiya. Katalog]. Sofia.

Drumev 1976: *Drumev, Dimitar*. Златарско изкуство [Zlatarsko izkustvo]. Sofia.

Yordanov, Bakardzhieva 1994: *Yordanov, Stoyan, Teodora Bakardzhieva*. Късносредновековна църква в с. Красен, Русенско [Kasnosrednovekovna tsarkva v s. Krasen, Rusensko]. In: Архив за поселищни проучвания [Arhiv za poselishtni prouchvaniya]. 2. Veliko Tarnovo, 48-63.

Kiel 2005: *Kiel, Mahiel*. Хора и селища в България през османския период [Hora i selishta v Bulgariya prez osmanskiya period]. Sofia.

Moskova 2015: *Moskova, Svetla*. Български икони XV – XIX век от фондовете на градска художествена галерия – Пловдив [Balgarski ikoni XV–XIX vek ot fondovete na gradska hudozhestvena galeriya – Plovdiv]. Plovdiv.

Mutafov 2019: *Mutafov, Viktor*. История на храмовете в Русенска епархия [Istoriya na hramovete v Rusenska eparhiya]. Sofia.

Paskaleva 1981: *Paskaleva, Kostadinka*. Икони Болгарии [Ikony Bolgarii]. Sofia.

Petrov 1978. *Petrov, Tsanko*. Икони от тревненски зографи [Ikoni ot trevnenski zografi]. Sofia.

Prashkov 1984: Prashkov, Lyuben. Икони от Доростолско – Червенската митрополия в град Русе [Ikoni ot Dorostolsko – Chervenskata mitropoliya v grad Ruse] In: Комплект 15 картички с текст и тройна корица [Komplekt 15 kartichki s tekst i troyna koritsa]. Sofia.

Sapundzhieva 2016: Sapundzhieva, Vanya. Зографи отвъд границите. Възникването на Тревненската художествена школа в контекста на балканското изкуство XVII–XVIII век. [Zografi otvagd granitsite. Vaznikvaneto na Trevnenskata hudozhestvena shkola v konteksta na balkanskoto izkustvo XVII–XVIII vek]. Sofia.

Sharenkov 1985: Sharenkov, Atanas. Традиция и особености на техниката и технологията на тревненската иконопис от XIX в. [Traditsiya i osobenosti na tehnikata i tehnologiyata na trevnenskata ikonopis ot XIX v.]. In: Тревненска художествена школа [Trevnenska hudozhestvena shkola]. Sofia, 54-61.

Shulekova 1985: Shulekova, Yuliya. Тревненската художествена школа и златарството в Трявна в началото на XIX и XX век [Trevnenskata hudozhestvena shkola i zlatarstvoto v Tryavna v nachaloto na XIX i XX vek]. In: Тревненска художествена школа [Trevnenska hudozhestvena shkola]. Sofia, 106-113.

Stoyanova 2015: Stoyanova, Kresa. Културното наследство и историческата памет на перушценци [Kulturnoto nasledstvo i istoricheskata pamet na perushtentsi]. In: Годишник на Регионален исторически музей – Сливен [Godishnik na Regionalen istoricheski muzey – Sliven], T. 3, 280-287.

Stoykova 2010: Stoykova, Mariela. Икони от Родопите XVI–XIX век. Каталог [Ikoni ot Rodopite XVI–XIX vek. Katalog]. Sofia.

Stoykova 2012: Stoykova, Mariela. За дейността на тревненските зографи в Родопите [Za deynostta na trevnenskite zografi v Rodopite]. In: Известия на Специализирания музей за резбарско и зографско изкуство – Трявна [Izvestiya na Spetsializiraniya muzey za rezbarsko i zografsko izkustvo – Tryavna]. Varna, 213-228.

Stoykova 2015: Stoykova, Mariela. Непубликувани икони от тревненски зографи [Nepublikuvani ikoni ot trevnenski

зографи]. In: Известия на Специализирания музей за резбарско и зографско изкуство – Трявна [Izvestiya na Spetsializiraniya muzey za rezbarsko i zografsko izkustvo – Tryavna]. Varna, 263-287.

Toteva 1975: *Toteva, Petrana*. Икони от Пловдивския край [Ikoni ot Plovdivskiya kray]. Sofia.

Tsaneva 2013: *Tsaneva, Lyuba*. Зографи от Трявна [Zografi ot Tryavna]. Varna.

Vasiliev 1965: *Vasiliev, Asen*. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

Zdravkova, Sasheva 2012: *Zdravkova, Zlatozhivka, Galya, Sasheva*. Дейността на Доростоло-Червенската митрополия в края на XIX и началото на XIX век [Deynostta na Dorostolo-Chervenskata mitropoliya v kraia na XIX i nachaloto na XIX vek]. – Научни трудове на Русенския университет [Nauchni trudove na Rusenskiya Universitet], No. 51/6.2, 194-198.

[https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8_%D0%9F%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2_\(%D0%BA%D0%BC%D0%B5%D1%82_%D0%BD%D0%B0_%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4\)](https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8_%D0%9F%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2_(%D0%BA%D0%BC%D0%B5%D1%82_%D0%BD%D0%B0_%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4)) (прегледано на 20.07.2019)

<https://www.geni.com/people/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8-%D0%9F%D0%9E%D0%9F%D0%9E%D0%92/6000000000651262506> (прегледано на 20.07.2019)

Съкращения

BIA / БИА – Български исторически архив [BIA – Balgarski istoricheski arhiv]

NBKM / НБКМ – Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ [Natsionalna biblioteka „Sv. sv. Kiril i Metodiy“]

NHG / НХГ – Национална художествена галерия [Natsionalna hudozhestvena galeria]

NTSIAM/НЦИАМ – Национален църковен историко-археологически музей при Св. Синод [Natsionalen tsarkoven istoriko-arheologicheski muzey pri Sv. Sinod]

RIM – V. Tarnovo / РИМ – В. Търново – Регионален исторически музей Велико Търново [Regionalen istoricheski muzey Veliko Tarnovo Regionalen istoricheski muzey Veliko Tarnovo]

SMRZI – Tryavna / СМРЗИ – Трявна – Специализиран музей за резбарско и зографско изкуство – Трявна [Spetsializiran muzey za rezbarsko i zografsko izkustvo – Tryavna]

New Facts about Tryavna Icon Painters

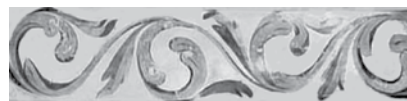
Mariela Stoykova



The main sources in this study are several notebooks and tax registers for the population of Tryavna from the "Hristo Nikiforov Daskalov" Fund, preserved in the Bulgarian Historical Archive of the National Library "Sts Cyril and Methodius".

The first document is the notebook of the painter Boncho Dimitrov, which is published partially, without any notes on his personality and activities. The manuscript contains accounts for given and due sums from 1811 to February 1819, a few recipes for making paints, oil for woodworking, gilding of silver and others, two spells against evil and an imprint of "The Crucifixion of Christ". There are also five ink drawings. Based on the notes in the journal, it is understood that Boncho Dimitrov, besides a painter is also a woodcarver. His additional revenue came from wine, wool, cotton and wheat trade. He had a small shop, which is confirmed by other archival sources. He worked together with the icon-painters Tsanyu and Genko, and for a short time his helper is the goldsmith Pencho Genyuv. He mainly painted home icons, but also painted bigger ones for the churches in Krasen and Perushtitsa. An attempt has been made to identify the icons from the villages that are mentioned in the zograph's notebook. In the church "St Trinity" in Krasen village, Ruse region, the work done by Boncho Dimitrov, in collaboration with Tsanyu Zahariev, Genko Minyuv and Venko, is only confirmed by the inscriptions on the western facade. The iconostasis and icons were burned around 1910. From the church "St Athanasius" in Perushtitsa, burned and partially destroyed during the April Uprising, three icons are preserved. Based on a comparative analysis with the drawings from the notebook, one of the icons presenting the images of St George and St Demetrius is attributed to Boncho Dimitrov. The stylistic distinctions of the icon, the zograph's family and his work in Perushtitsa are grounds for supposing that he is the son of Dimitar Koyuv, whose two icons are preserved in this region with relatively close dating – 1807–1813. Two notes from the notebook related with the name of Tsanyu Zahariev reveal kinship relations and show that the two iconographers continue to work together. The second icon from Perushtitsa – The Holy Virgin of Kykkos, which has stylistic parallels from Plovdiv, is probably also created by Tryavna icon-painter. Reasons for this attribution are several works with similar stylization and coloring, originating from the region of Veliko Tarnovo. We meet Boncho Dimitrov's name in two more documents. In the *harac* tax register, dating around 1828–1830, his name was recorded in Stanchovtsi neigh-

borhood, just before the Koychovtsi neighborhood, along with his sons Minyu and Kunyu. In a trade records led from 1834 to 1844 he was mentioned as debtor with 135 groshes for the rent of a shop in 1834, and from the names recorded in 1844 we understand that his previous debts remained unpaid for 10 years. Based on the studied materials, we can assume that the birth year of B. Dimitrov is in the last decade of the 18th century, and his works can be found with dating, at least, up to 1844. Based on the drawings from the notebook and the icon with the images of St George and St Demetrius, we find a series of icons in the region of Veliko Tarnovo and Tryavna, which can be attributed to his hand. In two of the tax records there is valuable information about the families of the Tryavna masters – painters, carvers and carpenters. These records make it possible to specify the birthdays of most of the painters and their heirs. One interesting fact that we find in both documents is the absence of one of the icon-painters from the Vitanov family – Simeon Koyuv, the son of Koyu Tsonyuv. In all of the publications related to him, the data about his life and work are too contradictory and scarce. In the notebook from 1845 the place of Simeon Tsonyuv is occupied by Tsonyu Simeonov and Simeon Simeonov in adulthood – 19 and 22 years respectively. It is too courageous, but I admit that Simeon Koiuv did not exist, and those who were said to be his heirs are the sons of Simeon Tsonyuv, who, to this date, was considered to have not left offspring. Working with the archive from Hristo Nikiforov Daskalov, opens many more questions than what can be addressed in such a study. The presented materials and hypotheses reveal a small part of the rich history of the Tryavna's artistic families and leave a considerably larger number of tasks for future works.



The Evangelists and Their Symbols in the Drawings in the Greek Manuscript in Harvard: Houghton Library, Typ 215

Alexander Saminsky¹

Abstract: The poems that introduced each Gospel in this late 10th century manuscript were once replaced by drawings of the evangelists inspired by their symbols. The interest in this subject having appeared in late 11th century Byzantium may have caused the replacement of the verses with drawings, and, moreover, the immediate correction of the order of the symbols within them by an editor. The new order and compositions, defined by symbols, connect the drawings with miniatures of the 1090s to 1100s, designating them as one of the earliest works in the group.

Key words: corrections, landscape, repainting, Revelation, variant readings.

The Greek manuscript in Harvard, Houghton Library Typ 215, ascribed by most of the modern scholars to the 11th century², has been recently attributed to a close circle of late 10th century Gospel books written in Constantinople³. The group includes exquisite codices such as Vienna, Nationalbibliothek, suppl. gr. 50*, and prosaic ones in Saint Petersburg, National Library gr. 67, and Moscow, Historical

1 Alexander Saminsky, PhD, is an independent researcher, Byzantinist working on Greek, Georgian and Old Russian illuminated manuscripts.

2 Bond, Hofer 1955; Vikan 1973; Vican 1980; Duffy, Angelov 2001; Kavrus-Hoffmann 2011: 35-45; La-fleur 2018.

I am greatly indebted to Houghton Library for the opportunity to participate in a Visiting Fellowship Program in April 2015.

3 Saminsky 2013: 160-164.

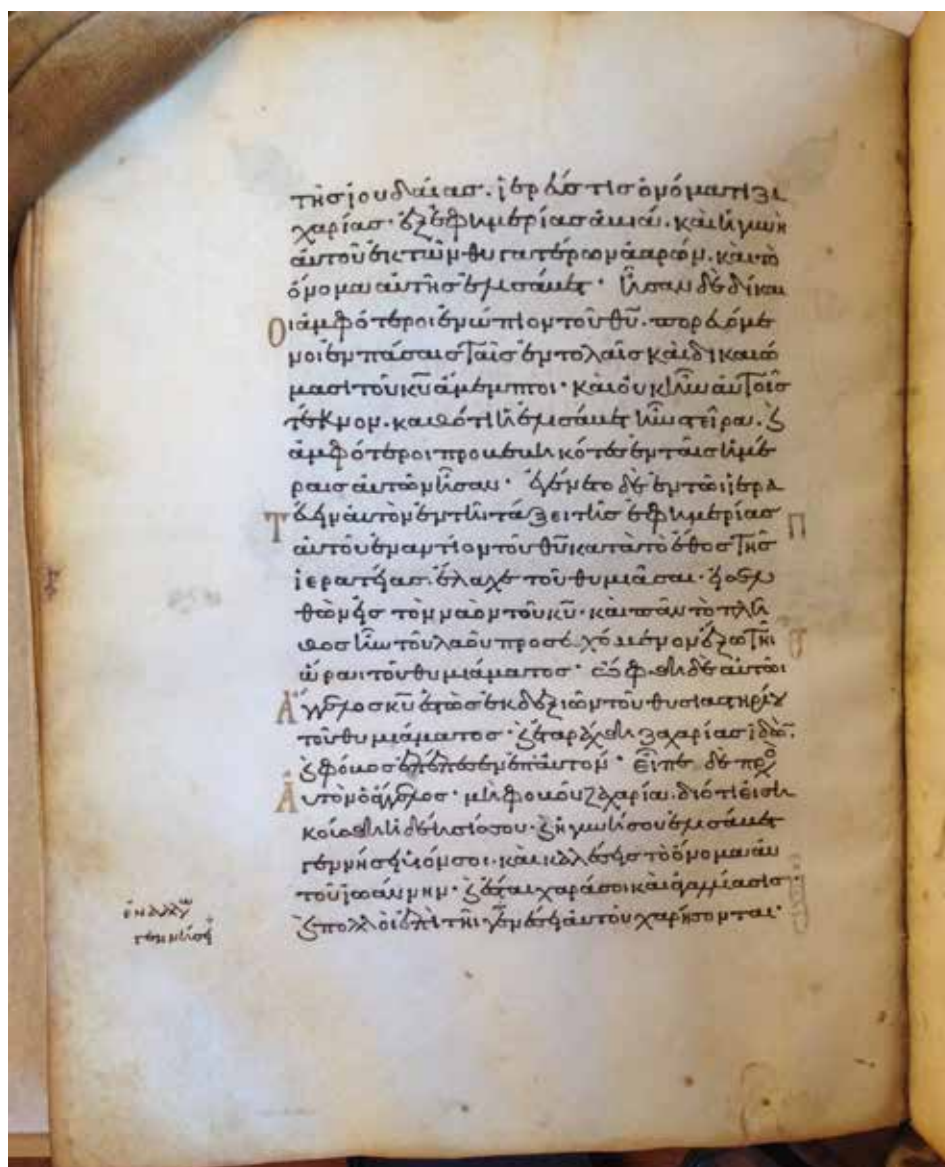


Fig 1. MS Typ 215, Houghton Library, Harvard University. 990's.
A text page with a variant reading

Museum, Muz. 3644 dated to 999. The Harvard Gospel shares with them the specific ornamental patterns of canon tables and headpieces; moreover, it should have served as a model for the Saint Petersburg manuscript that copied to the slightest details its decoration, the unusual structure of the canon tables with a slot at the bottom of the entablature, and the scribal note beside the blank space intentional-

ly left in St John's column of figures in the fourth canon: ζ(ή)τ(ει) – search! The Saint Petersburg Gospel is a twin of the manuscript of 999 in Moscow, but its script is older than that in Moscow⁴, thus securing the late 10th century date for the Harvard book.

Though originally lacking miniatures, the Harvard Gospel is of fine quality, and one and a half times the size of the related books. This impressive size seems to suggest that the manuscript should have been intended for public liturgy. However, the text is not provided with any liturgical equipment, be it notation, indications of the liturgical calendars or incipits of pericopes. Instead, variant readings copied by the original scribe from other versions of the Gospel text are disseminated throughout the broad margins of the manuscript (**Fig. 1**). Thus, the book is a unique example of the Gospel scholarly edition in Byzantium, which might explain its prominence in the group and pertain to the original omission of the evangelists' portraits.

Each Gospel in the Harvard manuscript had been introduced by a poem on the evangelist inscribed in gilded majuscule on the page opposite the beginning of the sacred text. Subsequently, however, the poems were erased to allow room for the drawings of the evangelists accompanied by their symbols (**Figs. 2–5**)⁵. Were the drawings intended to become miniatures, they would, most probably, have been placed on separate leaves fit for the laborious process of painting. But the verses occupied the last page in a quire of six, eight or ten leaves. At a later date, portraits of the evangelists painted on separate leaves were inserted into the book indeed⁶. Why then were the pen drawings substituted for the poems written in magnificent gilded script?

The poems left behind enough traces to have been identified by Gary Vikan⁷. Quoted and qualified by Hermann von Soden as most commonly used in Greek Gospel manuscripts, the set briefly characterizes each of the evangelists and the respective Gospels. The four lines, which were placed at the opening of St John's Gospel, may serve a good example of the poems' content:

4 I am obliged to B. L. Fonkich for this observation.

5 W. Bond and Ph. Hofer dated the drawings to the late 12th to early 13th c., see *Bond, Hofer* 1955; Gary Vikan to the early 13th, see *Vikan* 1973; and soon after mid-11th c., see *Vikan* 1980.

6 *Bond, Hofer* 1955: 10.

7 *Vikan* 1973: 143.



Fig 2. MS Typ 215, Houghton Library, Harvard University. St Matthew



Fig 3. MS Typ 215, Houghton Library, Harvard University. St Mark



Fig 4. MS Typ 215, Houghton Library, Harvard University. St Luke

βροντηεις θεοφωνος Ιωαννης παναριστος
πρωτοτοκου σοφης υπεραρχιον ευρετο αρχην,
πρωτοφανη γενετηρα θεου θεον αυτογενεθλον,
ενθεν ολεθροτοκων αιρεσεων ημβλυνε φρενα ⁸.

John, the best of all (the evangelists), the thunder-like voice of God,
who found the omnipotent beginning of the firstborn wisdom:
the first appearing God, who had begotten God.
Thus (John) took away strength of disastrous heresies.

The poem does not mention the mystical symbol of the evangelist, and it is probably this circumstance that, having once turned into an important shortcoming, led to the decision to replace the poems with drawings. The best confirmation of this is the image of John, whose unusual composition is caused by the appearance of the symbol (**Fig. 5**).

In the oldest images of the Revelation of John on Patmos, from the end of the 10th century⁹ to the year 1060¹⁰, there is no landscape. When it finally appears, the mountain fills the empty space above Prochoros, up to the same level as the evangelist, standing next to him¹¹: responding to changes in style, the mountain fills the void in the pictorial surface. Once found, this order prevailed until the beginning of the 13th century.

⁸ *Soden von 1911*: 378.

⁹ Paris Bibliothèque Nationale gr. 230. *Weitzmann* 1935: 29, fig. 215.

¹⁰ Athos, Dionisiou, 588, early 11th c. (*Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas* 1974: 228, 446-448); Athos, Great Lavra, A 60, the miniature of St John is unpublished (*Saminsky* 2018) and Vienna, Nationalbibliothek, Suppl. gr. 128 (*Saminsky* 2013a: 228-230, 275), both of 1050's; Kutaisi, Historical Museum, cod. 76, of 1060 (*Saminsky* 2006: 26, 65). This iconography was also represented by the miniature in the Georgian Four Gospels of 1033 in the History and Ethnology Museum of Svanetia, in Mestia, No. 1, which was replaced by a copy in late 12th c., see *Saminsky* 1998: 355-357.

¹¹ Typical examples are Athos, Dionisiou, 587 and New York, Pierpont Morgan Library, Ms M. 639, both of late 11th c., see *Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas* 1974: 162; *The Glory of Byzantium* 1997: 106.



Fig 5. MS Typ 215, Houghton Library, Harvard University. St John

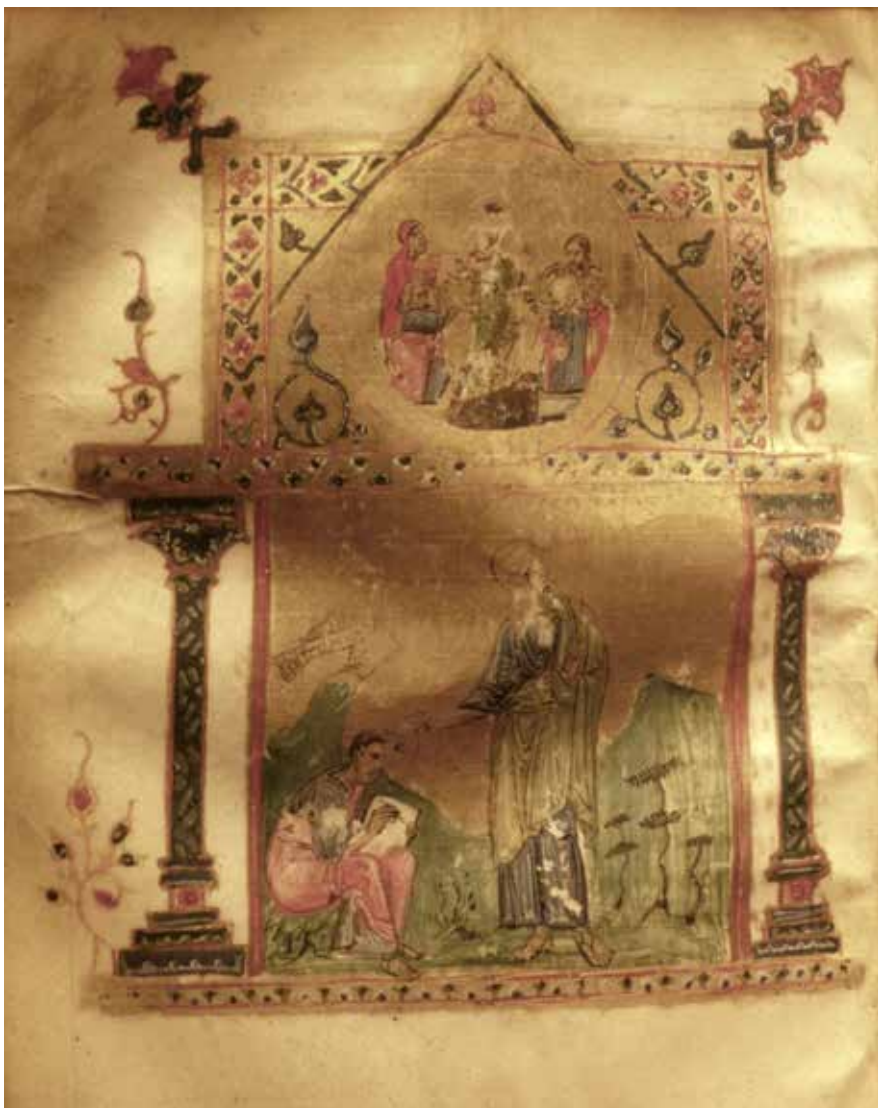


Fig 6. Mega Spelaion, cod. 8. 1100's. Fol. 208 v. St John (repainted)

At Harvard, the mountain rises on the other side. Its slope therefore descends through the entire image in the opposite direction, from right to left, echoing the movement of the evangelist, transmitting the revelation received from above to the disciple below. The everlasting source of Revelation – the sky with the Divine right hand – is exclud-

ed from this scene. Instead, John attends to the beast with a book in its paws, standing on top of a mountain. The mountain thus serves as a pedestal for this new personification of the divine presence, and the evangelist, freeing space for the beast, moves closer to the middle of the scene. The symbol turns out to be the main spring of action and, obviously, was the cause of the appearance of an unusual pattern.

The closest resemblance of this composition, albeit hidden under repainting, is a miniature in Mega Spelaion codex No. 8 (**Fig. 6**). There are at once several oddities in this image. St John stands, as usual, his head raised and half turned backwards, to the source of Revelation – and yet, this source is not present in the miniature; a bird with a book occupying the opposite peak, above Prochoros, does not attract the attention of the evangelist. As in Harvard, St John is placed almost in the middle of the stage, but, it turns out, only in order to make room for a low hill with a bare, nonsensically cut apex. All these incongruities seem to betray a remake of the miniature that has rendered its contents obscure. And indeed, above the current landscape the silhouettes of the former one clearly appear through the golden background, with the mountain on the right edge, where John is looking, and the slope, gradually descending towards Prochoros, as in the Harvard drawing. Under the pale silhouette of this mountain, too high for a symbol to be placed on it, a different, denser silhouette rising just above the shoulder of the evangelist is discernible, so that in the gap to the upper edge of the scene a symbol could be easily inserted. The original composition, therefore, may have been very similar to the one in Harvard. The architectural frame of the miniature and its ornaments related first to this image. And these decorative details, as Lawrence Nees once demonstrated, firmly unite the Mega Spelaion Gospel with the manuscripts of 1101 and 1105: all three, according to his conclusion, came from the same workshop¹².

Shortly after Nees' discovery, Robert Nelson added to the group a Gospel book in Bratislava, with the same architectural frames, related ornaments, and synoptic evangelists' symbols perching on the lecterns¹³ (**Fig. 7, 8**). In the image of St John, there are, at once, two mountains on both sides of the evangelist, and two sources of Rev-

¹² Nees 1975.

¹³ Nelson 1980: 22-23, figs. 10-13; http://147.213.131.4:85/digi/Rkp_zv_394/ECA-V_394KT_347P/EN/2_2_gallery.htm.

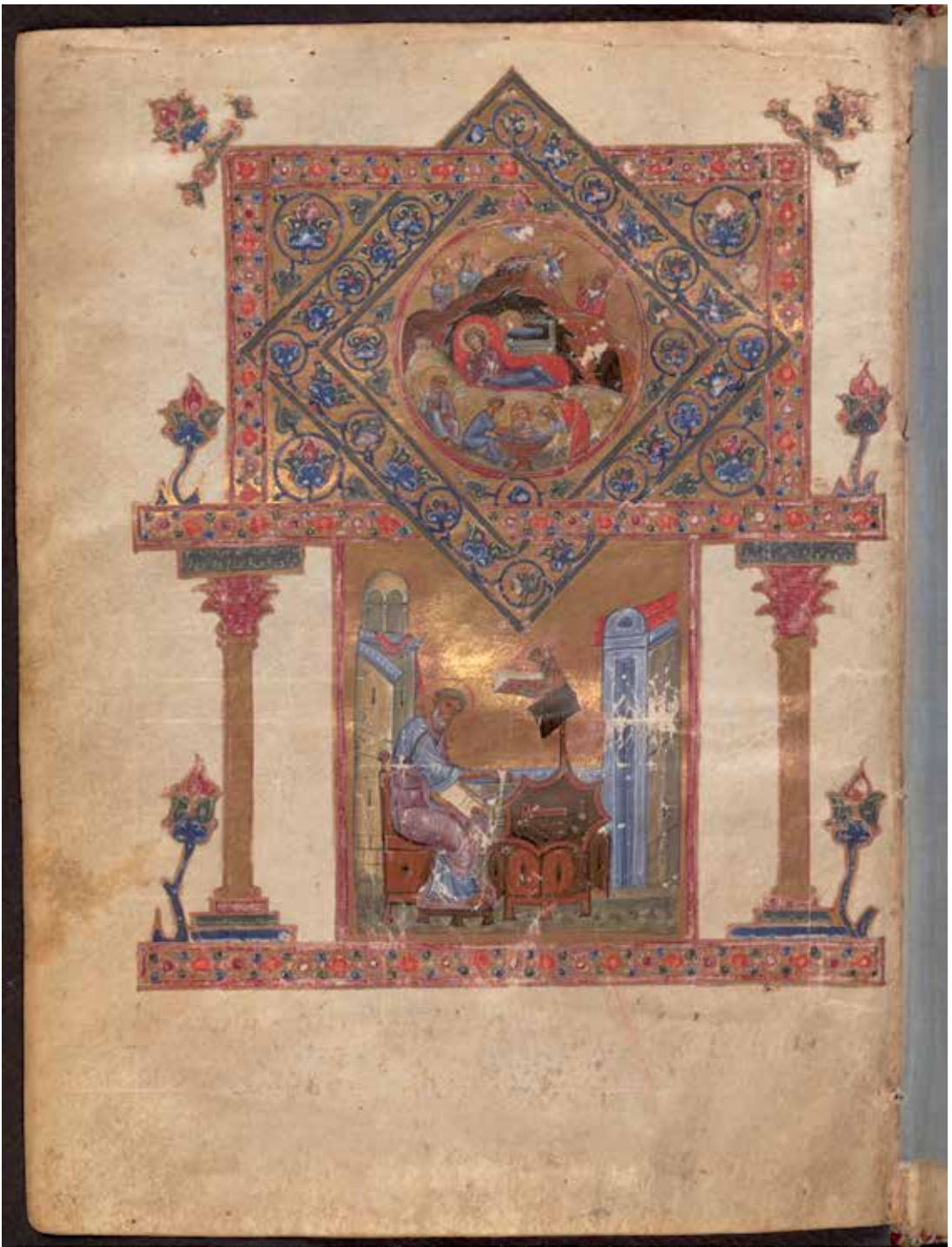


Fig 7. Bratislava, The Central Library of the Slovak Academy of Sciences, 394 Kt. About 1100.
Fol. 28 v. St Matthew. Courtesy of the Central Library



Fig 8. Bratislava, The Central Library of the Slovak Academy of Sciences, 394 Kt. About 1100.
Fol. 223 v. St John. Courtesy of the Central Library

elation in front of him: God's Hand in the sky and the Eagle on the mountaintop exactly opposite his face. The kinship with the Harvard manuscript in this second motif is obvious, but its inconsistency with other parts of the miniature betrays it as a hybrid of the generally accepted composition with the new one invented for the Harvard Gospel. This was an attempt to smooth the innovation, although not as decisive as in the Mega Spelaion book. The Harvard drawing had no doubt preceded these attempts, appearing, probably, around the same time, the turn of the 11th century, as the original image of John in the Mega Spelaion miniature.

The quality of the drawings that once replaced the gilded majuscule poems in the Harvard Gospel is magnificent (Figs. 2–5). Smooth lines and jerky strokes, a sudden deepening of the ink color, and outlines and folds that are discontinuous, as if melting in the light and air – everything here falls into the right place with perfect accuracy, conveying in a few features, as if by magic, both space and the natural arrangement of figures in it, and the inspired expressions of faces. The only exception to this perfection are the symbols of the evangelists. The reason for this is most easily seen in the images of SS. John and Luke. In St John's miniature, covered by the drawing of the Lion, a Bird is clearly visible, much smaller in size, with its head haloed and raised, body fragile, tail widening to the end, and a book, which it holds obliquely, unlike the Lion. In the depiction of St Luke, an Angel is visible even clearer through the sketch of the calf, with a head with a high hairstyle, the wide sleeve of a himation and raised wings. In the other two drawings, rumps and tails remaining from the previous symbols must have belonged to the Lion and Calf. The longer tail of an animal on the lectern of Matthew, it seems, should have been the Lion's part. This is all the more likely, as in none of six pairing of symbols with evangelists known in Byzantine art was the Calf assigned to Matthew¹⁴.

The initial order of the symbols in the pictures, therefore, looked like this: by Matthew – the Lion, by Mark – the Calf, by Luke – the Angel, by John – the Eagle. With the Harvard drawings, it is shared by the Gospels from Mega Spelaion and Bratislava we have mentioned (both with the same arrangement of symbols on the lecterns of synoptic evangelists and with the same or related composition of St John's

14 Nelson 1980: 17, 111.

image). Besides, this order is represented by the Gospel book in Moscow, former Synodal collection, Gr. 518, probably of the 1080s, and two more manuscripts in Geneva and Moscow¹⁵, which appeared, respectively, in the first and, probably, at the turn of the second to third decade of the 12th century. Despite this dissemination, there was no patristic tradition for such a pairing of evangelists with symbols¹⁶. The corrections of the drawings connecting the Lion with John, and not with Matthew; the Calf with Luke, and not with Mark; and relating the Angel to Matthew, and the Eagle to Mark, coincided with the idea of St Irenaeus of Lyons, the first theologian to have identified the faces of cherubim with the evangelists¹⁷. This editorial work was made by a different, less skillful hand: a comparison of two images of the Angel, the original one at Luke and the secondary one at Matthew, their raised wings and the sleeve of the chiton, gives rise to this assumption; the awkward sketch of the Lion inspiring St John turns it into confidence. But judging from the tone of the ink, which is the same or very close in the initial and secondary sketches, the correcting was carried out soon after the completion of the drawings. Probably, under the influence of direct acquaintance with the arguments of St Irenaeus or following a respectable model, the initial identification of the evangelists with symbols was considered erroneous and replaced by the new one.

The alteration of symbols is not known in other pieces of Byzantine art that have come down to us. A distant similarity to this can be found only in Palaeologan and Post-Byzantine copies of Bratislava miniatures. Disregarding the model, the copies follow the order of St Jerome generally accepted in Byzantium after the Latin occupation of Constantinople¹⁸. Thus, Matthew is identified with the Angel, Mark with the Lion, Luke with the Calf, and John with the Eagle. Apparently, any other order at that time was already considered an error. But even with these examples in mind, a critical attitude to the issue of the symbols of the evangelists, as it appears in the corrections of the Harvard drawings, is unique. This separates them from other Byzantine works to the same extent as alternative readings in the margins of this book distinguish it from all other Gospel manuscripts. Obviously, a century after it had been written the book still

15 *Nelson* 1980: 22, 111.

16 *Galavaris* 1979: 23; *Nelson* 1980: 21-22.

17 Irenaeus, *Contra haereses*, col. 885-890.

18 *Nelson* 1980: 34-38.

retained the character of a scholarly edition, which, under the impact of spiritual trends of the late 11th century, led to the appearance of images of the evangelists inspired by their mystical prototypes, and then to correction of the drawings in this crucial part. Made by another hand, this revision calls into question the seemingly self-evident suggestion made by Gary Vikan that the drawings were intended to become painted miniatures, which, unfortunately for us, has never been realized¹⁹. The painter, in this case, would have been the third person to work on the images – after the draughtsman and his editor. Rather, the drawings were made to enrich the message of the book, not its illumination, and then corrected for the same purpose.

In the final, Irenaean order of the evangelists' symbols, the Harvard manuscript had an authoritative predecessor – the Gospel book, created, most probably, in 1091 to celebrate the tenth anniversary of the reign of Alexius I Comnenus²⁰. Judging from the lively and diverse communication of the evangelists with their symbols perching on lecterns in front of them, this was the first experience of a new iconography. From the height of the lectern, as from the ambo, the symbols recite the Gospel opened in their hands, taking up the attention of Matthew and Mark (**Figs. 9, 10**) and stimulating John to passionate work²¹. In the Harvard drawings, reading may have already stopped, Matthew and Luke are calmly immersed in writing, in similar postures (**Figs. 2, 4**). But Mark still enthusiastically addresses his symbol, and in the image of St John, judging by the vividness of the scene, the symbol, probably for the first time, appears as the source of the Revelation on Patmos (**Figs. 3, 5**). The manuscripts from Mega Spelaion and Bratislava do not add anything to these innovations. In the repainted miniatures of Mega Spelaion, the connection of symbols with evangelists is rather simple-minded, the Lion and the Angel having taken the place of the book on the lecterns of SS. Matthew and Luke²²; in Bratislava, the synoptic evangelists in conventional poses seem indifferent to their sources of inspiration, while the Eagle of St John, as we have seen, is inserted as additional detail into a conventional representation of the Revelation scene.

¹⁹ Vikan 1980: 10.

²⁰ Saminsky 1988: 175-197, 269.

²¹ Morey 1914: pl. V.

²² Nees 1975: fig. 10.



Fig 9. Moscow, RGADA (The Russian State Archive of the Old Diplomas), fond 196, op. 3, ed. khr. 62, fol. 3 v. A miniature from the Four Gospels of Alexios I Comnenos. Probably 1090. St Matthew. After Saminsky 1988, 185



Fig 10. Washington, Freer Gallery of Art, Nr. 09.1685. A miniature from the Four Gospels of Alexios I Comnenos. Probably 1090. St Mark. After *Morey* 1914, pl. III

Thus, an invisible border separates the Gospel of Alexios Comnenus and Harvard drawings from the manuscripts with miniatures in architectural frames. The author of the drawings, following the master of the imperial Gospel, participated in the creation of a new pictorial canon of the evangelists. The natural movements and noble proportions of his human figures are even closer to the classicist ideal ex-

pressed in the mosaics of Daphni, the central monument of the epoch, than the miniatures in the book of the Emperor Alexius. The last decade of the 11th century seems, therefore, to be the most likely time of creation of these drawings. The decorative exuberance of miniatures in the manuscripts from Mega Spelaion and Bratislava reveals a different ideal, anticipating book illumination of the second quarter of the 12th century, the so-called Kokkinobaphos circle of manuscripts. However, the open book of the Lion inspiring St Matthew in the Bratislava Gospel and, even more, the star-shaped table in this miniature still keep the memory of the first appearance of the symbols on the lecterns of the evangelists (**Figs. 7, 10**).

Bibliography

Primary sources

Irenaeus, *Contra haereses*: Irenaeus, *Contra haereses*. In: *Patrologiae cursus completus. Patrologia graeca*. Tom. VII (ed. Migne J.-P.). Paris, 1857. Col. 885-890.

Literature

Galavaris 1979: *Galavaris*, George. The illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien.

Bond, Hofer 1955: *Bond*, William, *Philip Hofer*. Harvard College Library. Illuminated and Calligraphic Manuscripts. An Exhibition held at the Fogg Art Museum and Houghton Library, February 14 – April 1, 1955. No. 6. Cambridge, Mass.

Duffy, Angelov 2001: *Duffy*, John, *Dimitar G. Angelov*. Observations on a Byzantine Manuscript in Harvard College Library. – *Harvard Studies in Classical Philology*, No. 100, 501-514.

Vikan 1973: *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*. An exhibition in Honor of Kurt Weitzmann (ed. Gary Vikan). Princeton.

Kavrus-Hoffmann 2011: *Kavrus-Hoffmann*, Nadezhda. Catalogue of Greek Medieval and Renaissance Manuscripts in the Collections of the United States of America. Part V.3: Harvard University, The Houghton Library and Andover-Harvard Theological Library. – *Manuscripta: A Journal for Manuscript Research* published for the Knights of Columbus Vatican Film Library at Saint Louis University. No. 55/1.

Lafleur 2018: *Lafleur*, Didier with the assistance of *Luc Brogly*. *Greek New Testament Manuscripts from Albania*. Leiden, Boston.

Nees 1975: *Nees*, Lawrence. An Illuminated Byzantine Psalter at Harvard University. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 29, 207-224.

Nelson 1980: *Nelson*, Robert. The Iconography of Preface and

Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York.

Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas 1974: *Pelekanidis, Stylianos, Panagiotis Christou, Chrysanthi Tsioumis, Sotirios Kadas*. The Treasures of Mount Athos. Vol. 1. Athens.

Saminsky 2018: *Saminsky, Alexander*. The Miniatures of mid-eleventh century from Antioch and Constantinople. A paper delivered at Lazarevskiye chteniya 2018 goda, XLII nauchnaya konferentsiya. Historical Department of Moscow State University, February 2 and 3 (in print).

Saminsky 2013: *Saminsky, Alexander*. A Byzantine Gospel Manuscript in Harvard and its Circle. In: Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства. VII. Путем орнамента. Исследования по искусству Византийского мира [Trudy Tsentralnogo muzeya drevnerusskoy kultury i iskusstva. Vol. VII. Putem ornamenta. Issledovaniya po iskusstvu Vizantiyskogo mira] (ed. Alexander Saminsky). Moscow, 146-173.

Saminsky 2013a: *Saminsky, Alexander*. Assimilation and Creation of Greek Art in Antioch-on-the-Orontes In Syria during the second period of Byzantine Domination (969–1084). In: *Orientalia Lovanensia Analecta*, 199. East and West in the Medieval Eastern Mediterranean, II. Antioch from the Byzantine Reconquest until the End of Crusader Principality (eds. Krijnie Ciggaar, Victoria Van Aalst). Leuven – Paris – Walpole, MA, 219-276.

Saminsky 2006: *Saminsky, Alexander*. Georgian and Greek Illuminated Manuscripts from Antioch. In: *Orientalia Lovanensia Analecta*, 147. East and West in the Medieval Eastern Mediterranean, I. Antioch from the Byzantine Reconquest until the End of Crusader Principality (eds. Krijnie Ciggaar, Michael Metcalf). Leuven – Paris – Dudley, MA, 17-78.

Saminsky 1998: *Saminsky, Alexander*. A Reference to Jerusalem in a Georgian Gospel Book. In: *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art* (Journal of the Center for Jewish Art. Jerusalem), No. 23/24 (1997/98), 354-369.

Saminsky 1988: *Saminsky, Alexander*. The Unknown Constantinopolitan Miniatures of the Early Comnenian Epoch. – Музей [Musey]. No. 9, 175-197, 269.

Soden 1913: *Soden von*, Hermann. Die Schriften des Neuen Testaments. Vol. I, part 1. Göttingen.

The Glory of Byzantium 1997: The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261. New York.

Vikan 1973: Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An exhibition in Honor of Kurt Weitzmann (ed. Gary Vikan). Princeton.

Vikan 1980: *Vikan*, Gary. Gifts from the Byzantine Court. Washington, D.C.

Weitzmann 1935: *Weitzmann*, Kurt. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin.

Евангелистите и техните символи в миниатюрите на гръцкия ръкопис от Харвард: Houghton Library, Typ 215

Александър Самински

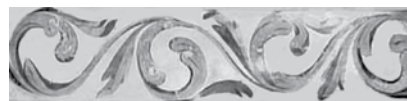


Гръцкият ръкопис от Харвард, Houghton Library Typ 215, неотдавна беше определен като част от група евангелия от късния X в., създадени в Константинопол. Всяко евангелие в ръкописа започва с поема за съответния евангелист, заменена впоследствие с негово графично изображение. Ако символите на евангелистите не са упоменати в поемите, то в рисунките те са тяхна разпознаваема характеристика. В изображението на св. Йоан символът му е дори заместен от Божията ръка като извор на Божествено вдъхновение. Тази необичайна композиция има своя паралел, прерисувана, но все още различима, в *Mega Spelaion cod. 8*, от самото начало на XII в., а нейните специфики се откриват също и в *Bratislava, Academy of Sciences cod. 394 Kt* от края на XI в. Изглежда, че за онова време липсата на символите в поемите от харвардския ръкопис се е превърнала в сериозен недостатък, което е довело до замяната им с изображения.

Високото качество на харвардските рисунки е пострадало при корекциите на символите, нанесени през този период от друга, не толкова талантива ръка, с цел те да бъдат заменени. Първоначалните съответствия (Матей — лъв, Лука — ангел, Марко — бик, Йоан — орел) са еднакви в двата споменати ръкописа, а също и в други книги между 80-те години на XI в. и 20-те години на XII в. Все пак, въпреки това разпространение, в патристичната традиция няма такова обособяване на евангелисти и символи. При ревизирането им двойките (Матей — ангел, Марко — орел, Лука — бик, Йоан — лъв) съвпадат с тези у св. Ириней от Лион, последвани от миниатюрите в Четвероевангелието на Алексий I Комнин, най-вероятно от 1091 г.

Съдейки по динамичната и разнообразна връзка между евангелистите и техните символи, позиционирани върху аналоите пред тях, миниатюрите се превръщат в първи опит за нова иконография. Живият рисунок в изображението на св. Йоан от харвардския ръкопис насочва към вероятната първа поява на символа като основа за Откровението от Патмос. Така авторът на рисунката, следвайки майстора от императорското евангелие, става част от създаването на нов изобразителен канон по от-

ношение на евангелистите. Ръкописите от Мега Спилион и Братислава не добавят нищо към тези нововъведения. Последното десетилетие на XI в. обаче, изглежда, е времето, в което са създадени харвардските рисунки. Те показват сходства с класическия стил на миниатюрите от книгата на император Алексий и мозайките в Дафни, централен паметник от епохата. Богатата декорация на миниатюрите в ръкописите от Мега Спилион и Братислава разкрива различния идеал, като става иновативният образец на книжната илюстрация от втората четвърт на XII в.



Ἀρατε πύλας (psalm 23[24], 7-10). The Iconography of Christ Opening Hades' Doors

*Ilias Karalis*¹

Abstract: This paper investigates the iconographic depiction of Christ opening the doors of Hades. The discussion is focused on the Resurrection ceremony as it is outlined in the liturgical manuscripts. This particular iconographic theme, which functioned as a kind of “sketch” for the illustrative representation of the scene, emerged in the middle-Byzantine period and the artists of the Palaiologan period used it as a source from which they borrowed iconographic elements that they later transferred to the illustration of the Resurrection. These elements were also borrowed by artists of the Italian Renaissance, who employed them in the relevant iconography. At a later time, the Palaiologan and Renaissance iconographic elements were used in combination by artists of North-Western Greece School in frescoes dating from the second phase of the Post-Byzantine period.

Key words: Anastasis, Liturgical manuscripts, Resurrection ceremony, Byzantine theatre, School North-Western Greek, Renaissance iconography, Arma Christi

The Resurrection of Christ is the quintessence of Christian teaching and offered mankind the prospect of salvation. After the Resurrection, the synaxis took place at the Lord's Dinner (Κυριακὸν Δείπνον), which comprised the meal and the celebration of the Eucharist².

¹ Fr. Ilias Karalis, PhD, is a theologian and archaeologist, member of Byzantinist Society of Cyprus. His research interests include Byzantine Liturgical tradition, Byzantine and Post-Byzantine Art, as well as in interaction between ritual, society and art.

² Filias 2016: 72-77.

Therefore liturgy, especially on Sunday³, functioned as a commemoration of the Resurrection⁴ and an extension of it into the lives of the faithful. However, man's need to logically explain events that have not been witnessed by anyone, such as the descent of Christ into Hades, created fictional narrative texts written in a style that could address the reader's mentality more directly. One of these, the pseudepigraphal text titled *Gospel of Nicodemus*, although considered by the Church as apocryphal, became a source of inspiration for homiletics and hymnography, which, in turn, influenced iconography.

In this article⁵, we will first give a brief overview of the pertinent iconography dating from the middle Byzantine period until the second phase of Post-Byzantine art, which is very diverse and has already been investigated by previous scholars⁶. Then we will present the Resurrection ceremony according to liturgical manuscripts, which, as will be demonstrated further on, interacted with the iconography contemporaneous with it and gradually shaped it. According to our hypothesis, it would have been more likely for painters to be inspired by a ceremony that functioned as a "sketch" than by a text of the 4th century or the contemporary literature in general⁷, to which they may not have had easy access.

Verse 7 of Psalm 23 (24) was initially associated with the Ascension of Christ in the apocryphal text of the *Apocalypse of Peter* (17, 43), dated in the first half of the 2nd century⁸. The allusion of this verse to the Ascension of Christ was Christologically interpreted by the fathers, and in turn contributed to the portrayal of the Ascension in the psalters of the middle-Byzantine period⁹. In these illustrations, Christ is shown ascending to heaven while the angels are opening the gates of

3 Skrettas 2006: 411-435.

4 Nassis 2006: 73-76.

5 I would like to express my gratitude for the review of this article to Dr. Andrea Babuin, Lecturer in Department of History and Archeology of the University of Ioannina, Dr. Ioannis Chouliaras, Ephorate of Antiquities of Thesprotia and Fr. Gregory Manopoulos, PhD student in the Department of History and Archeology of the University of Ioannina, for sharing their photo material with me.

6 Kartsonis 1986; Smirnova 1992: 55-59; Antonopoulos 1993: 87-98; Deliyianni-Doris 1994: 399-435; Semoglou 1995/2000: 103-116; Koukiaris 1996/97: 305-318; Smirnova 2005: 303-310; Ivanova 2009: 7-21. And for Post-Byzantine iconography see Triantaphyllopoulos 1985: v. I, 238; Kalafati 2001: 173-180.

7 Toubert 1976: 33.

8 *Apocalypse of Peter*: 418-419.

9 Gioles 1977/8: 290; Gioles 1981: 19-67.

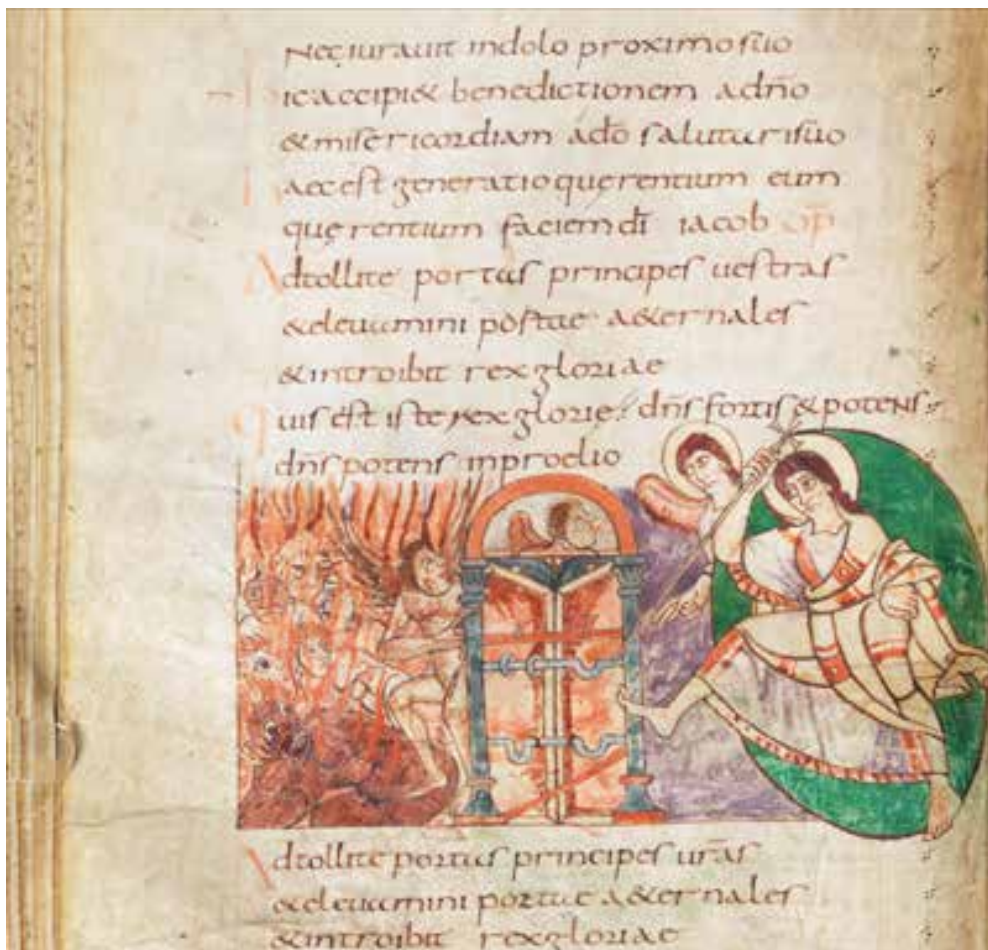


Fig. 1. Stuttgart Psalter, f. 29v. Ps 23. (9th c.)

heaven. The correlation of that verse with the descent of Christ into Hades is also present in the apocryphal *Gospel of Nicodemus* [5 (21), 1-3], a text of the early 4th century, in which the descent is represented as a dialogue between Christ-angels and Hades¹⁰. The association between those verses of the psalm and the descent into Hades appears for the first time in iconography in a miniature of the early 9th century found in the Latin Psalter of Stuttgart (Fig. 1), a book of psalms

¹⁰ *Gospel of Nikodemus*: 218-219.



Fig. 2. Patmus Graecus 171, f. 460. Job 38: 17. (9th c.)

according to the Gallican Rite¹¹. This miniature depicts Christ and an angel attempting to open the gates of Hades. The same iconographic motif is also encountered in a miniature that accompanies the aforementioned psalm verse in the Psalter Sinaiticus Gr. 48, f. 25v (1075)¹², where the angels are now portrayed holding a cross in front of some closed gates, probably those of Hades (Fig. 3). However, an early portrayal of Christ opening the gates of Hades himself is found in a miniature of the Patmus Cod. 171, f. 460 (9th c.), in a passage which makes a prophetic reference to Job, foretelling the Resurrection of Christ (Fig. 2)¹³.

In the Byzantine liturgical tradition of the time, the psalm verses do not appear in connection with the Resurrection ceremony. The dialogue and the opening of the church doors are initially encountered

11 Tsuji 1983: fig. 7; Kartsonis 1986: fig. 19; Dodwell 1993: 79.

12 Tsuji 1983: fig. 10.

13 Kartsonis 1986: fig. 22.

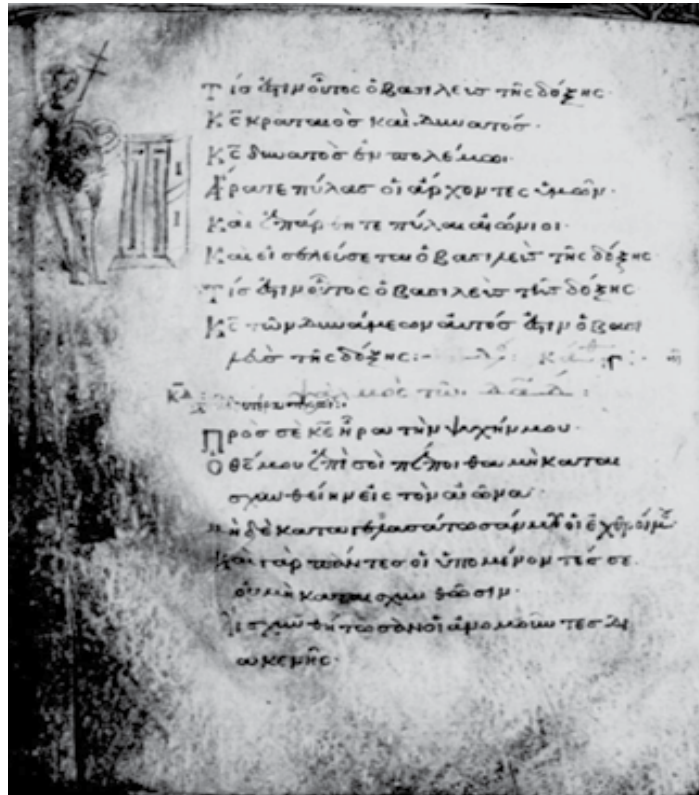


Fig. 3. Sinaiticus Graecus 48, f. 25v. Ps 23. (1075)

as ceremonial elements in processions held for the commemoration of church confirmations and at a later time in the procession of the Great Entrance¹⁴. A typical example of this, according to the Typicon of the Great Church (10th c.), is the procession on the anniversary of the confirmation of Hagia Sophia (24th December). According to this order, during the return of the procession from the Forum, a passage from the *orphan psalms* was chanted as a troparion and then the chanters opened the doors of the narthex, which remained shut until that moment¹⁵. Furthermore, according to Patmus Cod. 719, in the Great Entrance¹⁶ the deacon says *Lift up your Gates* before he enters the Holy Doors. Similarly, in the *Diataxis of Philotheus*¹⁷ the deacon

14 Taft 1987: 98-118; Fountoules 1997: 174-178; Tsobanis 1997: 91; Fountoules 2006: 208-212.

15 Typikon of the Great Church, v. 1, 144: Καὶ ὅτε φθάσῃ ἡ λιτὴ εἰς τὸν νάρθηκα, πλησίον τῶν μεγάλων πυλῶν, μετὰ τὴν συμπλήρωσιν τοῦ τροπαρίου, εὐλογεῖ ὁ πατριάρχης καὶ ἀρχονται οἱ ὄρφανοὶ τὸ Ἄρατε πύλας. Τους δὲ πυλώνας ἀνοίγουσιν οἱ ψάλται). See also v. I, 138, 334.

16 Taft 1987: 105.

17 Trempeles 1997b: 10.

enters, deposits the paten on the altar and then turns to the priest, who is getting into the sanctuary, and incenses him. While entering the sanctuary the priest says *Lift up your gates, O princes*.

The first document in which the opening of the narthex doors has been transferred from the confirmation procession and the Great Entrance to the Resurrection ceremony is the Typicon of the Monastery of Evergetis (11th – 12th c.)¹⁸. According to this Typicon, at the eighth hour, the monks (and probably laymen) get out at the narthex of the church, the church doors are shut, and everyone lights and holds a candle. In front of the north gate, through which the entrances are made, the priest blesses the doors three times with the censer and the Paschal troparion *Christ is Risen* is chanted. This troparion is accompanied by psalm verses and after the recitation of verses 19-20 of Psalm 117¹⁹, the ecclesiarchs, who stay inside the church, open the north gate, everyone enters, and the celebration of the Resurrection continues with the matins and the Divine Liturgy²⁰. The same ceremony is also found in Sinaiticus Gr. 1097 (1214), with the exception that verses 19-20 of Psalm 117 are replaced by verses 7-10 of Psalm 24²¹.

It seems that the dialogical form of the psalm verses and the opening of the doors by the priest have been transferred from the Jerusalem Typikon of St Savvas to the Constantinopolitan Resurrection ceremony, as we can observe in Pseudo-Kodinos' reference included in his treatise *De Officiis*. According to this evidence, at this time the dialogue *Lift up your gates* was common in many churches in Constantinople, but not in the church of Hagia Sophia²². More specifically, in Hagia Sophia the Orthros took place between the third and the fourth hour. After closing the church doors and lighting candles, the faithful chanted the troparion *Christ is Risen*, and after the litany of peace,

18 Thomas, *Constantinides Hero* 2000: 454-471.

19 Ps 117, 19-20: Lift up to me the gates of justice: I will go in to them, and give praise to the Lord. This is the gate of the Lord, the just shall enter into it.

20 Typikon of Evergetis, 556: Εἶτα πάλιν ὁ ἱερεὺς στίχον γ'. Ἀνοίξατέ μοι πύλας διακαιουσίνης καὶ εἰσελθὼν ἐν αὐταῖς, Ἐξομολογήσομαι τῷ Κυρίῳ. Καὶ τοῖς ἐν τοῖς μνήμασι. Καὶ εὐθὺς ἀνοίγουσιν ἔσω οἱ παρεκκλησιάρχοι ἢ αὐτός ὁ ἐκκλησιάρχης, ὁ δὲ λαὸς ψάλλει τὸ Χριστὸς ἀνέστη.

21 Sinaiticus gr. 1097, f. 51r-v: Ὁ ἱερεὺς 'Δόξα καὶ νῦν' γεγονωτέρῳ φωνῇ 'Χριστὸς ἀνέστη'. Ὁ ἱερεὺς Ἄρατε πύλας οἱ ἄρχοντες ὑμῶν 'Χριστὸς ἀνέστη' καὶ ἀνοιγωμένων τῶν πυλῶν εἰσοδένει.

22 De Officiis, 182: οὐ μὴν τῶν θυρῶν ἔτι κεκλεισμένων οὐσῶν λέγει, ὡς ἐν πολλαῖς τῶν ἐκκλησιῶν λέγεται, τὸ Ἄρατε πύλας οἱ ἄρχοντες ὑμῶν καὶ τὰ ἐξῆς.



Fig. 4. Vaticanus Urbinas Graecus 2, f. 260v (1118–1144). John Gospel

which was recited by the archdeacon, the protopope opened the door and the service continued with the Orthros and the Liturgy²³. This liturgical custom was quite common in the 15th century, as we see in a side note on Bishop Thereon Marks' commentary found in the Typicon Sinaiticus Gr. 1108 (15th c.). The note, however, deplores the custom, since it is viewed as disrespectful on the grounds that during this ceremony the church is regarded as a symbol of Hades²⁴.

That “ritual drama”, which presented the Resurrection to the people in a vivid and triumphant way, has probably been transferred to worship from the Byzantine ecclesiastical theater²⁵ in the late Byzantine

23 De Officiis: 180-182.

24 *Sinaiticus Gr. 1108*, f. 204v: Εἶτα μεγάλη συναπτή καὶ μετὰ τὴν ἐκφώνησιν εὐθὺς λέγει τὸν κανόνα Ἀναστάσεως ἡμέρα καὶ εἰσελθὼν εἰς τὴν ἐκκλησίαν, μηδὼς εἰπὼν, ὅπερ τινὲς ἁμαθεῖς λέγουσι, τὸ Ἀγατέ πύλας καὶ ἀποκρίνεται καὶ ἕτερος τίς ἐστὶν οὗτος ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης· ταῦτα γὰρ ἀνοίκεια τῆς δυνάμεως τοῦ Θεοῦ καὶ ὅτι δίδομεν τῷ διαβόλῳ ἄδειαν καὶ δύναμιν, ὅτι ἀνθίστατο καὶ ἀντέλεγε τῷ Θεῷ δημιουργῶ πάντων τῶν ὄντων καὶ αὐτῶν τῶν δαιμόνων; *Fountoules* 1997: 178.

25 *Kalokiris* 2003: 26-34.



Fig. 5. Giotto di Bondone, Christ's Descent into Hades. Tempera on wood (1320–1325), Alte Pinakothek Munich

period. This theatrical genre gained popularity in the Middle Byzantine period and was treated by Patriarchs with tolerance²⁶. Thus, the events of the Holy Week were reenacted in plays, which resulted in the introduction of those dramatic features to worship and, consequently, to iconography²⁷.

In our estimation, the Resurrection ceremony has influenced its contemporary iconography because it was obviously more accessible to the faithful than texts. We know that artists of the Palaiologan era,

²⁶ Solomou 1987: 151-211.

²⁷ Belting 1980/1: 1-16.



Fig. 6. Pieter van der Weyden, Christ's Descent into Hades. Engraving (1559–1563), British Museum

which is characterized by the enrichment of representations with iconographic elements²⁸, add to the iconography of the Resurrection angels carrying symbols of Passion. This motif replaced the depiction of Christ holding a cross²⁹ and has been characterized as a *composite iconographic type* of the Resurrection inspired by hymnography and both older and recent sermons with an eschatological content³⁰. Although we do not disagree with that view, we must add that the motif is also likely to have been influenced by the ceremony of the Resurrection, which was more direct and dramatic.

We know that since the time of the early Christian art, angels have appeared as members of the heavenly court³¹, while in the Palaiolo-

28 Deliyianni-Doris 1994: 433.

29 Kartsonis 1986: 213-214.

30 Deliyianni-Doris 1994: 412-435.

31 Chrysafi 2014.



Fig. 7. Venice, St Marcos Basilica. Christ's Descent into Hades. Mosaic (1617/18)

gan art they are represented as deacons (e.g. scenes of the Melismos³² and the Great Entrance)³³. The angels appear to occupy the position of clerics (deacons) carrying ripidions and objects that have liturgical and processional functions³⁴. Moreover, the cross and the spear had a special place in the imperial³⁵ and ecclesiastical³⁶ contexts of the Holy Week. Apparently, the holy cross and the holy spear as iconographical elements emphasize the Passion, and are associated with relevant themes, such as *The Man of Sorrows*, *Panagia of Passion*³⁷ and *The Resurrection*. Although H. Deliyianni-Doris noticed that the illustration of angels carrying instruments of Passion in the iconography of the Resurrection is encountered in the middle Byzantine manuscripts Vat. Urb. Gr. 2, f. 260v (1118–1144) and Parisinus Gr. 550, f. 5r (12th c.)³⁸, a more thorough investigation may reveal that the miniature of the Vatican manuscript (Fig. 4) confirms the interrelation of the three

32 Konstantinidi 2008: 117-124.

33 Tsobanis 1997.

34 The instruments of Passion appeared in iconography of the Great Entrance after 17th c., see Tsobanis 1997: 148.

35 De Ceremoniis: 3-24.

36 Typikon of the Great Church: v. 2, 72; Tarchnischwill 1959: 105; Pallas 1965: 26.

37 Belting 1980/1: 11, fig. 13, 15, 16.

38 Deliyianni-Doris 1994: 409-412.



Fig. 8. Ioannina, Veltsista, St Demetrius, Christ's Descent into Hades. Wall-painting (1558–1560)

themes under discussion (i.e. the opening of the doors of heaven, the Resurrection of Christ, and the angels carrying instruments of Passion) with the gospel lesson of the Paschal Liturgy³⁹. The same association appears in the manuscript Parisinus Gr. 75 (12th c)⁴⁰. It should be noted that in Parisinus Gr. 550, the miniature corresponds to the text of Gregory's sermon on the Resurrection. In this miniature, we can see figures holding candles, which is a liturgical action observed at the Resurrection ceremony.

³⁹ John 1, 1-17.

⁴⁰ Tsuji 1983: fig. 1.



Fig. 9. Ioannina, Veltsista, Transfiguration, Christ's Descent into Hades. Wall-painting (1568)

Moreover, in the ceremony of the Resurrection, the cross functions as a ritual symbol. Specifically, in the treatise *De Officiis* by Pseudo-Kodinos, we notice that in the Paschal office held in Hagia Sophia, after the dismissal of the matins, the protopapas and the archdeacon stood in front of the doors of the sanctuary, the former holding the gospel and the latter holding the cross. The emperor entered the church and kissed in turn the gospel, the protopapas, the cross and the archdeacon⁴¹. This liturgical element, i.e. the exposition of the cross for adoration, was common in the Asmatikos Orthros of Sundays⁴², and had also spread to the Slavic world through the liturgical Rite of Cyril and Methodius⁴³. It is quite evident that the introduction of the cross

41 *De Officiis*: 183.

42 *Trempeles* 1997: 203.

43 *Tchiflianov* 1944: 81.

into the hands of an angel in iconography indicates that the artists have been inspired by the ceremony.

The theme *Descent into Hades* was very popular in Eastern-Orthodox iconography⁴⁴. At the same time, in medieval Europe, where the ecclesiastical theater was developed and the *Divine Comedy* by Dante was composed, the relevant iconography was also enriched with elements that emphasized the Passion of Christ⁴⁵. Nevertheless, those compositions differed significantly from the Byzantine iconography of the *Anastasis*. Some of the artists of the Renaissance retained the iconographical element of the cross, which is now carried by a male figure identifiable as the Good Thief Dismas⁴⁶. Some remarkable masterpieces in which the cross has been introduced into the scene of *Descent* (**Fig. 4**) are an icon by Giotto di Bondone (ca. 1303–1306 – 1312/13) (**Fig. 5**), a drawing (pen and brown ink) by Andrea Mantegna (mid-15th c.)⁴⁷, a panel by Jacopo Bellini (1400–1470) and an engraving by Albrecht Dürer (1510)⁴⁸. There is also an instance of an artwork which is accompanied by the inscription *Lift up your gates: the* engraving by the Flemish artist Pieter van der Heyden (1530–1572) (made after a design by the Flemish master Pieter Brueghel the elder (1525–1569)). The inscription added to that scene reads: *Tollite o portae capita vestra attollimini fores sempiternae ut ingrediatur rex ille gloriosus* (Psalm 24:7) (**Fig. 6**)⁴⁹. The same theme, also accompanied by an inscription (*Ovis Fractis Portis Spoliat Me Campio Fortis*), is encountered in a mosaic created by Luigi Gaetano⁵⁰. This mosaic is located on the upper level of the basilica of San Marco (1617/18) (**Fig. 7**).

Another well-known Post-Byzantine painter, Frangos Katellanos, similarly combines the representation of the Descent to Hades with that of the Opening of the Doors. Instances of this can be seen in the frescoes of the catholicon of Barlaam Monastery (1548) and the catholicon of the Monastery of St Nicanor of Zavorda (1542–1548)⁵¹. It is very inter-

44 Davis-Weyer 1976: 183-194.

45 Approaches to Cooper, Denny-Brown 2014.

46 Dismas descended with Christ to Hades before going to paradise as Christ promise (Luke 23, 43).

47 Martineau 1992: no. 65.

48 Koerner 2002: 20.

49 Riggs 1977: 34.

50 Based on cartoons by Maffeo Verona.

51 Semoglou 2018: fig. 4, 6.

esting that in these compositions, a personification of the New Testament is illustrated in front of the doors. This corresponds to that part of the ritual (also described by Pseudo-Kodinos), where the protopapas is standing in front of the Holy doors of the sanctuary holding the gospel.

Some decades later, in two monuments located in the Greek village Veltsista, Ioannina, the scene of Christ's Descent into Hades is represented before the composition of the *Anastasis*. Specifically, we find such a representation accompanied by the inscription *Lift up your gates, O princes* (ἈΠΑΤΕ ΠΥΛΑΚ) in the church of the Transfiguration in Klimatia, Ioannina, a monument painted by Kontaris' team in 1568⁵² (Fig. 8). On the left side of the composition, we see Christ descending into Hades. Behind him there are angels dressed in imperial costumes and holding the symbols of Passion (cross, spear and the sponge on a reed). Under the broken gates, two angels in plain tunics strike and chain Hades. In the background, figures of resurrected humans appear coming out of rocks. The same representation, without the inscription (which does not survive), is encountered in an earlier composition from St Demetrius church in Klimatia, which was painted in 1558–1560. The paintings in that church are similarly attributed to Kontaris' team⁵³ (Fig. 9).

A different motif of *Lift up your gates, O princes* appears in the church of the Dormition of the Virgin Mary, also located in Klimatia, which was painted in 1618/19 by the team of the painters Demetrius and Theodore⁵⁴ and where the inscription *Lift up your gates, O princes* (ἈΠΑΤΕ ΠΥΛΑΚ) is similarly present. This composition is different from the previous ones and the gates of Hades in it are closed and upright, just like the western bronze church doors⁵⁵. Moreover, the artist did not include in the scene the chaining of demons by angels. Some common iconographic elements are the angels wearing imperial costumes and carrying the symbols of Passion, and the figures that are awaiting the Resurrection (Fig. 10). It is certain that the two previous representations follow the Palaiologan models that depict angels striking/chaining Hades and standing behind Christ with the

52 Stavropoulou-Makri 1989: 99–100.

53 Stavropoulou-Makri 1989: 99–100; Papadopoulou 2014: 63, fig. 53.

54 Papadopoulou 2014: 143, fig. 143.

55 Frazer 1973: 145–162.



Fig. 10. Ioannina, Veltsista, Dormition of Theotokos, Christ's Descent into Hades. Wall-painting (1618/19)

cross and the spear in their hands. In addition, these representations assimilate elements from the Italian Renaissance iconography, such as Christ entering the scene from one of its sides. The third representation follows the two previous ones but without including the depiction of angels defeating demons.

A question arises as to why these scenes appear exclusively in these monuments. This question cannot be easily answered. We can assume that this might be attributed to the ritual of *Lift up your gates, O princes*, which was very common in the areas where the monuments are located. Furthermore, the fact that Georgios Kontaris, one of the two Kontaris brothers, besides a painter was also a priest, leads us to speculate that the ceremony was certainly familiar to him. Therefore,

artists represent the priest as Christ, the deacons as angels⁵⁶ carrying the processional ripidions, candles and instruments of Passion and all the people awaiting to partake of the Resurrection as the righteous who are looking forward to the Resurrection of Christ.

In addition, the three scenes in the Veltsista monuments are placed in the continuum of iconographic themes in accordance with historical and liturgical time. In the morning of Holy Saturday, the Church celebrates the Resurrection of Christ and reads a lesson from the gospel according to Matthew. This is iconographically visualized by the icon of *The Stone*. On the night of the Resurrection, the ceremony of *Lift up your gates, O princes* takes place and the clergy and the people enter the church to offer the Holy Eucharist. In this liturgical context, artists, while forming the iconographic continuum of the Paschal feast, illustrate the icon of *The Stone* after the icon of *Lift up your gates, O princes*, which is followed by the icon of the Resurrection.

The ceremony of *Lift up your gates, O princes* was a more spectacular reenactment of the events, from which the artists of the Palaiologan period borrowed elements. These elements are transferred to the Renaissance painting, which, in turn, in the Post-Byzantine period influences the leading artists of the school of Northwestern Greece. It is certain that the ceremony of *Lift up your gates, O princes* inspires artists, who create a pictorial *novum* with the aim of highlighting the descent of Christ into Hades and representing it in the dramatic way it is reenacted at the Resurrection ceremony. This dramatic effect was more comprehensible to the ordinary people of the Ottoman occupation period and could convey to them the soteriological message of the Resurrection.

⁵⁶ Gioles 1977/8: 269.

Bibliography

Primary Sources

Apocalypse of Peter 2004: (ed. J. Karavidopoulos). Apocryphal Christians Text. Vol. 2 (Apocryphal Acts, Epistles, Apocalypses). – Bibliotheca Biblica No. 29, Thessaloniki, 403-425.

De Ceremoniis 1829/30: (ed. I. Reiske), De Ceremoniis Aulae Byzantine. – Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, No. 16. Bonne.

De Officiis 2013: (ed./trans. R. Macrides, J.A. Munitiz, D. Angelov), Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: offices and ceremonies, Aldershot.

A. Dmitrievskiy 1902: Описание литургических рукописей [Opisanie Liturgicheskikh Rukopisei], Vol. 2. Kiev.

Gospel of Nicodemus 2001: (ed. J. Karavidopoulos). Apocryphal Christian Text. Vol. 1 (Apocryphal Gospels). – Bibliotheca Biblica No. 29, Thessaloniki, 136-224.

Typikon of Evergetis 1895: (ed. A. Dmitrievskiy). Описание литургических рукописей [Opisanie Liturgicheskikh Rukopisei], Vol. 1. Kiev, 256-655.

Typikon of the Great Church 1963: (ed. J. Mateos). Le Typicon de la Grande Église, ms Saint-Croix no 40, X Siècle. Vol. 1 (Le cycle des douze mois). – Orientalia Christiana Analecta, No. 165, Roma, vol. 2 (Le cycle de Fêtes mobiles); Orientalia Christiana Analecta, No. 166, Roma.

Literature

Antonopoulos 1993/4: Antonopoulos, Elias. Βασιλική πομπή: Αλληγορικά πρόσωπα στην Ανάσταση της Dečani. – Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 17, 87-98.

Belting 1980/81: Belting, Hans. An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium. – Dumbarton Oaks Papers, No. 34/35, 1-16.

Cooper, Denny-Brown 2014: Cooper, Lisa, Denny-Brown, Andrea. The Arma Christi. In: Medieval and Early Modern material culture. New York.

Davis-Weyer 1976: Davis-Weyer, Caecilia. Die ältesten Darstellungen der Hadesfahrt Christi des Evangelium Nikodemi und ein Mosaik der Zeno-Kapelle. In: Roma e l'età Carolingia, (Atti delle giornate di studio 3-8 Maggio 1976 a cura dello Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma). Roma, 183-194.

Dodwell 1993: Dodwell, Charles Reginald. The Pictorial Arts of the West, 800–1200. Yale University Press.

Deliyianni-Doris 1994: Deliyianni-Doris, Helen. Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο „Σύνθετος“ εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης“. In: Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη (eds. P. Velissariou, N. Gioles et al). Thessaloniki, 399-435.

Filias 2016: Filias, George. Λειτουργική. «Η Θεία Ευχαριστία (μέχρι τον 15^ο αι.)». Vol. 2. Athens.

Frazer 1973: Frazer, Margaret. Church Doors and the gates of Paradise: Byzantine bronze doors. – Dumbarton Oaks Papers, No. 27, 145-162.

Gioles 1977/8: Gioles, Nikolaos. «Ἀρατε πύλας...» Ψαλμ. 23 (24), 7: μια πρωτοχριστιανική επιβίωσις. – Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, No. 26, 268-294.

Gioles 1981: Gioles, Nikolaos. Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος. Athens.

Ivanova 2009: Ivanova, Svetlana, “Eastern Iconography“. In: Временник Зубовского института. Пасха: Многообразие культурных традиций [Vremennik Zubovskogo instituta. Pasha: Mnogoobrazie kul'turnih traditsii]. Saint Petersburg, 7-21.

Kalafati 2001: Kalafati, Kalliopi-Phaidra. Κρητική εικόνα της Εις Ἄδου Καθόδου σε ιδιωτική συλλογή. – Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 22, 173-180.

Kalokiris 2003: Kalokiris, Konstantinos. Τα θεαματικά δρώμενα του τελετουργικού της Μεγάλης Εβδομάδας. Thessaloniki.

Kartsonis 1986: *Kartsonis*, Anna. Anastasis. The Making of an Image. Princeton.

Koerner 2002: *Koerner*, Joseph Leo. Albrecht Dürer: A Sixteenth-Century Influenza. In: Albrecht Dürer and His Legacy (eds. Giulia Bartrum). London, 18-38.

Konstantinidi 2008: *Konstantinidi*, Chara. The Melismos. The Co-officiating Hierarchs and the Angel-Deacons Flanked the Altar with the Holy Bread and Wine or the Eucharistic Christ. [Byzantine Monuments 14]. Thessaloniki.

Koukiaris 1996/7: *Koukiaris*, Silas. Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην εις Άδου κάθοδον. – Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 19, 305-318.

Martineau 1992: *Martineau*, Jane. Andrea Mantegna. (Exhibition catalogue). New York – Milan, 259-260.

Nassis 2006: *Nassis*, Chrysostomos. Η τέλεση της Θείας Ευχαριστίας. Κανονική Διδασκαλία και Πράξη. PhD Dissertation, Faculty of Theology. Thessaloniki.

Pallas 1965: *Pallas*, Demetrios. Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus, das Bild. Munich.

Papadopoulou 2014: *Papadopoulou*, Varvara. Μεταβυζαντινά Μνημεία Κληματιάς. Ioannina.

Riggs 1977: *Riggs*, Timothy. Hieronymus Cock, Printmaker and Publisher. New York.

Semoglou 1995-2000: *Semoglou*, Athanasios. Les dons et le pardon: Les équivoques dans l'iconographie monastique de la Descente du Christ aux Enfers en Grèce du Nord-Ouest au XVIe siècle. – Εγνατία, No. 5, 103-116.

Semoglou 2018: *Semoglou*, Athanasios. Κλασικά στοιχεία στην εντοίχια ζωγραφική του καθολικού του Οσίου Νικάνορα στη Ζάβορδα Γρεβενών και στο έργο του Φράγκου Κατελλάνου. In: Λεπέτυμνος. Μελέτες Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη του Γεώργιου Γούναρη. Ύστερη Ρωμαϊκή, Βυζαντινή, Μεταβυζαντινή περίοδος. (eds. A. Semoglou, I.P. Arvantitidou, E. Gounari). Thessaloniki, 277-288.

Skrettas 2006: *Skrettas*, Nikodemos. Η Θεία Ευχαριστία και τα

προνόμια της Κυριακής κατά τη διδασκαλία των Κολλυβάδων. Thessaloniki.

Smirnova 1992: *Smirnova*, Engelina. Une icône de la Descente aux Limbes d'une rare iconographie. – *Zograf*, No. 22, 55-59.

Smirnova 2005: *Smirnova*, Engelina. More about the Rare Iconography of the Descent into Hell. – *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, No. 26, 303-310.

Solomou 1987: *Solomou*, Alexis. Ο Άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου (300 π.Χ. – 1600 μ.Χ.). Athens – Ioannina.

Stavropoulou-Makri 1989: *Stavropoulou-Makri*, Angheliki. Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris. Ioannina.

Taft 1978: *Taft*, Robert. The Great Entrance: a History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St John Chrysostom. – *Orientalia Christiana Analecta*, No. 200. Roma.

Tarchnischwill 1959: *Tarchnischwill*, Michel. Le grande Lectionnaire de l'église de Jérusalem (V^e – VII^e siècle). Louvain.

Thomas, Constantinides Hero 2000: *Thomas*, John, *Constantinides Hero*, Angela. Byzantine Monastic Foundation Documents, [Dumbarton Oaks Studies 35], V. 1-5. Washington D.C.

Touber 1976: *Touber*, Anthonius. Die Auferstehung Christi: Wort und Bild. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Hermann Meyer zum 65. Geburtstag. (ed. Alexander von Bormann, Karl Robert Mandelkow, Anthonius H. Touber). Tübingen, 33-52.

Triantaphyllopoulos 1985: *Triantaphyllopoulos*, Demetrios. Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15 – 18 Jahrhundert). Vol. 1-2. Munich.

Tchiflianov 1994: *Tchiflianov*, Blagoy. Ο Λειτουργικός τύπος μεταφρασμένος υπό των Αγίων αδελφών Κυρίλλου και Μεθοδίου. – *Analecta Vlatadon*, No. 31, 39-44.

Trempelas 1997a: Trempelas, Panagiotēs. Μικρόν Ευχολόγιον. Vol. 2. Athens.

Trempelas 1997b: Trempelas, Panagiotēs. Αἱ Τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις Κώδικας. Athens.

Tsobanis 1997: Tsobanis, Tryphonas. Ἡ Μεγάλη Εἰσοδος στην εικονογραφία. Thessaloniki.

Tsuji 1983: Tsuji, Sahoko. Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis, à propos des illustrations du Psaume 23, 7-10 et du Psaume 117, 19-20. – Cahiers Archéologiques, No. 31, 5-33.

Fountoules 1997: Fountoules, Ioannes. Απαντήσεις εἰς λειτουργικὰς ἀπορίας. Vol. 1. Athens.

Fountoules 2006: Fountoules, Ioannes. Απαντήσεις εἰς λειτουργικὰς ἀπορίας. Vol. 2. Athens.

Ἀρατὲ πύλας (Псалм 23[24], 7-10). Иконографията на Христос, отварящ вратите Адови

Илияс Каралис



Статията изследва рядкото изображение на Христос, който отваря вратите на Ада, от средновизантийския период до втората фаза на поствизантийската епоха, когато сцената се появява в три паметника от района на гр. Янина (1527–1630).

Данни за слизането на Христос в Ада се откриват в апокрифното евангелие на Никодим (IV в.), където авторът свързва отварянето на портите с цитат от Псалм 23, 7-10. Затова първите засвидетелствани изображения се появяват в наративни миниатюри на споменатия пасаж в илюстрирани псалтири (Шутгардски псалтир и Синайски псалтир № 48), както и като миниатюра към пророческите слова за Възкресението в книгата на Йов (Патмос № 171).

Във византийската литургична традиция стихът от Псалмите (23, 7-10) първоначално се е пее по време на литии и се е произнасял при Великия вход. Първата ритуална връзка между отварянето на портите и Възкресението се открива в типика на манастира „Св. Богородица Евергетида“ в Константинопол (XI–XII в.), според който се използва и стих 117, 19-20. Малко по-късно се открива и в типика на Синайския манастир (№ 1097), който се датира от 1214 г. и описва същия ритуал с употребата на псалм 24, 7-10. Обобщаването на този ритуал през късновизантийската епоха е засвидетелствано в трактата „За службите“ на псевдо-Кодин и в Синайския типик от XV в. (№ 1108).

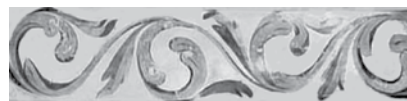
Това позоваване на ритуала помага за интерпретирането на иконографията на Възкресението по време на късновизантийския период, когато се появяват ангели, държащи символите на Страстите Христови (кръст, копие и трост), а тази иконография се обяснява от учените като комбиниран иконографски тип на Възкресението, повлияно от химнографията и съвременните ѝ проповеди. Така по мое мнение художниците от Палеологовия период пренасят символите на мъчението, които се ползват с особена почит по време на Страстната седмица, подчертавайки драматичните страдания на Христос. Конкретно за кръста знаем, че вечерта преди Възкресението е бил излаган за поклонение в църквите.

Тези елементи са пренесени и в иконографията на Възкресението, където зо-

графите си позволяват да преместят Христос в ъгъла на сцената и добавят добрия разбойник Дисмас. Палеологови и ренесансови елементи използва ателието на Кондарис, които прибавят към сцената и цитата „Подигнете, порти“ (Αρᾱτε Πύλας) в две църкви от с. Велциста, Янинско. После сцената се пренася от други по-късни зографи в паметник от същия регион.

Тази изключителна сцена следва не само историческото, но и литургичното време. Така според типика сутринта на Велика събота се празнува първо Възкресение, което в иконографията се представя като сцената Жените мироносици при гроба. Вечерта на Възкресение, при началото на Неседалната служба, се изпълнява ритуалът „Подигнете, порти“, който в изкуството се представя с едноименната сцена. Накрая се служи великденската литургия, която намира своя аналог в изкуството чрез сцената Възкресение Христово.

В заключение, ритуалът на Възкресението влияе върху иконографията, тъй като е била по-директна и по-драматична връзката в химнографията и хомилиите, чрез които се предава убедително триумфът на Христос над смъртта.



Narrative Sequence in the Miniatures of Tsar Ivan Alexander's Gospel Book (British Library Add. MS 39627)

*Elissaveta Moussakova*¹

Abstract. Most scholars consider an eleventh-century Greek Gospel book in Paris (Bibliothèque nationale de France, MS Grec 74) the direct model for the illustrations in a Slavonic Gospel book (London, British Library, Add. MS 39627) copied for the Bulgarian tsar John (Ivan) Alexander (r. 1331–1371). In a recent monograph (2005), the philologist Iliya Talev argues that some narrative miniatures in the Paris manuscript reverse the sequence of the illustrated events, while the corresponding miniatures of the London Gospel place these events in their correct order. This shows, in Talev's view, that the Bulgarian illustrations do not directly copy the eleventh-century Byzantine ones. Talev assumes faithful copying by means of *anthivola* (stencils), which could be accidentally flipped over, thus reversing the sequence of some scenes. My analysis of the miniatures shows that the painters were very sensitive to the text-image correspondence and that reversed sequence was a way to better link pictures and words. In some cases, the artists used a *boustrophedon* pattern, so that text lines and pictorial content could be jointly read as a continuous, non-interrupted narrative.

Key words: model, copy, stencil, *boustrophedon*, pictorial narrative, Four Gospels, Ivan Alexander

This paper takes as its starting point some arguments put forward by the philologist Iliya Talev in his monograph on the Gospel book of Tsar Ivan Alexander (known as the London Gospels)². For almost

¹ Elissaveta Moussakova, PhD, is an art historian, Professor in the Institute of Art Studies. Her works are in the field of manuscript illumination and Slavonic palaeography and codicology. She is a visiting Professor at the Academy of Fine Arts and St Kliment Ohridsky University in Sofia.

² Talev 2005.

a century, scholars have debated the model used by the artists who illustrated this manuscript³. Nowadays, most of them are inclined to consider the eleventh-century illustrated Gospel book MS Grec 74 as a direct model for the numerous miniatures in the London Gospels⁴. Talev argues for a lost model⁵ and rejects any possibility of direct relationship between the two codices. According to him, the London Gospel illustrations 'set straight' some incorrect narrative sequences found in the Byzantine manuscript⁶. This is presented as evidence for another, non-extant model for the London Gospels, in which the miniatures were sequenced correctly.

A close look at the corresponding scenes in both Gospels undermines Talev's conclusion and encourages reflection on the copying of the London Gospels in the broader context of mediaeval illustrated manuscripts production⁷. The Bulgarian manuscript is not an actual duplicate of the Byzantine one, since the two differ in size. At the same time, the illustrations in the two codices are very similar. The precise connection between the two sets of miniatures has been continuously debated⁸. Two competing hypotheses have been advanced: either the London Gospel directly reproduces the illustrations of the Paris one, or else its illustrations were derived from a now-lost model that was similar to the Paris manuscript but not identical with it. The aim of this paper is not to advance new arguments in favour of either view, but to show in the model-copy context a possible mechanism of constructing relations between texts and images, which opens another perspective in the general study of medieval illuminated books.

Bogdan Filov, who wrote the first monograph on the London manu-

3 Millet 1916: 8, 16, 591; *Der Nersessian* 1927; *Filoff* 1934: 30, 33-34; *Duychev* 1963: 12; *Dujčev* 1971: 307; *Stoyanova* 1985: 408; *Lihachova* 1986a and 1986b; *Dzhurova* 1998: 204; *Bozhilov* 2008: 562; *Bakalova* 2012a: 349 (same in *Bakalova* 2012b); for summaries of the discussions see *Costea* 2001; *Dragnev* 2004; *Talev* 2005: 9-23, 113-128; *Musakova, Miklas* 2018: 5-6 (for the English version see *Moussakova, Miklas* 2018: 5-6).

4 *Stoyanova* 1985; *Dzhurova* 1998; *Bakalova* 2012a, *Bakalova* 2017 among others.

5 Based on the text-critical methodology for establishing the *Urtext* on the evidence of extant copies and supposed missing links, the method was applied in art history by Kurt Weitzmann, e.g. *Weitzmann* 1947: 182-192.

6 *Talev* 2005: 64, 69, 118.

7 See John Lowden's statement in *Jeffreys, Haldon, Cormack* 2008: 465: 'Yet the notion of book production as (mere) 'copying' is far from simple, because Byzantine scribes were rarely required to produce a facsimile of some model, and instead adapted what they took from their source or sources in various ways to fulfill the demands of the new project.'

8 For its provenance see the brief account in *Musakova, Miklas* 2018: 5.

script, mentioned that two miniatures there reproduced ‘in negative form’ the respective scenes in the Paris Gospels: Jesus Giving Authority to the 70 Apostles⁹ on f. 131r (Paris Gospels, *Par*) and f. 169v (London Gospels, *Lond*), and Jesus in the Home of Martha and Maria¹⁰, f. 132r *Par* and f. 171r *Lond*¹¹. Talev specifies that Filov actually had in mind ‘a mirror image’ and adds the examples of three more ‘mirror miniatures’, all demonstrating the same situation¹². The first one is the Transfiguration in Luke’s Gospel¹³, composed of two successive scenes – the Transfiguration itself and Christ with the Disciples Descended from the Mountain on f. 139r *Par* and f. 166v *Lond*. The second one is on f. 133v *Par* and f. 180v *Lond* and represents The Parable of Mustard Seed¹⁴. The third miniature is The Disciples and the Women at the Tomb¹⁵, f. 162r *Par* and f. 210r *Lond*. In Talev’s view the ‘errors’, corrected in *Lond*, prove, first, that each Gospel faithfully copied its own model by stencils, and second, since in *Lond* these ‘errors’ were removed, that *Par* cannot have been the prototype of *Lond*¹⁶.

Talev’s arguments do not stand up to scrutiny. On the one hand he claims that the copies of the miniatures in *Par* were made only by stencils and were an ‘*absolutely true copy*’ (italic by the author, I.T.) of their model¹⁷, but on the other hand, two lines below he says: ‘... since in the London Gospels the errors, caused by the reversed stencils in copying of the miniatures in the Paris Gospels, were not made...’. Moreover, there is nothing to prove his claim that each team of artists has worked exclusively with *anthivola*, and each artist reproduced meticulously what they had as a model.

I will set aside practical questions such as whether it would have been possible or efficient to draw from tiny stencils hundreds of im-

⁹ Luke 10: 18-22.1; here and onward, the biblical references are to the actual illustrated verse.

¹⁰ Luke 10: 38-42.

¹¹ Filoff 1934: 20; in his and Talev’s publication the miniatures are referred to by numbers, according to the edition of Omont 1908, which is very inconvenient. Here the names of the scenes are given according to Moussakova, Miklas 2018: 33-62. All miniatures may be seen online: see the URL-links cited at the end of this article.

¹² Talev 2005: 64.

¹³ Luke 9: 28-37.

¹⁴ Luke 13: 18-19.

¹⁵ Luke 24: 9-12.

¹⁶ Talev 2005: 66-69.

¹⁷ Talev 2005: 66.

ages, whether large piles of stencils could have been easily handled in a workshop, or whether one may assume that, looking at the Paris miniatures, the artists of the Slavonic manuscript were able to rearrange the images in a logical (for them) sequence. Instead, the relationship between images and texts in the two manuscripts will be explored here by focusing both on the 'defective' miniatures which Talev has analysed and on some further examples.

The first miniature discussed by Talev presents the Transfiguration, and it is, he says, the key for drawing 'irrefutable conclusions about the prototype of the London Gospels' which Filov missed the chance to make¹⁸. In *Par* the image of Christ transfigured on top of Mount Tabor is placed next to the golden cross marking the end of the verse, thus staying on the same line with the written text which describes the extraordinary event. Underneath are depicted the apostles, stricken by the vision. Then, on the left, is Christ, already walking in the plane with his disciples who kept silent about their experience. The building on the far left signifies the city to which all they have set out. It means that this part of the composition 'captures' exactly the moment after Christ came down from the mountain with the apostles and before they met crowds of people, which is the first episode in the next chapter (Luke 9: 37)¹⁹. According to Talev, the composition violates the iconographic prescriptions and he uses the computer to 'restore' the original of *Par*²⁰ – presumably having the correct composition, as seen in *Lond*, but there copied from another correct model (!). Considering, however, the place left by the scribe for the miniature, one is aware that the artist who painted the scene in *Par* has found a wonderful solution: by means of *boustrophedon*²¹ he made a seamless connection of the words in the linear texts and their visual expression.

When one looks at the miniature in *Lond*, the 'correct' one, he or she sees that the sequence of events, as they follow in the Gospel chapter,

18 Talev 2005: 64. Here and further the translations from Bulgarian are mine.

19 This observation corrects *Musakova*, *Miklas* 2017: 634-635 (the same in *Musakova*, *Miklas* 2018: 22).

20 Talev 2005: 65, fig. 36.

21 From Greek, βουστροφηδόν, 'ox-turning', that is, turning like oxen in ploughing; a type of bi-directional text, mostly seen in ancient manuscripts and other inscriptions. Every other line of writing is flipped or reversed, with reversed letters. Rather than going left-to-right as in modern European languages, or right-to-left as in Arabic and Hebrew, alternate lines in boustrophedon must be read in opposite directions. Also, the individual characters are reversed, or mirrored. It was a common way of writing in stone in Ancient Greece, see Boustrophedon. – Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Boustrophedon> (accessed 26.08.2019).

perfectly correspond to the flow of the text, in regard with its distribution on the pages. Luke's story about the Transfiguration occupies the lower part of the recto of the folio, but the end of the last verse is on the verso. Indeed, whatever his model, the artist would have taken the most inappropriate decision had he copied the composition the way it was in *Par*, because he had not only to conform the miniature to the left margin but also to solve a different problem: to link by images a continuous text distributed on two separate book-openings.

Next in Talev's analyses comes the scene Jesus in the Home of Martha and Mary, on f. 132r *Par* and f. 171r *Lond*. As Filov noted²², only Martha's figure is a mirror image, compared with that in *Lond*: she approaches the group of Christ and the disciples from the right. He goes on to state that '[t]hese differences, however, are explained by the place which the corresponding miniatures in the London Gospels were given'²³. Talev, convinced in the 'wrong' order in *Par*, once again reverses digitally the miniature to match it with the 'correct' image in *Lond* and to show how it might have looked, were it not for the stencil used improperly by the Greek artist²⁴. This example seemingly confirms Talev's point. In the Paris manuscript Martha's figure, on the utmost right in the miniature, actually walks towards Peter, who is lying on a couch. The tiny figure of Mary is at Christ's feet, whose position mirrors that of Peter. Talev, after Filov, has good reason to point out that only the right part of the scene is misplaced, whereas the left one correctly depicts the group around the table. Indeed, the biblical account suggests that Martha should rather be approaching Jesus and not Peter. This is how the artist of *Lond* has treated the scene – with Martha at the utmost left, isolated from the whole group, the arrangement of which reproduces the Paris image. But there is something more, because the sister to whom Jesus says: 'Martha, Martha, you are worried and upset about many things' (Luke 10: 41), is depicted below her name, repeated twice, thus visually responding to what she is told. Precisely this disposition of the text – which curiously coincides in both manuscripts – must have inspired the artist of the Slavonic manuscript to alter the composition of the Paris miniature, whose perfect symmetry – with Martha and Christ looking at each other across the disciples – manifests a differ-

²² Filov 1934: 20.

²³ Filov 1934: 20.

²⁴ Talev 2005: 69, fig. 41.

ent compositional logic. Instead of being a testimony of once existing 'correct' model, faithfully copied, this is an example of the painter's careful regarding the text-image interrelation and of a decision independent from a hypothetical lost model. In other words, this is not a case of reversed sequence caused by a mistake of the Greek artist, but a demonstration of two equally justifiable, individual artistic approaches to the same text. Talev's explanation, which implies that not one but two separate *anthivola* has been used for a single miniature, can hardly be considered economical or convincing. Moreover, in his digital 'reconstruction' of the scene in *Par*, the base of the building between Martha and Jesus does not match the base of Christ's couch, which is not supposed to happen when using two (?) *anthivola* for the same purpose.

In the frieze composition depicting the Disciples and the Women at the Tomb, the figure of Peter in front of the open tomb is on the utmost right in *Par* while it is in the opposite end in *Lond* and consequently, the movement of the whole procession is reversed. There is no obvious reason to think that either arrangement is wrong because the event can be 'read' in both directions, right to left or left to right: both are equally justified visual responses to the text by the artists and the beholders.

Jesus Giving Authority to the 70 Apostles and the Parable of Mustard Seed present an identical case²⁵. In *Par* the compositions read left to right, up to the outer margin where, in the first miniature, is placed the scene with the Satan and his demons falling from heaven. The explanation for the 'mirror' image is easy – the compositions demands marginal space, which is on the right on a recto page (*Par*) and on the left on a verso page (*Lond*). Talev's observations on these scenes simply amount to the point that a coincidence of 'mirror' images in a particular part of Luke's Gospel in *Par* is due to incompetent or negligent work by the artist²⁶.

Beside Talev's examples, some cases missing in his analysis should be discussed because they cast further doubt on both his method and his conclusions. A miniature on f. 138v *Lond* represents the Annunciation to Zachariah (or The Prophecy about the Nativity of John the

25 See Talev 2005: 70-72.

26 Talev 2005: 72.

Baptist), illustrating Luke 1: 8-22. The two consequent episodes within the composition depict the angel speaking to Zachariah and the speechless Zachariah communicating to the people about his vision in the Temple. Their 'incorrect', right-to-left order, is the same as in *Par* (f. 105r). Actually, this artistic approach employs once more the *boustrophedon* pattern in order to unite picture and text with a minimum visual interruption when the illustration is placed between the end of one Ammonian chapter (or rather lection, *pericope*) and the beginning of the next one.

Another instance of the artists resorting to the same device as an 'out-of-order' narrative strategy is the Healing of Peter's Mother in Law (Luke 4: 38-40). In both Gospels, on f. 149v *Lond* and f. 114v *Par*, it is placed immediately below the short chapter 26. As the frieze includes the Healing of Sick People, it anticipates the story told in the opening verses of chapter 27. Thus, another case of 'linking' illustration is attested and, consequently, of illustration preceding the text²⁷. To explain the reversed composition in both manuscripts as a means to generate a coherent and unbroken text-image narrative by *boustrophedon* reading seems far more convincing than to suspect a mistake by the artists.

Right-to-left reading is proposed for the visual narration on f. 231v *Lond* and 180v *Par*, combining the episodes Most of the Disciples Leave Jesus and Simon Peter Confesses Christ, Son of the Living God (John 6: 66-69)²⁸. That the artist intentionally imposed on the viewer the 'non-sequential' reading, may be guessed by the group of people without nimbuses, moving toward the right margin of the page and leaving Jesus. A re-arrangement of the composition in harmony with the Gospel account would demand to reverse the group of disheartened disciples so as to direct them to the left margin and out of the page. It would contradict any compositional logic and would confuse the viewer's expectations to get 'normally' to the end of the illustrated story since the relevant text does not continue after the miniature. If, conversely, the group were positioned on the left, it would make it move to the right, in the direction of Jesus and the group of chosen ones among the apostles, the concept of 'leaving' would become in-

27 These two examples of illustration preceding the text were not registered in *Musakova, Miklas* 2017: 634-635 (same in *Musakova, Miklas* 2018: 22).

28 *Musakova, Miklas* 2018: 59.

comprehensible. The way the artist did it was the only pertinent way to represent a departure; what is more, he exploited the impact on the viewer of the antithesis, the stylistic device which in the Byzantine church 'was more than a figure of speech; it was a habit of thought'²⁹. By neglecting the succession of events in time and showing them as happening spontaneously by the antithetical arrangement of the two groups, the artist emphasized on those who stayed with Christ and believed in him, and to whom he prophesied of Judas's betrayal.

Although the miniature of John the Baptist Sending His Disciples to Jesus (Luke 7: 19-20) on f. 158r *Lond* and f. 121v *Par* seems to present a case similar to the other ones, its relation to the words of the text remains rather unclear. The scene on the right side corresponds perfectly with the episode with John sending – as the gesture of his hand suggests – his disciples and the scene on the left shows the next moment when the two disciples converse with Christ. If so, the order of scenes has been reversed³⁰. However, no formal or conceptual reasoning explains the identical situation on the pages of the two Gospels. Therefore a possibility remains that the scene on the right does not illustrate the verse Luke 7: 19 but Luke 7: 24 – 'After John's messengers left'. Then, no matter that the Evangelist says nothing about returning of the disciples to John, the order of the scenes follows exactly the narrative. In the scholarly literature it is often repeated that the medieval artists did not feel obliged to make word-for-word illustrations, but felt free to amplify or reduce the narrative.

No one to my knowledge has commented on the reversed sequences of images in MS Grec 74 in relation with the boustrophedonic connection of the text lines with the frieze compositions. However, an art historian should not be surprised to see the appropriation of this ancient writing/reading fashion by manuscript narrative illustrations once he or she has become aware of its application on monumental sequential cycles in mural painting – as found in Italian churches, for example³¹. Detecting eight principles, or patterns, of visual narration applied on the arrangement of a wall painting programme, Marilyn

²⁹ Maguire 1981: 53.

³⁰ As interpreted in Musakova, Miklas 2018: 52.

³¹ Lavin 1990: 12; as my access to the book was through Internet and thus to a limited number of pages, I refer here also to her updated version Lavin 2014: 31, 83-87. The latter carries the misleading subtitle 'The Work of Art before the Work of Art': I thank Prof. Lavin for clarifying that it does not belong to her book.

Aronberg Lavin emphasizes that 'even more important than the discovery of the patterns was the realization that they were not random plot manipulations for the sake of design... Rather, narrative units were used as expressive components in patterns developed to broadcast messages of greater than narration value'³². In the *boustrophedon* pattern, designated in her book by B, Lavin distinguishes an aerial and a linear one³³. The same author claims, on her experience and her database evidence, that visual reading order rarely followed literary prototypes without deviation and that therefore 'out-of-order' visual sequences was the rule rather than the exception³⁴.

Reversed order in miniature painting is a familiar occurrence, e.g. Toros Roslin's Gospels in Yerevan, cod. Matenadaran 10675, completed in 1268: in the composition Christ Appearing to the Holy Women his figure precedes the visit of the women at the tomb. According to Sirarpie Der Nersessian, this is an intentional reversal that gives greater prominence to the scene, which represents the Resurrection³⁵.

In conclusion, the artistic approaches observed in the Paris and London manuscripts suggest a very close collaboration of scribes and artists. It was achieved in the eleventh-century Byzantine manuscripts at the high point of the intensive, post-iconoclast processes of experiments and innovative (or renewed) solutions in search of a perfectly organized page, on which all the graphical elements would cooperate in a full harmony³⁶. The recourse to a *boustrophedon* composition as an interactive visual tool was possible only in the narrative cycle miniatures, being themselves another invention of this 'most Byzantine' age. In Byzantine manuscript production³⁷ they remained a rarity that found, surprisingly, a new life in the Bulgarian royal manuscript and in the later Moldavian copies³⁸.

Finally, criticism to Iliya Talev's method and claims does not utterly

³² Lavin 1990: 6.

³³ Lavin 1990: 8; see her diagrams H and I on p. 9.

³⁴ Lavin 1990: 4.

³⁵ Der Nersessian 1993: 57.

³⁶ See Zakharova, Oretskaya 2004.

³⁷ The other known examples of frieze-like miniatures inserted directly, without frames, into the text, are in the eleventh-century Laur. Plut. VI.23 (Medicea Laurenziana library in Florence) and in the twelfth-century *Skylitzes Matritensis* in the National Library of Spain, MS Vit. 26-2.

³⁸ Reviewed in Dragnev 2004.

discredit the idea about stencils used by the artists in these two medieval manuscripts, nor does it prove or disprove the direct link between them. The purpose of the paper was to show that painters did not work mechanically, but were sensitive in their reactions to the potential of the text-image relationship. They were skillful enough to produce without stencils each series of images, most of them having already become conventional. Several participants at the Art Readings 2019 conference pointed out that 'copying' did not necessarily mean literal reproduction of a pre-existing image and recent researches contested the model-book theory. It was seriously shaken on the example of the paradigmatic *Wolfenbüttel Musterbuch*, the compiling of which is proposed to be 'the outcome of a draftsman's training his head and imagination'³⁹.

To think that an unshakable argument against the direct relationship between the Paris Gospels and the Gospels of Bulgarian tsar has been found is far too optimistic: the last word in this century-long discussion has not been said yet. Even so, it is certain that copying, however true to its sacred or legitimate original, is not a mechanical process but an artistic response to a chosen or pre-supplied model. Had this not been the case, Christ's face would have been represented identically, like a duplicate from a photograph, by painters all over the Christian world.

Digitised Manuscripts

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105494556>

http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_39627

³⁹ Geymonat 2013: 221.

Bibliography

Bakalova 2012a: Bakalova, Elka. À la recherche du prototype des évangiles princiers roumains. – Analele Putnei, No. 1, 349-375.

Bakalova 2012b: Bakalova, Elka. В търсене на образците на румънските владетелски евангелия [V tarsene na obraztsite na rumanskite vladetelski evangeliya]. In: Средновековни текстове, автори и книги. Сборник в чест на Хайнц Миклас (Кирило-Методиевски студии, № 21) [Srednovekovni tekstove, avtori i knigi. Sbornik v chest na Hainz Miklas (Kirilo-Metodievski studii, No. 21)]. Sofia, 77-100.

Bakalova 2017: Bakalova, Elka. Портретите на цар Иван Александър в Лондонското евангелие. Образци и паралели [Portretite na tsar Ivan Aleksandar v Londonskoto evangelie. Obraztsi i paraleli]. In: Popova, Miklas 2017: 647-655.

Bozhilov 2008: Bozhilov, Ivan. Византийският свят [Vizantiyskiyat sviyat]. Sofia.

Costea 2001: Costea, Constanța. Une nouvelle réplique slavonne du Paris. gr. 74: Seven Decades After. – Revue romaine d'histoire de l'art, No. 38, 3-17.

Der Nersessian 1927: Der Nersessian, Sirarpie. Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelion. – The Art Bulletin, No. 9/3, 222-274.

Der Nersessian 1993: Der Nersessian, Sirarpie. Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century. Vol. 1. Washington D.C.

Dragnev 2004: Dragnev, Emil. О capodoperă a miniaturii din Moldova medievală. Tetraevanghelul de la Elizavetgrad și manuscrisele grupului Parisinus graecus 74. Chișinău.

Duychev 1963: Duychev, Ivan. Болгарские лицевые рукописи XIV века [Bolgarskie litsevye rukopisi XIV veka]. In: Shchepkina, Marfa. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование псалтыри Томича [Bolgarskaya miniatyura XIV veka. Issledovanie psaltyri Tomicha]. Moscow, 11-13.

Dujčev 1971: *Dujčev*, Ivan. Medioevo bizantino-slavo. Vol. 3. Roma (Storia e letteratura: Raccolta di studi e testi, 119).

Dzhurova 1998: *Dzhurova*, Aksiniya. Асеманиевото евангелие – Vat. Slavo 3 (Един кодикологически ракурс) [Asemanievoto evangelie – Vat. Slavo 3 (Edin kodikologicheski rakurs)]. – *Mélanges archéographiques*, No. 20, 189-235.

Filoff 1934: *Filoff*, Bogdan. Les miniatures de l'Évangile du roi Jean Alexandre à Londres. Sofia (Monumenta artis Bulgariae, vol. III).

Geymonat 2013: *Geymonat*, Lodovico V. Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch. In: *Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000–1500* (eds. Heather Grossman and Alicia Walker). Leiden, 220-285, <https://www.academia.edu/2909161> (accessed 18.07.2019).

Jeffreys, Haldon, Cormack 2008: *The Oxford Handbook of Byzantine Studies* (ed. Elizabeth Jeffreys with John Haldon and Robin Cormack). Oxford.

Lavin 1990: *Lavin*, Marilyn Aronberg. The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600. Chicago and London, <https://books.google.bg/books?id=FgFR-y6Yv-loC&pg=PR4&lpg=PR4&dq=marilyn+aronberg+lavin+1990&source=bl&ots=H8fqMINozz&sig=ACfU3U3Y-0aBucCzqM--dfVYMidNS6pr71w&hl=bg&sa=X&ved=2ahUKEwjLleaArbvjAhUOyaYKHa6XBt84ChDoATAHeg-QICBAB#v=onepage&q=marilyn%20aronberg%20lavin%201990&f=false> (accessed 15.07.2019).

Lavin 2014: *Lavin*, Marilyn Aronberg. The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600, <https://www.academia.edu/3088168> (accessed 15.07.2019).

Lihachova 1986a: *Lihachova*, Vera. Ролята на византийски ръкопис от XI век като образец на българското така наречено „Лондонско евангелие на цар Иван Александър“ [Rolyata na vizantiyski rakopis ot XI vek kato obrazets na balgarskoto taka narecheno “Londonsko evangelie na tsar Ivan Aleksandar”]. In: *Lihachova*, Vera. Етюди по средновековно изкуство. Византия, България, Русия [Etyudi po srednovekovno izkustvo. Vizantiya, Balgariya, Rusiya]. Sofia, 118-133.

Lihachova 1986b: *Lihachova*, Vera. Съотношение между миниатюрите на „Лондонското“ и „Елисаветградското“ евангелие [Saotnoshenie mezhdu miniatyurite na „Londonskoto“ i ‘Elisavetgradskoto’ evangelie]. In: *Lihachova*, Vera. Етюди по средновековно изкуство. Византия, България, Русия [Etyudi po srednovekovno izkustvo. Vizantiya, Balgariya, Rusiya]. Sofia, 148-160.

Maguire 1981: *Maguire*, Henry. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, New Jersey.

Millet 1916: *Millet*, Gabriel. Recherches sur l’iconographie de l’évangile. Paris.

Moussakova, Miklas 2018: *Moussakova*, Elissaveta, Heinz *Miklas*. The Gospels of Tsar Ivan Alexander. Sofia.

Musakova, Miklas 2017: *Musakova*, Elisaveta, Heinz *Miklas*. Кодикология, палеография и художествено оформление [Kodikologiya, paleografiya i hudozhestveno oformlenie]. In: *Popova, Miklas* 2017: 609-646.

Musakova, Miklas 2018: *Musakova*, Elisaveta, Heinz *Miklas*. Четириевангелие на цар Иван Александър [Chetirievangelie na Ivan Aleksandar]. Sofia.

Omont 1908: Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle de la Bibliothèque nationale. Vol. I-II (ed. Henry Omont). Paris.

Popova, Miklas 2017: Четириевангелие на цар Иван Александър/Tetraevangelium des Zaren Ivan Aleksandăr (British Library Add. Ms. 39627) (hrsg. Tanja Popova, Heinz Miklas). Wien.

Stoyanova 1985: *Stoyanova*, Magdalena. Някои въпроси около Иван-Александровото четвроевангелие [Nyakoi voprosi okolo Ivan-Aleksandrovoto chetveroevangelie]. In: Търновска книжовна школа. 4. Културно развитие на българската държава, край на XII–XIV век [Tarnovska knizhovna shkola. 4. Kulturno razvitie na balgarskata darzhava XII–XIV vek]. Sofia, 404-411.

Talev 2005: *Talev*, Iliya. Български „Предренесанс“: митове и реалност [Balgarski “Predrenesans”: mitove i realnost]. Sofia.

Weitzmann 1947: *Weitzmann*, Kurt. Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton.

Zakharova, Oretskaya 2004: *Zakharova*, Anna, Irina *Oretskaya*. Византийская книжная миниатюра [Vizantiyskaya knizhnaya miniatyura]. In: Православная энциклопедия [Pravoslavnaya entsiklopediya]. Т. 8. Moscow, 267-277, <http://www.pravenc.ru/text/383977.html> (accessed 09.09.2019).

Повествователен ред в илюстрациите на Лондонското евангелие на цар Иван Александър

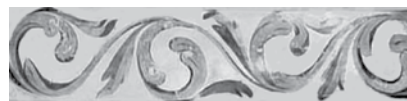
Елисавета Мусакова



Повод за този текст стана книгата на Илия Талев „Български „Предренесанс“: митове и реалност“, публикувана през 2005 г. В нея той се спира върху различни аспекти на историята и художественото съдържание на прочутото Евангелие на цар Йоан (Иван) Александър (Лондонското евангелие, Британска библиотека, Add. MS 39627), като отделя обстойно внимание на полемиката около образа на българския средновековен ръкопис, който редица изследователи виждат във византийския ръкопис MS Grec 74 (Френска национална библиотека) от средата или третата четвърт на XI в. Талев се присъединява към другата група, поддържаща мнението, че двата ръкописа имат или един общ образец, или два различни, никой от които не е запазен. Пзовавайки се на посочените още от Богдан Филов миниатюри, възпроизвеждащи образа в „негативна форма“, т.е. огледално обърнати и добавяйки още примери, авторът извежда безспорно според него доказателство, че българското копие не е зависимо от ръкописа, който днес се намира във Френската национална библиотека. Анализът на неговите разсъждения, както и наличието на още миниатюри с „обърнат ред“ и в двата ръкописа, на които Талев не обръща внимание, провокираха преразглеждане на неговите заключения. В резултат, изследването на зависимостите между текста и всички „сбъркани“ миниатюри доведе до убеждението, че не художниците на Лондонското евангелие са „поправили“ грешките в гръцкия ръкопис, а че става дума за различно осъществяване на връзката текст-образ, в което живописците показват голяма чувствителност и изобретателност. Един от използваните методи, с който се постига непрекъсната визуална връзка между разказ и илюстрация, е бустрофедонът. За неговото приложение в изобразителното изкуство и по-специално в стенната живопис в Италия между V и XVI век свидетелства една монография на Мерилин Аронберг Лавин. Разместването на повествователния ред в наративни сцени, съставени от няколко епизода, както е в двата ръкописа, е обичайна практика на средновековните художници и в случая бустрофедонът е само един от възможните подходи към начина на „четене“, който усилва въздействието върху зрителя от страна на текста и съпровождащите го изображения. Доколкото познава научната литература, авторът на тази статия смята, че за първи път се установява

използването в двата ръкописа на този композиционен, но и смислов похват.

В заключение, изводите на Талев са оспорени, без да се отрича напълно използването на копирки в работата върху миниатюрите, но и без да се приема чрез неговите доводи съществуването на изчезнал образец. Използваните примери от двата ръкописа потвърждават изказваните неведнъж мнения за копирането на модели като активен процес, в който копиращият реагира спрямо своя модели съответно го променя в друга среда и при други поръчители. В конкретния случай тази „технология“ показва как и защо византийското евангелие е могло да бъде копирано от художниците на българския ръкопис, без те да създават двойник на своя образец. Обясненията за „правилния“ и „обърнатия“ ред в илюстриращите текста сцени предлагат възможен подход, но не категоричен отговор по отношение на дългогодишната дискусия върху образца на Лондонското евангелие, която очевидно остава отворена.



Prototypes, Variations & Artistic Innovation: The Iconography of St John Vladimir on the Interplay Between Frescoes, Icons, Metalwork and Copperplate Engravings

Konstantinos Giakoumis¹

Abstract: This paper investigates the mutual influence of frescoes and icons on copperplate engravings and metalwork – and vice-versa – in the iconography of St John Vladimir. The paper reviews the earliest iconographic models of the saint in frescoes and paper icons made in etching, discusses how each became model of diverse iconographic types of the saint and how, in subsequent times, iconographic types with previously distinct features amalgamate in new syntheses. Last but not least, by way of this case-study, the paper contributes to our understanding of the delimitations and syntheses of different artistic media, thereby making a contribution to our understanding of prototypes, variations and artistic innovation.

Key words: artistic models, iconographic types of the saint, artwork's function, Orthodox art from the 18th and 19th centuries

This paper focuses on the rapport between “prototypes, variations and artistic innovation”, to use a part of the discerning title of an unpublished paper by Theocharis Tsampouras. The theoretical propositions to this rapport², which are subject of various papers in this volume, approach the matter at hand from the artist's and/or the art-

¹ Konstantinos Giakoumis is Associate Professor of Art History at POLIS University, Tirana, Albania.

² Cf. Tsampouras 2009.

work's perspective (**Diagram 1**). In this paper I am elucidating two additional approaches: the patrons-centered and the function-centered perspective in the rapport between prototypes, variations and artistic innovation. I am doing so **by looking at the iconography of the single theme of St John Vladimir on the interplay between frescoes, portable icons, paper icons, copperplate engravings and metalwork**. Hence, I am discerning four approaches to the rapport between prototypes, variations & artistic innovation:

- 1) An artist-centered approach; 2) An artwork-centered approach;
- 3) a patron-centered approach; 4) and a function-centered approach.

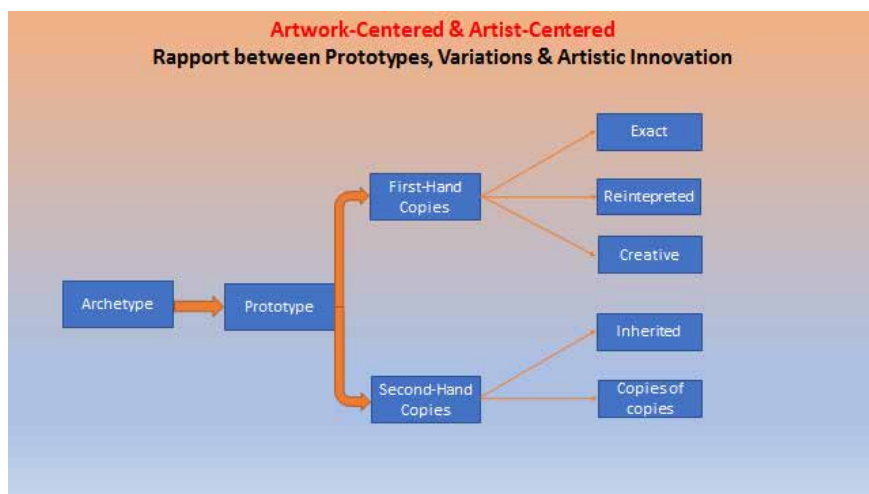


Diagram 1

In this study I will discuss the role of patrons and function in the rapport between prototypes, variations and artistic innovation in artworks of different media. Although the role of patrons in the making of an artwork has always been instrumental, as Polyviou has demonstrated in the case of the decorative programme of Xeropotamou Monastery, Mount Athos³, it has been rather insufficiently studied in rapport with St John Vladimir's iconography. In particular, I will outline how patrons' artistic tastes, period and regional styles, desire for innovation, theological concerns and need dictated by use and function determined how artworks

³ Polyviou 1986; Polyviou 1987; Polyviou 1996.

form models or are modelled after. Iconographic transfers were rather easily made by the use of *anthivola* (templates). In well-known manuals there are instructions by such painters as Dionysios of Fournas and Panagiotis Doxaras on how to create *anthivola*⁴, thanks to which the practice of transferring iconographic elements from engravings to icons and frescoes has been ascertained in many cases⁵. To accomplish the paper's end, I am interpreting my artworks from an iconological standpoint⁶, as well as social⁷ and perceptive methods of art historical enquiry⁸. In so doing, I am utilizing own previous work on the iconography of St John Vladimir and its typology⁹, which, after the publication of the very detailed monograph of Sasho Cvetkovski¹⁰, requires some updates and revisions. Before delving into the saint's iconography, it is essential to summarize the saint's *vita*, veneration and pilgrimage for the purpose of looking how artworks follow their patrons' tastes and the function for which they were commissioned at the first place.

St John Vladimir's *vita* (ca. 990 – 22 May 1016) is a mixture of legend and reality¹¹. His earliest source, John Skylitzes¹², records the dynastic intermarriage of Samuel's daughter with John Vladimir, in an apparently strategic move of the czar to consolidate his multi-ethnic, multicultural and multi-lingual westernmost dominions of his state by coupling own interests with those of the local princely elites. At the end of the 13th century the Cistercian monk Rüdiger, commissioned by one of the most powerful men of his time, Pavle Subić, compiled the *Chronicle of the Priest of Duklja (Dioclea)* to serve the political ambitions of his patron who wished to establish a Croatian Kingdom of Southern Slavs; Chapter 36 of the *Chronicle* incorporated the *vita* of St John-Vladimir for didactic purposes and as a gesture of approach by Subić towards Bulgarians¹³. The saint's later biographies published in Venice (1690, 1774 and 1858)

4 Bonovas 2010: 40-41, 42, 45 and 51; cf. Vapheiadis 2017: 250.

5 For an example, cf. Vassilaki 1995; Tourta 2001 and Milanova, Semoglou 2003.

6 Mitchell 1986; Schneider-Adams 1996: 43-64; Van Straten 2007.

7 Pollock 1988 (for a critique and adaptation of Marxist methods in feminism interventions in the histories of art); Shollette 2011; Jaskot 2019: 2.

8 D'Alleva 2005: 109-112.

9 Giakoumis 2016; cf. Giakoumis 2018.

10 Cvetkovski 2016.

11 For the saint's life, see Elsie 2001: 139 and Papageorgiou 2012: 124-135, 223-5; cf. Đekić 2017 and Đekić 2018. For a synthesis of the saint's early sources, see Pirivatrić 2013.

12 Skylitzes 2010; Pirivatrić 2013.

13 Papageorgiou 2012: 12-23. For a western source on his *vita*, see Stojkovski 2018.

and in Voskopoja (1742) vaguely quoting earlier Serbian or Bulgarian *synaxaria*¹⁴, are even more problematic to historical research. They present quite a different version of the saint's origin, identity, marriage story and reason for being put to death¹⁵. These two *vitae* became the basis on which hagiographic translations were compiled in Slavic languages¹⁶.

After his death, St John Vladimir's relics¹⁷ were transported to the church of Bogoroditsa Krajinska by his wife¹⁸. There and in neighbouring territories, such as Mount Oblik¹⁹, the saint's relics were said to have worked numerous miracles. The cohesive attributes of the saint's veneration for the region's heterogeneous populations was soon realized by the Byzantines; hence, when, in ca. 1215, the army of the despot Michael I of Epirus occupied Shkodra, the saint's relics were taken to Durrës and in the 14th century at the latest from Durrës to the said monastery, where they remained until recently. For similar reasons, the Albanian prince Charles Thopia restored the monastery of St John Vladimir in 1380, as is recorded in three commemorative inscriptions written in Greek, Latin and Slavonic in 1381²⁰.

The advent of the Ottomans did not interrupt the saint's veneration with two prelates particularly instrumental in maintaining and spreading it. The first, Kosmas Mavroudis (1643–1701), former metropolitan of Kition, Cyprus,²¹ stood in for the archbishop of Ohrid during an illness, became abbot of St John Vladimir's monastery at Shijon, Elbasan, ended his prelate life as Metropolitan of Durrës and is, all-probably credited the authorship of the first *akolouthia* of the saint, published in Venice in 1690²².

14 Ακολουθία 1690: 39: „Εἰς δὲ τὰ βιβλία τὰ σέρβικα σώζεται καλλίτερον ὁ βίος, καὶ τὰ θαύματα τοῦ ἁγίου“ (The Life and Miracles of the saint are better preserved in the Serbian books). Cf. Tadić-Papanikolaou 2018.

15 Giakoumis 2015a; Giakoumis 2015b.

16 Savova 2018; Aleksić 2018.

17 For his relics' political life, see Giakoumis 2017.

18 Giakoumis 2017: 215. Zagarčanin 2018 has argued in favour of Svač being the centre of the Dioclea principality and the second burial place of St John Vladimir.

19 Yankovich 2007: 261: “On the Vladimir hill in the vicinity of Svač there is a fortification with a church, where Oblik from the Chronicle of the Priest of Doclea (Ljetopis popa Dukljanina) could have been.” Cf. Zagarčanin 2018.

20 Giakoumis 2017; Popa 1998: 49–52 (Inscriptions Nos. 2–5). For Charles Thopia's activity as new ktitor of the Virgin Perivleptos Monastery, Ohrid as a rapprochement towards Bulgarians, see Mošin 1961: 229–30; Pentkovskiy 2013: 102–4.

21 Papamichael 1913: 282–284; Papadopoulos 1929: 89–91; Tiryllides 1974–5; Tiryllides 1976; Tiryllides 1990; Michaelidis 1992: 84–90; Tsirpanlis 1996: 126, 129–130; Hadjikyriacou 2016: 89.

22 Ακολουθία 1690; Walter 2003: 892. Cf. Tadić-Papanikolaou 2018. For the role of Venice in the

The latter was Archbishop Joasaph II of Ohrid (in office: 1719–1745) who maintained – if not enhanced – the saint’s and his monastery’s appeal, primarily through the publication of another *akolouthia* of the saint²³ and by having commissioned artists to paint portraits or biographical cycles of the saint²⁴, among which an icon once kept at Ardenica Monastery, Lushnjë²⁵.

Among the three pilgrimage sites preserving his memory, one in Albania and two in Montenegro, his monastery is situated at short distance before reaching Elbasan on the way from Tirana, at the small village of Shijon, corrupted form of Saint John (Alb. Shën Gjon). The settlement is relatively new and gets its name from the monastery of St John Vladimir. According to the 1690 *akolouthia*, printed in Venice at the expenses of Ioannis Papas from Elbasan (Gk. Neocastron), some of the printed copies are “... for them [i.e. the monastery monks] to keep..., others to give to pious persons in the provinces of the Ohrid region, or anywhere else needed... so that the saint’s name and miracles be preached to other places”²⁶. On his feast-day (May 22), the monastery is attracting hordes of pilgrims, nowadays crossing over religious and ethnic borders (Orthodox, Catholic and Muslim Albanians, Macedonians, Montenegrins, Serbians, Vlachs and Greeks) to venerate the saint. Even in 1690 on the saint’s feast-day the monastery is recorded to attract large crowds of pilgrims “all gathered from the surrounding villages”²⁷.

Having outlined the saint’s biography, veneration and pilgrimage, the revised typological chart of St John Vladimir’s I am currently considering is presented herewith (**Diagram 2**). It is based on a large number of artworks presenting the saint, rather widely spread from as far in the East as Trojan Monastery in Bulgaria²⁸, as far in the West as Myzeqe, central Albania²⁹, as far in the North as Ráckeve, Hungary³⁰ and as far

printing and illustration of Greek books, see *Maltezou* 2001.

23 Cf. *Ακολουθία* 1742.

24 *Walter* 2003: 893.

25 *Walter* 2003: 891 and 893 (fig. 3); *Drakopoulou* 2006. The icon is currently kept at the Museum of Medieval Art, Korça.

26 *Ακολουθία* 1690: 2-3.

27 *Ακολουθία* 1690: 2.

28 *Cvetkovski* 2016: 78, 83 and 114 (Fig. 72).

29 *Giakoumis* 2018.

30 *Dekić, Živanov* 2016: 284-285 and Fig. 8.

in the South a Makrynitsa, Pelion, central Greece³¹. Four major types are discerned in terms of where the saint is (on a horse, on the ground, in a reliquary or on a throne) and a fifth type of combinations thereof. Subtypes are distinguished by way of *cephalophoria* (first level), the size of his body in the painting (full-body or in-torso, second level) and the items he holds (third level). As I shall show further below, different iconographic types of the saint pass from one medium to another in various ways. The different iconographic variations arguably emphasize **martyrdom**, by way of the cross, the *kephalophoria* and, in some variations, the sword, **endurance** by utilization of the cross and the acacia branch, **salvation** by force of the cross, the trampling down of the sword, the appearance of the saint in his reliquary, **and**, in some cases, **authority** by way of the bearing of a scepter, crown or the throne on which he is seated.

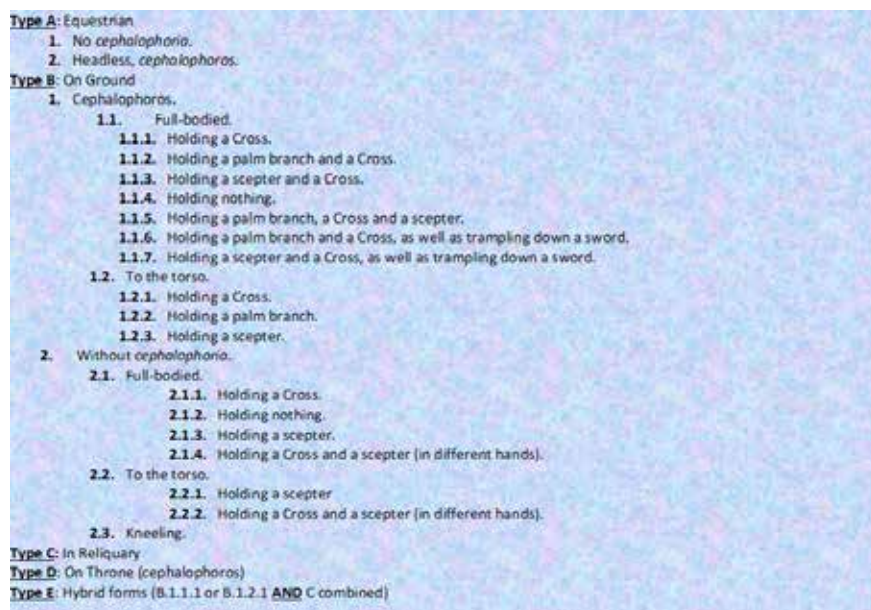


Diagram 2. Typological Classification of St John Vladimir's Artworks

31 Based on an unpublished icon of Sts Erasmios and John Vladimir kept in the upper floor of the Byzantine Museum of Makrynitsa, Pelion, Central Greece, cf. <http://makrinitismuseum.gr/index.php/el/fotografiko-arxeio-keimilion/marmaroglypta/eikones-orofou/2-ieres-eikones/detail/1099-ieres-eikones-holy-icons?tmpl=component>, accessed in 31.07.2019.

These traits of the saint's iconography transferred from one medium to another (or others) adapting to an artwork's *function*, in pursuit of diverse ends. The institutional need to prolong the effect of the pilgrimage to the saint's monastery, especially for distinguished pilgrims, necessitated the reproduction and dissemination of paper icons from copperplate engravings to pilgrims, modelled after the earliest icon prototypes. To address this need, the iconographic types **A.1** and **A.2**, for example, migrated from icons to paper icons. Specifically, with regards to the **A.1 type**, one observes that the principal iconographic features of the equestrian St John Vladimir bearing his diadem and preceding a mounted retinue in pursuit of the eagle pointing the spot where he should pray and build a monastery (**Fig. 1**)³² are also followed initially in the 1741 and 1742 copperplate engraving by Christofor Zefarović³³ and later in the 1868 paper icon (**Fig. 2**). Minor differences, such as the omission from the later icon of the two hunting dogs, or the addition in the 1868 icon of the forest and a cross, as well as the heavy Ottoman Baroque decorative elements on the medallion should be attributed to period style and, as such, to patron preferences³⁴. Regarding the **A.2 type**, the model of the 1739 icon by Constantine of Shpat (**Fig. 3**) was, once again, *grosso modo* used as a model of the 1741 and 1742 copperplates by Christofor Zefarović and the 1868 copperplate engraving (**Fig. 4**). The differences are again minor: the



Fig. 1. Constantine of Shpat, *The vision of the eagle and the Cross*, top right detail from the icon of St John Vladimir with Twelve Scenes from His Life, 1739, 77.4x52.7 cm, tempera on wood, National Museum of Medieval Art, Korçë

32 Popa 1998: Inscription No. 114; Drakopoulou 2006: 136-142; Walter 2003: 891, Fig. 2; Labi 2015: 8-10.

33 Walter 2003: 892-4 and Fig. 3; Drakopoulou 2006: 136, Fig. 2. For the influence of Christofor Zefarović's works to other painters in the regions of Epirus and Albania until the late 19th century, see, among many other examples, Nanou 2011: 391 and 607 (Fig. 5).

34 For other examples, see Cvetkovski 2016: Figs. 22, 23, 29, 30, 33, 50 and others.



Fig. 2. Unknown, *The vision of the eagle and the Cross*, detail of a copperplate engraving of *St John Vladimir with Scenes of His Life*, 1868, 73x49 cm, copperplate engraving, Hilandar and Dionysiou Monasteries, Mount Athos [Papastratou 247-8 and Fig. 265]

hilly landscape of the 1739 icon is not imitated in the engravings, the head of the saint bears no diadem in the earlier icon, while the direction of St John Vladimir and his retinue in the icon is reversed in the copperplates.

The desire of patrons to render St John Vladimir in his reliquary both in his *akolouthia*, as well as in icons, thereby enhancing his memory and pilgrimage necessitated the opposite direction of iconographic migration. Thus, while **Type C** of the saint's iconography³⁵ was initially developed in Isabella Piccini's engraving of the *Reliquary of St John Vladimir*, dated 1690, it soon adopted in icon paintings, such as in Constantine of Shpat's, *The Dormition of the Saint*, bottom left detail from the icon of *St John Vladimir with Twelve Scenes from His Life*, 1739. Isabella Piccini's engraving was also used as a model for the later

³⁵ Giakoumis 2016: 175, 183, 204-207.

engravings mentioned above, as well for a scene of the cephalophoros St John Vladimir with his relics in a reliquary at the bottom portrayed in a panel of a Gospel cover dated in the early 18th century³⁶. A similar need to enhance the veneration of the saint by representing him in the provinces of the Archdiocese of Ohrid with an emphasis on his martyrdom and miraculous salvation dictated the trans-



Fig. 3. Constantine of Shpat, *Here he moved on his mule holding his head with his hands*, bottom right detail from the icon of St John Vladimir with *Twelve Scenes from His Life*, 1739, 77.4x52.7 cm, tempera on wood, National Museum of Medieval Art, Korçë [Popa No. 114] [Drakopoulou, 136-142; Walter, 891, Fig. 2; Labi 8-10]

fer of **Type B.1.1.1**³⁷ from a number of frescoes to the 1790s icon of Sts John Vladimir, Naoum and Clement kept in St John Bigorski Monastery, Northern Macedonia (**Fig. 5**)³⁸. The proliferation of reliquaries with parts of relics of St John Vladimir in the 18th and 19th centuries aimed at addressing the institutional needs for *zitiye*, as well as for reverse pilgrimage, i.e. taking the pilgrimage site to the pilgrims, rather than vice-versa. It is therefore not strange that the iconographic **Type B.1.1.2**, initially used in paper icons presented to pilgrims upon their pilgrimage³⁹, was then transferred to reliquaries with parts of the saint's relics⁴⁰.

The need to make a stamp for the monastery, thereby emphasizing (its) authority once again necessitated the transfer of the most authoritative iconographic types of the saint on stamps. The monastery's stamp dated in 1870s belongs to the **B.1.2.1 type**, whose beginnings are traced in Isabela Piccini's copperplates for the 1690 *Akolouthia* of

³⁶ Korkuti 1974: No. 408; Walter 2003: 895 and Fig. 6; Giakoumis 2016: 205.

³⁷ Giakoumis 2016: 188-193.

³⁸ Giakoumis 2016: 188-191; for the icon, see Ilievski et al. 1994: Fig. XIX; Popovska-Korobar 2005: 159 and Fig. 24.

³⁹ Giakoumis 2016: 193-195; Coetkovski 2016: 171-172 and Fig. 63.

⁴⁰ Giakoumis 2019.



Fig. 4. Unknown, *Mounted St John Vladimir heading to his funerary shrine holding his head with his hands*, detail of a copperplate engraving of *St. John Vladimir with Scenes of His Life*, 1868, 73 X 49 cm, copperplate engraving, Hilandar and Dionysiou Monasteries, Mount Athos [Papastratou 247-8 and Fig. 265]

the saint. This type then migrated to a silver Gospel cover and then to frescoes, before being adopted for the monastery's stamp⁴¹. The case appears to be similar to the 1935 stamp, which belongs to another the variant **Type B.1.2.3**.

The arguably most telling case of models adopting from various media to address newly emerging institutional needs and patron choices is that of two icons from the region of Rrëshen representing two of the most venerated saints in the region: St John Vladimir and St. Naoum. The placement of St John Vladimir in icons together with other saints is not uncommon⁴². Both icons are painted by painters

⁴¹ *Giakoumis* 2016: 197-199.

⁴² See for example an icon kept in the National Historical Museum of Tirana, where the saint is among the saints forming a Great Deisis, *Drishti* 2017: 53.

within the artistic milieu of Kostantin and Dimitar Atanasov and address the need to remind the faithful to venerate the local saints and undertake pilgrimages to their monasteries. These icons combine or amalgamate different iconographic elements developed independently to form a unique iconographic category, termed here as **Type E**.

The first icon comes from the church of St George in Reshen, dates in 1867⁴³, and is divided in two registers. The upper register is taken up by the figures of the

saints represented *in torso*. St John Vladimir is in his imperial dress, wearing a red himation, a green divitision decorated with flowers and a loros. He bears his diadem, holds a cross and a small scepter with his right hand and his crowned head with his left hand. St Naoum is dressed in his monastic attire. The lower register renders the bodies of the saints laying in their reliquaries, placed on green ground, probably indicating a garden. St John Vladimir's reliquary is made of gilded wood, while St Naoum's of stone. Two oil lamps are hung at the top and across the reliquaries, as well as a candle stick, indicating a ceremony, thereby constituting a festive icon that would be used on the feast days of the saints. The iconography of St John Vladimir amalgamates **Types B.1.2.1, B.1.2.3 and C**.



Fig. 5. Anonymous, *Sts John Vladimir, Naoum and Clement of Ohrid*, end of 18th century, tempera on wood, Monastery of St John Bigorski, Northern Macedonia

43 Coetkovski 2016: 73-75, 180-182 and Fig. 62.

The second icon dates 1868 and comes from the church of St John the Forerunner at Jankoec (Jankovec), in the region of Rrëshen⁴⁴. In this icon both saints appear in full length, their order is reversed with St Naoum represented at the left in this icon and so is the position of their relics with their heads placed rightward in their reliquaries. St John Vladimir bears only a cross at his right hand in this icon. The reliquaries are both made of stone here and are not adorned with candle sticks or oil-lumps, nor are they placed in a garden of some sort, as the painters chose to use this space to render both saints with their bodies in full-length. The icon appears to fuse iconographic **Types B.1.1.1** and **C**.

This paper investigated the mutual influence of frescoes and icons on copperplate engravings and metalwork and vice-versa in the iconography of St John Vladimir. It reviewed the earliest iconographic models of the saint in frescoes and in paper icons made in etching (e.g. the 1690 copperplate engraving of the saint by Isabella Piccini), discussed how each became model of diverse iconographic types of the saint and how and why, in subsequent times, iconographic types with previously distinct features amalgamated in new syntheses. Last but not least, by way of this case-study, the paper contributed to our understanding of the delimitations and syntheses of different artistic media, as well as the patrons' and function's role in the variation and innovation of artistic prototypes.

44 *Coetkovski* 2016: 73-75, 180-182 and Fig. 63.

Bibliography

Primary Sources

Ακολουθία 1690: Ακολουθία του αγίου ενδόξου βασιλέως και μεγαλομάρτυρος Ιωάννου του Βλαδιμήρου και θαυματουργού / Τυπωθείσα δαπάνη του τιμιωτάτου κυρίου Ιωάννου Παπά του εκ της πόλεως Νεοκάστρου, και παρ' αυτού τοις ομοπατρίοις και τοις λοιποίς τοις μετ' ευλαβείας εκείσε προσερχομένοις εκδοθείσα. Venice.

Ακολουθία 1742 & 1774: Ακολουθία του αγίου ενδόξου βασιλέως και μεγαλομάρτυρος Ιωάννου του Βλαδιμήρου και θαυματουργού. Venice.

Ακολουθία 1858: Ακολουθία του αγίου ενδόξου βασιλέως και μεγαλομάρτυρος Ιωάννου του Βλαδιμήρου και θαυματουργού τυπωθείσα μεν πρώτον δαπάνη του τιμιωτάτου Κυρίου Ιωάννου Παπά του εκ της πόλεως Νεοκάστρου νυν δε ανατυπωθείσα κατά την έκδοσιν του Γλυκύ του 1774. Venice.

Papageorgiou 2012: *Papageorgiou*, Angeliki. Το Χρονικό του Ιερέα της Διόκλειας: Κείμενο, Μετάφραση, Σχόλια, τα Πρόσωπα και ο Χώρος. Athens.

Popa 1998: *Popa*, Theofan. Mbishkrime të Kishave në Shqipëri (eds. Nestor Nepravishta and Konstantinos Gjakumis). Tirana.

Skylitzes 2010: *Skylitzes*, John. A Synopsis of Byzantine History 811-1057 (Trans. John Wortley). Cambridge.

Literature

Aleksić 2018: *Aleksić*, Budimir. Свети Јован Владимир у српској епиској поезији и народној традицији [Sveti Jovan Vladimir u srpskoj poesii i narodnoj traditsii]. In: У спомен и славу Светог Јована Владимира [U spomen i slavu Svetog Jovana Vladimira] (eds. Vasilj Jovović, Gojko Perović, Velibor Džomić). Cetinje, 181-198.

Bonovas 2010: Bonovas, Nikos. Αρχέτυπα. Εικονογραφικοί Οδηγοί, Σχέδια, Αντίτυπα. Thessaloniki.

Cvetkovski 2016: Cvetkovski, Sašo. Портретите на Свети Јован Владимир во уметноста на Балканот од XVII до XX век – The Portraits of St John Vladimir in the Art of the Balkans from the XVII to the XX Century. Skopje.

D'Alleva 2005: D'Alleva, Anne. Methods and Theories of Art History. London.

Dekić, Živanov 2016: Dekić, Đorđe, Živanov, Dragojla, Kult Svetog kralja Jovana Vladimira u Karlovačkoj Mitropoliji. – Saopštenja, No. 68, 275-290.

Dekić 2017: Dekić, Đorđe. У спомен и славу Светог Јована Владимира. Књ. 5, Свети Јован Владимир – од кнеза до светог краља [U spomen i slavu Svetog Jovana Vladimira 5. Sveti Jovan Vladimir – od kneza do Svetog kralja]. Cetinje.

Dekić 2018: Dekić, Đorđe. Свети Јован Владимир – историја и култ [Sveti Jovan Vladimir – Istorija i Kult]. Leposavić.

Drakopoulou 2006: Drakopoulou, Eugenia. 47. Saint John Vladimir and Scenes from his Life. In: Εικόνες από τις Ορθόδοξες Κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς (ed. Anastasia Tourta). Thessaloniki, 136-142.

Drishti 2017: Drishti, Ylli. Ikonat e MHK. Tirana.

Elsie 2001: Elsie, Robert. A Dictionary of Albanian Religion, Mythology and Folk Culture. London.

Giakoumis 2015a: Giakoumis, Konstantinos. Contesting the Sacred in Space: Saint John Vladimir and the Westernmost Dominions of Tsar Samuel. In: South-Eastern Europe in the Second Half of the 10th – the Beginning of the 11th Centuries: History & Culture. International Conference Proceedings, Sofia, 6-8 October 2014 (eds. Vassil Gjuzelev, Georgi N. Nikolov), Sofia, 607-630.

Giakoumis 2015b: Giakoumis, Konstantinos. Glimpses from the Politics and Pragmatics of St John-Vladimir's Veneration & Pilgrimage in the Longue Durée. In: Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο "Κύριλλος και Μεθόδιος: Το Βυζάντιο και ο

κόσμος των Σλάβων”, 28-30 Νοεμβρίου 2013 (ed. Angeliki Delikari). Thessaloniki, 133-144.

Giakoumis 2016: *Giakoumis*, Konstantinos. An Unpublished Icon of St John Vladimir and a Typological Classification of the Saint’s Imagery. – *Church Studies*, No. 13, 169-208.

Giakoumis 2017: *Giakoumis*, Konstantinos. The ‘Political Life’ of Saint John Vladimir’s Relics. In: The 1000th Anniversary of Saint Jovan Vladimir. Proceedings from the Scientific Conference October 21, 2016, MASA, Podgorica, Scientific Meetings vol. 142 (ed. Đorđe Borozan), Podgorica, 207-226.

Giakoumis 2018: *Giakoumis*, Konstantinos. Unpublished Scene of St John Vladimir from the Church of the Entrance of the Virgin to the Temple at Kolkondas, Myzeqe, Central Albania. – *Вестник славянских культур* [Bulletin of Slavic Cultures], No. 49, 264-267, УДК 726, ББК 85.113 (4Алб). <http://www.vestnik-sk.ru/english/archive/2018/volume-49/giakoumis-k>

Giakoumis 2019: *Giakoumis*, Konstantinos. Η Εξάπλωση των Λατρείων Τιμών και του Προσκυνηματος του Αγίου Ιωάννου Βλαδιμήρου κατά την Ύστερη Οθωμανική Περίοδο (18^{ος} – 20^{ος} αι.). Νεότερα Τεκμήρια. In: Ο Εκχριστιανισμός των Σλαβικών Λαών. Πρακτικά Γ' Διεθνούς Επιστημονικής Ημερίδας, 14 Μαΐου 2018, Στη Μνήμη του Ακαδημαϊκού και Ομότιμου Καθηγητή του Α.Π.Θ. Αντωνίου-Αιμιλίου Ταχιάου (+10 Απριλίου 2017), (ed. Angeliki Delikari). Thessaloniki, 55-78.

Hadjikyriacou 2016: *Hadjikyriacou*, Antonis. The Ottomanization of Cyprus: Towards a Spatial Imagination Beyond the Centre-Province Binary. – *Journal of Mediterranean Studies*, No. 25/2, 83-98.

Ilievski et al. 1994: *Ilievski*, H. Petar, *Tomovski*, Krum, *Grozdanov*, Cvetan. Eds. The Monastery of St John at Bigor (Manastir Cveti Jovan Bigorski). Skopje.

Jaskot 2019: *Jaskot*, Paul B. Digital Art History as the Social History of Art: Towards the Disciplinary Relevance of Digital Methods. – *Visual Resources*, DOI: 10.1080/01973762.2019.1553651.

Korkuti 1974: *L’ Art Albanais à travers les Siècles* (ed. Muzafer Korkuti). Paris.

Labi 2015: *Labi*, Melsi. Gjon Vladimiri. Princi që u bë Shenjt (sipas Burimeve Arkivore). Tiranë.

Maltezou 2001: *Maltezou*, Chrysa. La stampa e l'illustrazione del libro Greco a Venezia tra il settecento e l'ottocento, Atti della giornata di studio (Venezia, 28 ottobre 2000). Venice.

Michaelidis 1992: *Michaelidis*, Sophronios. Ιστορία της κατά Κίτιον Εκκλησίας. Larnaca.

Milanova, Semoglou 2003: *Milanova*, Albena, *Semoglou*, Athanasios. Le cahier de dessins d'un peintre bulgare: un témoignage de la création artistique dans le monde post-byzantin. In: Δ' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, Περιλήψεις εισηγήσεων, Θεσσαλονίκη, 20-22 Σεπτεμβρίου 2002 (eds. Alkmini Stavridou-Zafraka, Vasiliki Skopeliti and Elisavet Hatziantoniou). Thessaloniki, 207-209.

Mitchell 1986: *Mitchell*, Thomas W. J. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago and London.

Mošin 1961: *Mošin*, Vladimir. Ракописи на Народниот музеј во Охрид (Les Manuscripts du Musée National d'Ochrid), Народен музеј во Охрид: Зборник на трудове, посебно издание по повод на основанието на Музејот, посветано на XII Меѓународен конгрес на византолозите, Охрид [Naroden muzej vo Ohrid: Zbornik na trudove, posebno izdanie po povod na osnovaniето na Museјot, posvetano na 12 Megjunaroden knGRES na vizantolozite, Ohrid]. Ohrid, 163-243.

Nanou 2011: *Nanou*, Maria. Dessins de calque et gravures religieuses d'intérêt balkanique dans les archives des peintres originaires du village de Chioniades en Épire (Grèce du Nord, XIX^e – XX^e s.). In: Annuaire de l'Université de Sofia "St. Kliment Ohridski", Centre de Recherches Slavo-Byzantines "Ivan Dujčev", vol. 96 (15). Sofia, 389-402, 606-614 (Figs. 1-31).

Papadopoulos 1929: *Papadopoulos*, Chrysostomos. Η Εκκλησία Κύπρου επί Τουρκοκρατίας (1571–1878). Athens.

Paramichael 1913: *Paramichael*, Gregorios. Κριτική. Χρυσόστομου Α. Παπαδοπούλου, Εκ της Εκκλησιαστικής Ιστορίας της Κύπρου, Εν Λάρνακι Κύπρου 1912, σ. 102. – Ekklesiastikos Pharos, No. 69, 279-285.

Pentkovskiy 2013: *Pentkovskiy*, Alexei. Почитание святителя

Климент в Охрид в X-XIV вв. [Pochitanie svetitelja Klimenta v Ohrode v 10-14 vv.] – Starobulgarska Literatura, No. 48, 79-113.

Pirivatrić 2013: *Pirivatrić*, Srdjan. Emperor's Daughter in Love with a Prisoner: Comparing the Stories of Skylitzes and Anonymous Presbyter Diocleae. In: Byzanz und das Abendland: Begegnungen zwischen Ost und West (eds. Erika Juhász). Budapest, 273-283.

Pollock 1988: *Pollock*, Griselda. Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art. London and New York.

Polyviou 1986: *Polyviou*, Miltiadis. Ανέκδοτο Συμφωνητικό Σχετικά με την Αγιογράφηση του Καθολικού της Μονής Ξηροποτάμου. In: Έκτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και Περίληψεις Ανακοινώσεων, No. 6, 56-7.

Polyviou 1987: *Polyviou*, Miltiadis. Άλλα Αρχαιακά Στοιχεία Σχετικά με την Αγιογράφηση του Καθολικού της Μονής Ξηροποτάμου. In: Έβδομο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και Περίληψεις Ανακοινώσεων, No. 7: 67-68.

Polyviou 1996: *Polyviou*, Miltiadis. Ο Καισάριος Δαπόντες και οι Απεικονίσεις Νεομαρτύρων στο Καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου. – Ελληνικά, No. 46, 115-125.

Popovska-Korobar 2005: *Popovska-Korobar*, Viktorija. Иконописот во Охрид во XVIII век [Ikonopisot vo Ohrid vo XVIII vek]. Skopje.

Savova 2018: *Savova*, Veneta. Преводно-компилативно житије светог Јована Владимира (прелиминарне белешке и издање) [Prevodno-kompilativno zhitie svetog Jovana Vladimira (preliminarne beleshke i izdanje)]. In: У спомен и славу Светог Јована Владимира [U spomen i slavu Svetog Jovana Vladimira] (eds. Vasilj Jovović, Gojko Perović, Velibor Džomić). Cetinje, 161-180.

Schneider-Adams 1996: *Schneider-Adams*, Laurie. The Methodologies of Art: An Introduction. New York.

Sholette 2011: *Sholette*, Gregory. Dark Matter. Art and Politics

in the Age of Enterprise Culture. London and New York.

Stojkovski 2018: *Stojkovski*, Boris. О једној римокатоличкој агиографској белешци о Светом Јовану Владимиру [О Једној Римокатоличкој Агиографској Belešci о Svetom Jovanu Vladimiru]. In: У спомен и славу Светог Јована Владимира [U spomen i slavu Svetog Jovana Vladimira] (eds. Vasilj Jovović, Gojko Perović, Velibor Džomić). Cetinje, 263-274.

Tadić-Papanikolaou 2018: *Tadić-Papanikolaou*, Dragica. Прво штампано издање службе Светог Јована Владимира [Prvo shtampano izdanje sluzhbe Svetog Jovana Vladimira]. In: [У спомен и славу Светог Јована Владимира [U spomen i slavu Svetog Jovana Vladimira] (eds. Vasilj Jovović, Gojko Perović, Velibor Džomić). Cetinje, 243-262.

Tiryllides 1974-5: *Tiryllides*, Andreas. Κοσμάς Μαυρουδής, Μητροπολίτης Κιτίου (15 Ιουλίου 1643 – 15 Ιανουαρίου 1702). – *Kypriakes Spoudes*, Nos. 38-39, 53-75.

Tiryllides 1976: *Tiryllides*, Andreas. Additions on Cosmas Mauroudes, Bishop of Kition. – *Kypriakes Spoudes*, No. 40, 77-85.

Tiryllides 1990: *Tiryllides*, Andreas. Ένα Ανέκδοτο Κείμενο του Μητροπολίτη Κιτίου Κοσμά Μαυρουδή. – *Ekklesiastikos Kerykas*, No. 2, 162-177.

Tourta 2001: *Tourta*, Anastasia. Greek Religious Engravings Printed in Venice. In: *La stampa e l'illustrazione dell libro Greco a Venezia 2001* (ed. Chrysa Maltezos). Venice, 65-78.

Tsampouras 2009: *Tsampouras*, Theocharis. Αντιγραφές Δυτικών Έργων Τέχνης από Λαϊκούς Ζωγράφους και Αγιογράφους στη Δυτική Μακεδονία από το 17^ο έως και τον 20^ο αιώνα. In: Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης. Thessaloniki, 547-558.

Tsirpanlis 1996: *Tsirpanlis*, Zacharias. Μορφές Επικοινωνίας του Κυπριακού Μοναχισμού με την Καθολική Δύση: 17^{ος} αι. – *Dodoni*, No. 25, 121-145.

Van Straten 2007: *Van Straten*, Roelof. An Introduction to Iconography. (Trans. Patricia de Man). London and New York.

Vapheiadis 2017: *Vapheiadis*, Konstantinos. Εγχειρίδια Ζωγρα-

φικής στο Βυζάντιο. Η Μαρτυρία του Κώδικος I.M. Παντε-
λεήμονος 259. Έκδοση, Κριτικό Υπόμνημα και Σχολια-
σμός. Athens.

Vassilaki 1995: *Vassilaki, Maria*. Από τους Εικονογραφικούς
Οδηγούς στα Σχέδια Εργασίας των Μεταβυζαντινών Ζω-
γράφων. Το Υπόβαθρο της Βυζαντινής Εικονογραφίας.
Athens.

Walter 2003: *Walter, Christopher*. An Icon of Saint John
Vladimir at Mount Sina. In: ΛΑΜΠΗΔΩΝ. Αφιέρωμα στη
Μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (ed. Maria Aspra-Vardavaki),
vol. 2, Athens, 889-900.

Yankovich 2007: *Yankovich, Đorđe*. Српско поморје од 7 до
10 stoleћа [Srpsko pomorje od 7 do 10 stolechja]. Belgrade.

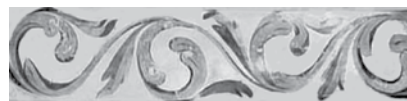
Zagarčanin 2018: *Zagarčanin, Mladen*. О неким новим архе-
лошким налазима из времена светог Јована Владимира
са посебним оствртом на истраживања манастира Пре-
чиста Крајинска [O nekim novim arheoloshkim nalazima iz
vremena svetog Jovana Vladimira sa posebnim ostvrtom na
istrazhivanija manastira Prechista Krainska]. In: У спомен и
славу Светог Јована Владимира [U spomen i slavu Svetog
Jovana Vladimira] (eds. Vasilj Jovović, Gojko Perović, Velibor
Džomić). Cetinje, 5-60.

Прототипи, вариации и художествени нововъведения: иконографията на св. Иван Владимир като амалгама между стенописи, икони, утвар и медни гравюри

Константинос Якумис



Тази статия изследва взаимното влияние между стенописи и икони и медните гравюри и метални изделия в иконографията на св. Иван Владимир. Тук се предлагат типологични класификации за иконографията на светеца, които маркират развитието и миграцията на иконографски елементи, създаващи нови синтези. Статията допринася за разбирането ни на отличителните черти и взаимовръзки между различни художествени видове, внасяйки яснота и в опознаването на прототипите, вариациите и художествените нововъведения. Въпросното „съгласие“ между модели, вариации и иновации е подредено в четири методологически подхода: **1)** подход, центриран върху художника; **2)** подход, центриран върху произведението; **3)** подход, центриран върху дарителя; **4)** подход, центриран върху функцията. Предложеният текст се занимава предимно с последните два подхода, т.е. центрира вниманието върху дарителя и функцията, като интерпретира миграцията на иконографски елементи от един художествен вид към друг на базата на иконографията на св. Иван Владимир.



Необичайно изображение в икона от XVIII век. Полагане пояса на Богородица

Георги Геров ¹

Абстракт: Иконата Полагане пояса на Богородица е изписана през 1783 г. по поръчка на йерей Никола, син на поп Христо. Използвана е уникална иконография, вдъхновена от схемите на Богородица Живоносен източник и Въведение Богородично. Представена е церемония, в която присъстват фолклорни елементи. Изображението има стилови особености, близки до тези на иконата Ап. Тома с житийни сцени от 1768 г. и е създадено вероятно в днешните югозападни български земи.

Ключови думи: поствизантийско изкуство, иконопис, иконография, стил

Независимо от това, че всички надписи по произведението (**Фиг. 1**), за което ще стане дума², са добре запазени, изображеното на него е разбираемо само отчасти.

Надписът, който се намира в долната част, указва името на поръчителя и датата на създаване. Става ясно, че иконата е изписана през 1783 г. по поръчка на някой си йерей Никола, син на поп Христо (**Фиг. 2**).

Най-горе е поместено заглавието, което гласи: „+ Полагане... пояс на пресветата Богородица“ (**Фиг. 3**).

¹ Prof. Georgi Gerov, PhD is working in the State Novgorod Museum, Russia. His scientific interests are in the field of Byzantine and Post-Byzantine murals and icons – style and iconography.

² Иконата се намира в Регионалния исторически музей – София (до 2016 г. – Музей за история на София), Инв. № МИС 176.



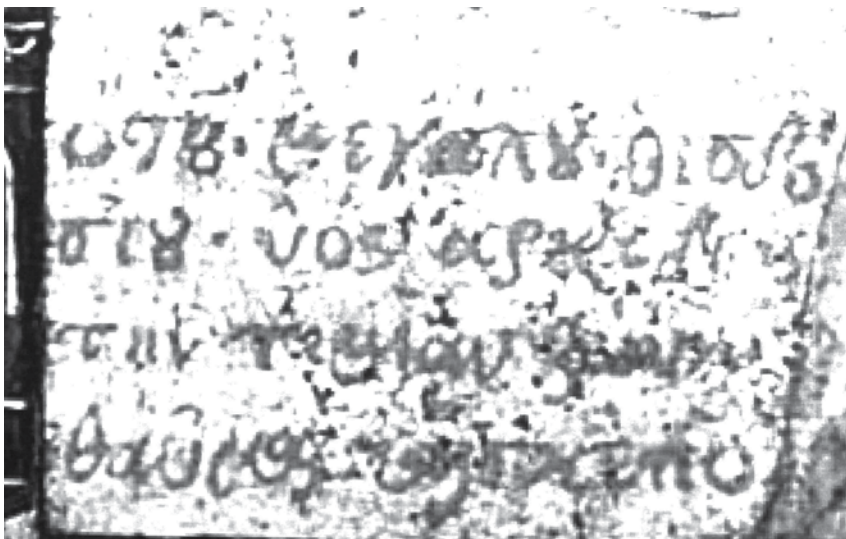
Фиг. 1. Полагане пояса на Богородица. 1783 г. Икона. София, Регионален исторически музей



Фиг. 2. Ктиторски надпис (Inscription du donateur)



Фиг. 3. Наименование на иконата



Фиг. 4. Надпис, указващ наличието на Богородичния пояс от времето на император Аркадий

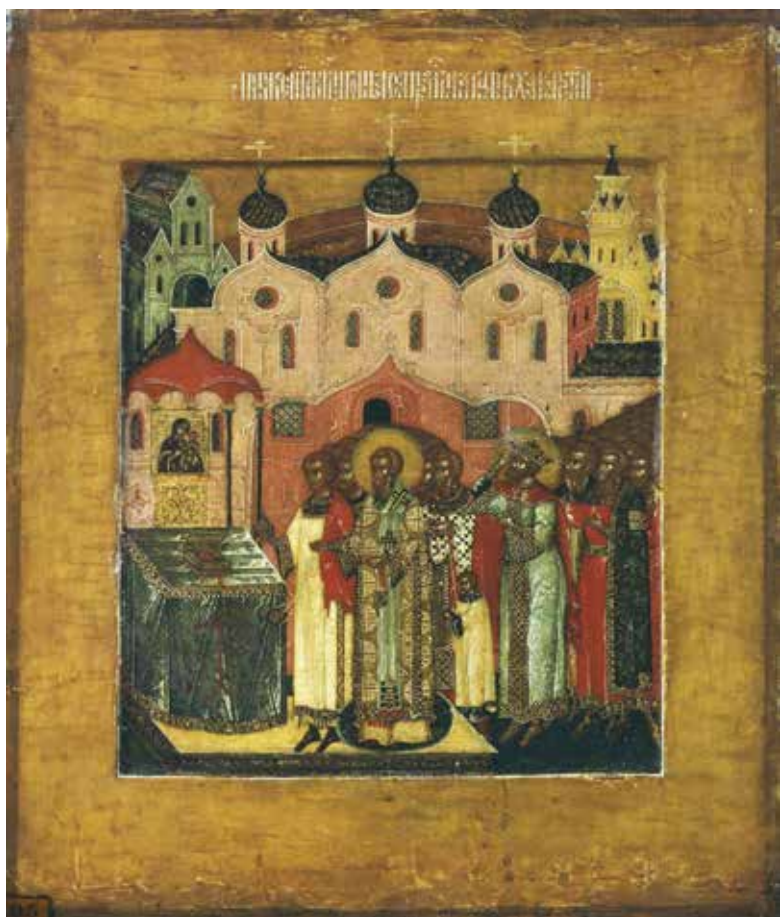
Обозначението обаче не съответства на нарисуваното. Сцената се дели на две части. В горната половина (нека я наречем „небесна“) са изобразени върху облаци Богородица и архангелите Михаил и Гавриил. Дева Мария, която е представена до пояс, в кръгъл съд, стои фронтално. В повдигнатите встрани ръце тя държи бяла лента и аленочервена тъкан, която се спуска към някакъв храм, както може да се предположи по базиликалния вид на сградата. Лесно е да се отгатне що за предмет е изобразен чрез лентата – това е поясът на Божията майка. По-трудно може да се посочи що за почитан обект представлява тъканта. Известно е, че в Константинопол се пазели две контактни реликви на Богородица – нейните мафорий и пояс. Поясът се намирал



Фиг. 5. Пренасяне мощите на арх. Стефан. VI в. Релеф от слонова кост. Трир, катедрала „Св. Петър“



Фиг. 6. Полагане на пояса на Богородица. Стенопис. Новгород, църква „Св. Симеон Богоприемец“, между 1468 и 1471 г.



Фиг 7. Полагане пояса на Богородица в Халкопратийския храм. XVII в. Икона. Петербург, Руски музей

в Халкопратийския храм; мафорият, когото считали за паладий на византийската столица – във Влахернския. По всичко изглежда, че аленочервената тъкан изобразява тъкмо Богородичния мафорий. Още повече, че във византийското и поствизантийското изкуство върхната дреха на Божията майка нерядко е червена, което е иконографски знак за царственото потекло на Дева Мария. С червен мафорий я виждаме и на нашата икона.

От едната страна на Богородица е представен архангел Михаил.

Коленичил, той сочи към пояса. От другата е Гавриил, той пък указва мафория.

Между „небесната“ и „земната“ част на иконата е поместен трети надпис, в който се упоменава, че поясът на Богородица се съхранявал чудодейно още от времето на император Аркадий (395–408), син на Теодосий Велики (379–395) (**Фиг. 4**).

Съществуват две различни версии за полагането на пояса на Богородица. И двете присъстват в писмени източници от X в. Хронологическата близост на първоизточниците и официалният им статут затрудняват вземането на решение кой от двата разказа е по-достоверен. Единият се намира в синаксара на константинополската църква³. Според него реликвата се пазела първоначално в епископския храм на град Зила (Ζίλα) и била пренесена в столичната църква на Богородица Халкопратийска при император Юстиниан (527–565).

В нашата икона се упоменава версията от менология на Василий II, според която поясът се намирал във византийската столица още при царуването на император Аркадий⁴, т.е. – в самия край на IV – началото на V в.

Изобразеното в „земната“ част не илюстрира нито пренасянето, нито полагането на пояса, въпреки че във византийското и пост-византийското изкуство съществуват иконографски схеми както за церемонии по транспортиране на мощи (**Фиг. 5**), така и за такива, отбелязващи полагането на реликви – в това число пояса на Богородица в Халкопратийския храм (**Фиг. 6-7**). Вместо това е представена доста загадъчна композиция.

Вляво са изобразени със свещи в ръце василевс и съпругата му, които са съпроводжани от двама безбради юноши – също държащи свещи. Най-вдясно е представена принцеса, която е скръстила ръце пред гърдите. Тя е облечена в червена далматика и носи корона върху покритата с бяло покривало глава. В централната част на композицията виждаме церемонията, на която присъстват тези персонажи. Възрастен свещеник, който, ако се съди по червеното му расо, е самият константинополски патриарх, дър-

³ Synaxarium 1902: Col. 935.

⁴ Patrologia graeca 1864: Col. 613.

жи над главата на момиче тънка бяла лента. По всичко изглежда, че в ръката на йерарха се намира същият този пояс, който в „небесната“ част на иконата държи Дева Мария. Короната на главата на момичето и червената му наметка указват, че е изобразена още една принцеса. Лявата й ръка е повдигната към свещенослужителя; в другата държи полунавита на руло широка бяла тъкан, която се спуска до земята.

Може да се помисли, че е илюстрирано знаменитото изцеление на жената на Лъв VI

(886–912) от пояса на Богородица. Изкушението е още по-голямо поради факта, че през поствизантийската епоха чудото било известно и даже го изобразявали. В иконата обаче присъстват детайли, които не позволяват да се постави знак за равенство между разказа за изцелението на императрица Зоя и изобразеното по поръчка на йерей Никола. За да се допусне, че е изобразено чудото, трябва да се предположи, че в „земната част“ на иконата са представени във вид на фриз три епизода: 1) появата на императора и жена му в Халкопратийския храм; 2) патриархът полага пояса на Богородица върху жената на Лъв VI; 3) императрицата благодари за полученото изцеление. Тази хипотеза е неправдоподобна поради факта, че върху иконата са изобразени жени, които имат различен ръст и са облечени по различен начин. Следва да се приеме, че не става дума за фризово изображение, състоящо се от три епизода, в които е изобразен един и същи персонаж – императрица Зоя.



Фиг. 8. Емануил Цанес. Чудо от светия пояс. XVII в. Икона. Атина, музей „Бенаки“

Съгласно преданието за чудесното изцеление от пояса на Богородица, което е записано както в някои синаксари, така и в менология на Василий II⁵, бесноватата съпруга на император Лъв VI получила видение, че Богородичният пояс ще я изцели. Още от времето на император Аркадий реликвата се пазела в параклис на Халкопратийския храм, където лежала запечатана в скъпоценно ковчеже – сорос. Вече 410 години ковчезето не било отваряно, но Лъв VI го разпечатал и извадил пояса. Присъстващите се уверили, че реликвата е прекрасно запазена. След това василевсът я връчил на патриарха, а той я положил върху Зоя. Благодарение на чудодейното въздействие на пояса императрицата получила така желаното изцеление.

През втората половина на XVII в. легендата е изобразена в икона на Емануил Цанес (1637–1694), озаглавена „Чудо от светия пояс“⁶ (Фиг. 8). Детайлите на произведението напълно съответстват на разказа за изцелението на Зоя. Събитието е показано на фона на апсида, в чиято конха има изображение на Богородица с Младенеца, обкръжени от покланящи им се ангели. Пред конхата е поставено ковчезето с реликвата. То вече е отворено и патриархът е положил пояса на гърдите на императрицата. Тя се дърпа, но две жени я придържат от страни. Лъв VI е коленичил и се моли. В тълпата, която обкръжава главните персонажи, се открояват двама дякони, държащи огромни свещи, и двама свещеници с разтворени молитвослови в ръце. Изплашени от ставащото, два крилати демона са напуснали тялото на Зоя и отлитат.

Иконата на Емануил Цанес е изпълнена в академичен стил, съответстващ на западноевропейската живопис от XVII в., но сюжетът ѝ не буди съмнение – илюстрирана е легендата за изцелението на съпругата на Лъв VI.

Иконата от 1783 г. показва нещо друго. Императорът и императрицата не участват в церемонията, а само я наблюдават. Същото прави и принцесата вдясно. Събитието е особено тържествено, поради което василевсът, жена му и придружаващите ги люде държат свещи, а принцесата вдясно е свела глава и скръстила ръце пред гърдите. Обект на ритуала е по-младата принцеса (ве-

⁵ Synaxarium 1902: Col. 935; Patrologia graeca 1864: Col. 613.

⁶ Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 408-423, № 29, εικ. 315.

роятно друга дъщеря на императорската двойка), над главата на която патриархът е поднесъл пояса на Богородица.

Как може да се интерпретира всичко това? Ключ към загадката дава възрастта на осеняваната от реликвата принцеса. Съдейки по ръста ѝ, тя излиза от детската възраст и Богородичният пояс трябва да обезпечи битието ѝ на родилка и майка. По всичко изглежда, че полусвитата на руло бяла тъкан, която принцесата държи в ръка, е свързана с бъдещ брачен обряд и нейният бял цвят символизира чистотата на девойката.

Тази интерпретация изглежда доста необичайна, но иконата е изписана в края на XVIII в., когато легендите, свързани с византийската история, били известни на ограничено количество образовани люде. За сметка на това повсеместно в християнския свят (в това число и по българските земи) на пояса на Богородица били приписвани чудодейни способности. Най-често те касаели обезпечаването на нормално бъдещо майчинство. Считало се, че свръхестествените способности на пояса се дължат на факта, че Богородица носела реликвата по време на бременността си. Във фолклорната традиция съществуват т.нар. „коланчета за рожба“, които трябвало да донесат здраве на родилките и новородените⁷.

Изглежда, че при получаването на поръчката, зографът нямал готова копирка, което не е изненадващо, имайки предвид необичайността на поисканото от йерей Никола. За да изпълни желанието на поръчителя, художникът трябвало да изработи ново иконографско решение. Това било сторено, като били използвани две популярни схеми: „небесният“ дял бил вдъхновен от горната част на композицията Богородица Живоносен източник, „земният“ – от Въведение Богородично в йерусалимския храм. В нашата икона ролите на Йоаким и Анна се изпълняват от василевса и жена му; младежите от императорската свита заместват девойките, които във „Въведението“ съпътстват малката Богородица; мястото на първосвещеника е заето от константинополския патриарх, това на Богородица в Светая светих – от по-възрастната принцеса, а вместо встъпващата в храма Дева Мария в нашата икона виждаме малката принцеса, осенявана от Богородичния пояс.

⁷ Baeva 2010.

Стиловите особености показват, че произведението било изработено в ателието, в което 15 години по-рано била изписана иконата Ап. Тома с житийни сцени (**Фиг. 9**), колекция в Криптата на храм-паметника „Св. Ал. Невски“ (филиал на Националната художествена галерия)⁸. Тази икона е изработена в гр. Рила⁹. Следователно зографите, които създали двете произведения, работели в района на днешна Югозападна България. Надписите дават допълнителна информация: върху иконата на ап. Тома те са на славянски, върху нашата икона – на гръцки, а това означава, че ателието работело както за славяноезично, така и за гръкоезично население. Следователно районът, в който функционирало ателието, имал смесен етнически състав, а днешните югозападни български земи представлявали през XVIII в. тъкмо такъв регион.

Празникът Полагане на пояса на Богородица, честван на 31 август, бил основан при император Мануил Комнин (1143–1180). Дотогава събитието се отбелязвало на 1 юли заедно с тържествата по случай полагането на Богородичния мафорий. След XIV в. център на култа към пояса на Богородица в православния свят става атонският манастир Ватопед, който получил вероятно реликвата от византийския император Иоан VI Кантакузин (1347–1355)¹⁰.

Неголемите размери на произведението¹¹ изключват възможността то да е било предназначено за иконостас. По всяка вероятност става дума за домашна икона. Поръчителят, йерей Никола, и баща му били свещеници. Логично е да се предположи, че

8 НАМ 3263. Сърдечно благодаря на проф. Иванка Гергова, която указала на стилового сходство между двете произведения.

9 Ктиторският ѝ надпис, който е поместен в рамката на централното изображение, гласи:

1р.:

СОПИСАСЕ.СЕЙ.ПРЕКРАСНИИ.ОБРАЗЪ.

2 р.:

СТАГО.АПОСТОЛА.ΘΟΜΑ.ΒΟΓΓΟΧΡΑΝΙΜΟΕ.СЕЛО.РИЛА.СОВОЗБУЖДЕНИЕМЪ.

3 р.:

БЛАГЪ.ЖЕЛАТЕЛЪ.КΥΡ.ΧΑCΙ.ΝΕΔΟ

4 р.: ИСПО[МЕНЪ].ΕΡΟ(MONAXA).ΚΥΡ.ΠΑΪ[CΙ]Α.ΙCΑ[ΚΕΛΑ]ΡΙΧ.ΒΟΔΑΪ.ΠΡΙΛΟЖΙCΑ.

ΒΟΠΑΜΕΤЪ.ΕΓΟ. 1768.

10 *Vatopaidi* 1998: 128. Реликвиарът за пояса на Богородица бил изработен по поръчка на Филотей, «добрий предстатель» (sic) на Ватопед в 1781 г., т.е. две години преди изписването на нашата икона (виж *Porfirij (Uspenskiy)* 2007: 865). Този факт свидетелства за възрастването на интереса към реликвата в началото на 70-те години на XVIII в.

11 48x22 см.



Фиг 9. Ап. Тома с житийни сцени. 1768 г. Икона. София, „Крипта“

интересът към темата е свързан с храма, в който те служели. В Мелник, който е разположен в най-югозападната част на днешна България и в който през XVIII в. живеело многобройно гръцко население, съществува църква, посветена на пояса на Богородица. Днес тя е известна като „Света Зона“ – наименование, което предава деформирано гръцкото „η αγία ζώνη“, т.е. Светият пояс. Църквата е разположена на територията на основания в началото на XIII в. от деспот Алекси Слав манастир „Богородица Спилеотиса“. От втората половина на XIV в. насетне тази мел-

нишка обител е метох на Ватопед¹². Напомням, че през поствизантийската епоха поясът на Богородица се съхранявал именно в този атонски манастир. Съществуват свидетелства, че реликвата била изнасяна от Света гора многократно. Без съмнение, ватопедските монаси получавали по време на такива таксидиотски пътувания значителни средства. През 1794 г., т.е. 11 години след изписването на нашата икона, във Ватопед е изграден параклис, посветен на светия пояс, главен ктитор на който бил ватопедският игумен Теофил, който произхождал от Созопол¹³.

Може да се предположи, че поясът на Богородица е пребивавал в Мелник нееднократно. В такива случаи скъпоценната реликва била по всяка вероятност изложена за поклонение именно във ватопедския метох „Богородица Спилеотиса“. Тук поясът на Богородица получил особено почитание, като наименованието на реликвата даже заменило първоначалното обозначение на обителта. То се среща до втората половина на XVII в., след което преобладава наименованието „Богородица на светия пояс“¹⁴. В първата половина на XVIII в. в манастирския храм са направени поне две съществени промени. През 1727 г. е изработен нов иконостас, а през 1731 г. се обновява покривът¹⁵.

Посочените исторически сведения говорят за активизация на култа към пояса на Богородица през XVIII в. Иконата, поръчана от йерей Никола, е един от резултатите на този процес. Тя представлява рядко и необичайно свидетелство за почитанието на реликвата сред православното балканско население.

12 Nesheva 1994.

13 Porfirij (Uspenskij) 2007: 865; Vatopaidi 1998: 184.

14 Nesheva 1994: 35, 53.

15 Nesheva 1994: 53.

Библиография

Извори

Patrologia graeca 1864: Patrologia graeca. T. CXVII; Leo Diaconis ALII. Excudebatur et venit apud J.-P. Migne. Parisiorum.

Synaxarium 1902: Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e Codice Sirmondiano nunc Berolinensi. Adiectis synaxaris selectis / Opera et studio Hippolyti Delehaye. In Propylaeum ad acta sanctorum. Novembris. Apud Socios Bollandianos. Bruxellis.

Литература

Baeva 2010: Baeva, Vihra. От честния пояс на пресвета Богородица до коланчето за рожба: ритуали, образи, наративи [Ot chestniya poyas na presveta Bogoroditsa do kolancheto za rozhba: rituali, obrazi, narativi]. In: От Честния пояс на Богородица до коланчето за рожба. Изследвания по изкуствознание и културна антропология в чест на проф. Елка Бакалова. Ред. М. Сантова, Б. Пенкова, И. Станоева, М. Иванова [Ot chestniya poyas na Bogoroditsa do kolancheto za rojba. Izsledvaniya po izkustvoznanie i kulturna antropologiya v chest na prof. Elka Bakalova. Red. M. Santova, B. Penkova, I. Stanoeva, M. Ivanova]. Sofia, 70-83.

Chatzidakis, Drakopoulou 1997: Chatzidakis, Manolis, Drakopoulou Eugenia. Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450–1830). 2. Athens.

Nesheva 1994: Nesheva, Violeta. Мелник. 2. Манастир Св. Богородица Спилеотиса [Melnik. 2. Manastir Sv. Bogoroditsa Spileotisa]. Sofia.

Porfirij (Uspenskij) 2007: Porfirij (Uspenskij). История Афона. Ред. П. В. Кузенков. Т. 1 [Istoriya Afona. Red. P.V. Kuzenkov]. Moscow.

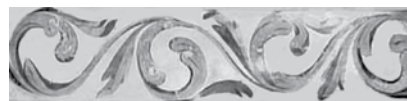
Vatopaidi 1998: The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Tradition. History. Art. Vol. I. Mount Athos.

An unusual image on a 18th century icon. Deposition of the Virgin's belt

Georgi Gerov



The priest Nikolas, son of priest Christo, ordered the icon in 1783. For creating the image an unusual iconography, inspired of the schemas of "The Virgin – Life-giving Spring" and "Presentation of the Virgin", was used. The picture presents a ceremony in which some folkloric elements are included. The stylistic features are very similar with those of the 1768 icon of "Ap. Tomas with scenes of his life". Probably the two works of art are painted in the same artistic atelier, which functioned in the today South-West Bulgarian territories.



Изображенията на пророк Илия и св. Йоан Предтеча в свода на притвора на Сеславския манастир

Мария Колушева¹

Абстракт: В свода на притвора на Сеславския манастир са поместени необичайните за това място образи на св. Богородица, св. Йоан Кръстител и пророк Илия. Статията разглежда смисъла на съпоставянето на двамата пророци и начините, по които паралелът се визуализира в православното изкуство. Акцентът пада върху примерите от поствизантийския период и най-вече върху два паметника, в чието изписване е взел участие един от зографите, работили в Сеславския манастир – църквите в Зерват (Южна Албания) и в Добърско.

Ключови думи: поствизантийско изкуство, Добърско, Зерват

В свода на притвора на църквата „Св. Никола“ на Сеславския манастир (1616) обичайните медальони с различни ипостаси на Бога или понякога с образа на Богородица са заменени с хоризонтални полета (**Фиг. 1**). Във всяко поле са групирани по три фигури в цял ръст². От изток е представена Богородица Оранта заедно с архангелите Михаил и Гавриил, държащи сфери с монограма на Христос. От запад следват трима пророци: в центъра св. Йоан Предтеча, а от двете му страни – пророците Даниил

¹ Maria Kolusheva has a PhD in Art History; since 2016 she works at the Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences. Her research interests include iconography, Byzantine art, Post-Byzantine painting, icon-painting workshops and artistic centres in the Balkans.

² Kamenova 1977: 64, ил. 13, 41.



Фиг. 1. Изображенията в свода на притвора на църквата „Св. Никола“ на Сеславския манастир, 1616 (фотография Иван Ванев)

и Захария. Централната фигура в следващото поле е на пророк Илия, съпроводен от пророците Малахия и Моисей. Всички старозаветни личности държат развити свитъци с изписани текстове³. Най-общо за съдържанието им може да се каже, че повечето са свързани с деня на Второто пришествие⁴, други имат дидактичен смисъл⁵, а трети се отнасят до Христовата жертва⁶.

3 Надписите са публикувани непълно в различни издания (*Kamenova* 1977: 125; *Gergova* 2012: 49 (консултант по кирилските надписи в изданието е Хр. Андреев)). Цветан Василев прецизира четенето и коментира само гръцките и смесените надписи, т.е. текстовете в свитъците на пророк Моисей и пророк Малахия (*Vasilev* 2017: 190-195). Текстовете от свитъците на св. Йоан Предтеча и на пророк Илия се публикуват за пръв път тук – в свитъка на Йоан е възможно да бъде идентифицирано началото му: ΠΟΚΑΝΤΕ/..ΒΡΑΤΙ/... (Мт 3:2), а в свитъка на Илия са изписани два текста – върху лицевата страна четем ΡΕΨΕ(Η)ΛΙΑΚΛΕΛ(.) / ΣΕΝΣΨ(.)ΝΨΒ...ΛΔΚΟΠ...ΜΕ.../ΝΟΡΔΑΝ (Цар 4, 2:6), а върху обратната: ΡΕ.../ΠΟΥΡΕΚΗ/ΟΒΑΧ (Цар 3, 19:10).

4 Такива са свитъците на св. Йоан Предтеча (виж бел. 3), на пророк Даниил (Даниил 7:9) и пророк Захария (Зах 5:2-3), виж *Gergova* 2012: 49.

5 В свитъка на пророк Малахия е изписан следният текст (според превода на Цв. Василев): „Така Господ говори по (цялата) земя и синовете Израилеви: Не говорете измама и не се страхувайте“. В изданието текстът е съпроводен от подробен коментар, виж *Vasilev* 2017: 192-195.

6 В свитъка на пророк Моисей е изписан текст от Второзаконие 28:66, виж *Vasilev* 2017: 190-191.

Основният смислов акцент в програмата на свода пада върху изображенията на Света Богородица, св. Йоан Предтеча и пророк Илия. Образите на Света Богородица, представена без Младенеца, и св. Йоан, които са обърнати в една посока, могат да бъдат разчетени като най-близките свидетели на Въплътения Бог Слово и молители за спасението на човешкия род. Необичайно в схемата е присъствието на пророк Илия. Образът му на това изтъкнато място може да бъде интерпретиран във връзка със св. Йоан Предтеча, като имаме предвид, че още в Светото писание двамата са определени като предшественици на Месията.

В настоящия текст се спирам именно на паралела между св. Йоан Предтеча и пророк Илия, смисъла на съпоставянето им и начина, по който тази идея е отразена в православната живопис. Акцент ще бъдат примери от поствизантийския период, повечето от които все още не са изследвани с оглед на този проблем, и най-вече паметниците, свързани с един от зографите, работили в Сеславския манастир.

И в Стария, и в Новия Завет, както и в раннохристиянската апокрифна литература⁷, пророк Илия е смятан за предвестник на идването на Месията. Освен в библейските текстове⁸ този мотив присъства и в православното богослужение. В тропара за 20 юли, деня, в който Православната църква чества пророк Илия, той е наречен „втори Предтеча на Христовото пришествие“, като несъмнено тук е визирана връзката му със св. Йоан в месианистичен контекст⁹. Освен в химнографията темата е отразена и в писанията на църковните отци. В тълкуванието си на евангелието от Матей Йоан Златоуст говори за Илия като за предтеча на бъдещото Второ пришествие, а за Йоан – като за предтеча на вече случилото се Първо пришествие¹⁰. Светият отец пояснява, че причината Христос да нарече Йоан „Илия“, е „начинът им

7 Arzhanov 2010: 241.

8 В пророчеството на Малахия се казва, че преди края на дните Господ ще изпрати Илия, който „ще обърне сърцата на бащите към чадата и сърцата на чадата към бащите им“ (Мал 4: 5-6). Очакванията за появата му продължават и по времето на Христос. На тях самият Исус отговаря, че с идването на Йоан Кръстител, старозаветното пророчество вече се е изпълнило, т.е. че Йоан е слезият на земята Илия (Мт 11:14; 17:9-13; Мк 9:12-13; Лк 1:17).

9 Spasky 1956: 231-232.

10 Sv. Yoan Zlatoust 1936: 125.

на служение“¹¹, т.е. обща е „службата“ им като предвестници на Христовото пришествие. Теофилакт Охридски, коментирайки пасажа от Лука 1: 15-17, пише, че Йоан ще дойде в силата на Илия, защото пришествието на двамата „има една и съща сила, а именно да привежда към Христа“. И също, защото и Йоан, както и Илия, „бил пустинник, въздържник и избличител“¹². Второто сравнение представлява друга линия на съпоставянето на двамата пророци, която е широко застъпена в богословската мисъл. При нея се изтъква съизмеримостта им по духовно съвършенство и аскетичен начин на живот, заради което те са издигнати в образци на отшелническият подвиг¹³.

И двете линии – месианистичната и монашеската, намират отражение в православното изкуство. Темата за съпоставянето им, независимо на кое от съдържателните нива функционира в програмата на конкретния паметник, не е широко разпространена и вероятно заради това не е привличала, доколкото ми е известно, специалното внимание на изследователите. Изключение прави студията на Едмонд Вордекерс, където, макар и в рамките на две страници, проблемът е формулиран като част от иконографията на пророк Илия във византийското изкуство. Сред примерите, които Вордекерс привежда, са произведения от X и XI в.¹⁴ Контекстът, в който авторът поставя образите им, е идеята за утвърждаването им като образци на аскетизма и отшелничеството¹⁵.

След Вордекерс кратки коментари на паралела пророк Илия – св. Йоан Предтеча се появяват спорадично. По повод стенописите в

11 *Sv. Yoan Zlatoust* 1936: 126.

12 *Teofilakt* 2015: 16.

13 Например в канона за деня на св. Йоан Кръстител, писан от Теофан Начертани, виж *Spasky* 1956: 231; и съчиненията на св. Йоан Златоуст и св. Григорий Ниски, виж *Bardy* 1956: 145, 148.

14 Триптих от слонова кост от средата на X в. представя Разпятие Христово, в чиито странични полета най-горе са поместени медальони с образите на Илия и Йоан. Двойката под тях е на апостолите Петър и Павел, а в останалите медальони са представени отново на принципа на паралелизма епископи и светци лечители. В основата на Разпятието, от двете страни на кръста, в малък размер са разположени св. Константин и св. Елена, виж *Voordeckers* 1988: 182; виж ил. в *Byzantium* 2008: 114, Fig. 21. Вордекерс цитира и изображенията на двамата пророци в купола на църквата „Преображение“ в Новгород (1378), където те са представени заедно с фигурите на шестима праотци (Адам и Авел, Ной и Сет, Мелхиседек и Енох), виж *Voordeckers* 1988: 182-184. Други два примера, датиращи от XI в., се отнасят до паралела Илия – Христос, който, както лаконично отбелязва Вордекерс, е тясно свързан с идеята за връзката между Илия, Йоан и Христос, виж *Voordeckers* 1988: 183.

15 *Voordeckers* 1988: 182.

притвора на Лесновския манастир (1349) Смилка Габелич обръща внимание на съпоставянето на сцените Възнесението на пророк Илия и Кръщение Христово¹⁶. Авторката смята, че паралелът между двамата пророци започва да се визуализира едва през Палеологовия период¹⁷. Към същото време отнася съвместната им поява в живописата и Титос Папамасторакис, разглеждайки куполната украса на паметниците от Палеологово време¹⁸. Заключение то му се основава на няколко примера от периода, произхождащи главно от региона на Морава и Новгород, в които пророк Илия и св. Йоан Предтеча са представени в купола като двойка. Авторът отдава появата им на разпространението на исихазма сред славянските народи и предполага, че са следвани константинополски образци¹⁹. От своя страна Елена Саенкова лаконично отбелязва, че както във византийското, така и в поствизантийското изкуство е актуална съпоставката между двамата пророци²⁰.

Триптихът с Разпятието от средата на X в., представен от Вордкерс²¹, свидетелства, че паралелът пророк Илия – св. Йоан Предтеча започва да се визуализира много преди византийската културна общност да бъде повлияна от изкрystalизирането на исихастките идеи през XIV в.²² Все пак е много вероятно зачестяването на изображенията им през същото столетие, предимно в куполните програми, да се дължи именно на влиянието на това учение.

Настоящият текст, посветен на композицията в Сеславския манастир, повдига въпроса за съществуването на подобни примери през епохата на Късното средновековие. Досега в литературата, отнасяща се до периода, проблемът е коментиран на базата на съществуващите общи положения в трактовката на образите,

16 Gabelić 1998: 190. За алегоричната връзка между двете събития в богословската литература виж също Arzhanov 2010: 241.

17 Gabelić 1998: 198.

18 Papamastorakis 2001: 178.

19 Papamastorakis 2001: 178.

20 Saenкова 2010: 250. Като пример авторката привежда фреските в олтаря на манастира Воронец.

21 Виж бел. 14.

22 В манастира Акталя (1205-1216) един под друг са развити житийни цикли на двамата пророци, виж Lidov 1991: 77-81. Представени са в контекста на две теофанични сцени – Кръщение и Преображение, както и във връзка с монашеската тема, виж Lidov 1991: 81.

основаващи се на новозаветните писания, но не е подкрепян от съответен изобразителен материал²³. Без да претендирам за изчерпателност, тук ще представя съвсем накратко известните ми изображения.

В притвора на **Кремиковския манастир** (1493) пророк Илия и св. Йоан Предтеча са представени в цял ръст близо до ктиторската композиция²⁴ (**Фиг. 2**). Две години по-късно върху фасадата на църквата „**Св. Богородица Кубелидики**“ (1495/6) в Костур са изобразени сцени от житийните им цикли, като над тях е поместен Дейсис²⁵. Стенописите са атрибутирани на част от зографите, работили в Кремиковци²⁶. В трапезарията на светогорския манастир **Ксенофонт**, от двете страни на апсидната конха, на трон са представени Христос и Света Богородица с Младенеца. Върху южната стена Богородица е следвана от Предтечата, архангелите Михаил и Гавриил, а след тях и пророк Илия²⁷. Датировката на стенописите е несигурна, но се предполага, че са изпълнени през 1474/5 или 1497 г.²⁸ Приблизително по същото време идеята за паралела между Илия и Йоан е отразена и в програмите на две молдавски манастирски църкви – „Св. Георги“ във **Воронец** (1496)²⁹ и „Успение Богородично“ в **Хумор** (1535)³⁰. И в двата случая пророците са изобразени в цял ръст в олтара. Според Влад Бедрос те са намерили мястото си тук като образци на монаше-

23 Paskaleva 1980: 68-69; Gerov 1995: 322.

24 Paskaleva 1980: 68-71, ил. 36, 43, 44. Цитирайки Костадинка Паскалева, Цвета Кунева изтъква ролята им на префигурации на Христос, но добавя още, че връзката между двамата пророци в притвора се осъществява чрез темата за Кръщението, характерна за тази част на храма, виж Valeva 2006: 114-115. Близостта им с портрета на ктиторите според авторката предполага функционирането на образите им като застъпници за починалите им деца, Valeva 2006: 122-123. Благодаря на колегата Цвета Кунева, че ми предостави непубликуваната си докторска дисертация, посветена на стенописите в манастира.

25 В регистъра под Дейсиса са представени четири епизода от житийния цикъл на св. Йоан, а най-долу са изписани (с.-ю.): Пророк Илия в пустинята, Богородица Страстна и св. Йоан Кръстител. Ликът на св. Петка е добавен по-късно, виж Kuneva 2018a с библиография.

26 Valeva 2006:134; Kuneva 2018; Kuneva 2018a.

27 Toutos, Phousteris 2010: сж. 15.6.1 (58-63). Останалите светци в реда са първоапостолите Петър и Павел, св. Никола, св. Константин и св. Елена, голям брой светци монаси, като накрая регистърът завършва със светци воини.

28 Toutos, Phousteris 2010: 414.

29 Върху северната стена на олтара е представен св. Йоан Кръстител, обърнат към благославящия Христос в слава, а срещу него, върху южната стена, е сцената Пророк Илия в пустинята, виж Bedros 2008: 122-123, fig. 8, 9; Bedros 2015: 79.

30 Представени са един до друг срещу двойка светци воини – св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, Bedros 2015: 81.



Фиг. 2. Пророк Илия, св. Йоан Предтеча и част от ктиторската композиция в притвора на Кремиковския манастир, 1493 (фотография Иван Ванев)

ския подвиг³¹. През XVI в. за трапезарията на манастира **Дионисиу** (след 1553)³² е създадена композиция, чийто център е зает от благославящия св. Йоан Кръстител, покровител на обителта, обграден от основателите ѝ – св. Дионисий и св. Нифон в молитвени пози³³. В полетата между фигурите са вмъкнати медальони с пророците Илия и Елисей. Над тези изображения е разположена илюстрацията на стихирата за Рождество Христово.

31 Заключение то му се основава на стенописите в църквата в Рорăуці, където образите на пророците Илия и Елисей са разположени като пандани на двама монаси, представени в централната част на олтара, виж *Bedros* 2015: 83.

32 Стенописите са приписвани на критски зографи, виж *Kadas* 2000: 59.

33 *Kadas* 2000: 63, еικ. σ. 64; *Toutos, Phousteris* 2010: σχ. 6.7.1 (1-6).

В края на столетието и в началото на XVII в. разпространението на паралела пророк Илия – св. Йоан Предтеча продължава да бъде ограничено на фона на нарасналата художествена активност. Ако разгледаме пророческите регистри в сводовите или образите в куполите, ще забележим, че подобна връзка не се отразява нито в запазените паметници у нас, нито в тези от диоцеза на Печката патриаршия³⁴. При паметниците под юрисдикцията на Печ изключение е програмата в свода на притвора на манастира **Ломница** (1607/8), която в подбора на пророците е близка до Сеславската³⁵. В наоса на **Слимничкия** манастир (1606/7), чиито стенописи са свързани в литературата с фреските в Сеславци³⁶, пророк Илия и св. Йоан Предтеча са представени един до друг в регистъра с образи на пророци, като смислово се отнасят към сцените под тях – Възкресение Христово и Мироносиците на гроба³⁷. В Новата митрополия „**Св. Стефан**“ в **Несебър** (1591) върху западната страна на двата стълба, разделящи централния кораб и западния травей, образуван при преустройството на храма през XVI в., като пандани в цял ръст са разположени св. Йоан Предтеча и св. Йоан Богослов³⁸ (**Фиг. 3**). В непосредствена близост до тях са съответно сцените Пророк Илия, хранен от гарвана и Св. Макарий Египетски в пещерата. В основата на стълбовете сцените са посветени на старозаветни мъченици³⁹, които заедно с Благовещението в челото на арката между двата стълба значително разширяват програмата в тази част на наоса с темите за Боговъплъщението, Жертвата и Спасението.

34 Обикновено пророк Илия е представян непосредствено до последователя си пророк Елисей, а в някои по-редки случаи те образуват група с пророк Иона, виж *Petković* 1965: 164, 181, 189, 196, 211. Св. Йоан Предтеча не е изписан в тези регистри. Същото важи и за иконите от територията на Печката патриаршия, в чиито програми са включени пророци, виж *Matić* 2017: No 3, 17, 172, 176, 225. В сравнение със сръбските паметници през XVII в. у нас виждаме св. Йоан Предтеча значително по-често в пророческите регистри, но връзката му с пророк Илия не е изявена, виж *Gergova* 2012a: 192; *Kuyumdzhieva* 2012: 227; *Penkova* 2012: 236.

35 В зенита на свода около образа на Христос Ветхий денми, сигниран като Саваот, са разположени фигури на четирима пророци в цял ръст: Илия и Йоан от юг, Даниил и Моисей от север, виж *Ševo* 1999: 75, сх. на с. 60-62.

36 Стилизови и иконографски паралели са посочени у *Popovska-Korobar* 2015: 237-239.

37 *Popovska-Korobar* 2015: сх. 3 (31, 32).

38 Въпреки многобройните статии, посветени на стенописите, голяма част от които дължим на дългогодишния труд на проф. Георги Геров, все още липсва издаден монографичен труд. Наблюденията ми се дължат на теренни проучвания. Също така благодаря на Иван Ванев за предоставения ми снимков материал.

39 Под образите на Илия и Макарий са поместени съответно композициите Тримата отроци в огнената пещ и Седемте Макавеи и майка им Соломония.



Фиг. 3. Изображенията в арката, разделяща централния кораб на наоса и западния травей, Новата митрополия „Св. Стефан“ в Несебър, 1591 (фотография Иван Ванев)

Примери има и на територията на днешна Гърция. В притвора на църквата **„Въведение Богородично Цяцяпа“** в Костур (1613/4)⁴⁰ са поместени житийни сцени на двамата пророци. Те са обединени в смислово цяло с други старозаветни епизоди с евхаристийно значение, както и с мъченичества на апостолите и на други светци⁴¹. В притвора на манастирската църква **„Пророк Илия“, Йоргуцат** (Южна Албания) (1617)⁴² входът към наоса е фланкиран от Богородица Одигитрия и Христос, върху южната

40 Вероятно църквата е била манастирска, виж *Paisidou* 2002: 42-43.

41 За програмата на притвора виж *Paisidou* 2002: 268.

42 За църквата виж по-долу бел. 66.



Фиг. 4. Изглед към иконостаса на църквата в Добърско (по Ел. Флорева)

стена следва св. Йоан Кръстител, а на западната е изписан пророк Илия⁴³. Елени Цимбида предполага съществуването на връзка между образа на пророк Илия и сцената Отсичането на главата на св. Йоан Предтеча в наоса на манастирската църква „Успение Богородично“ в Мегаловрисо, Агия (1638/9)⁴⁴. Диакониконът на

43 Skavara 2003: 107, еик. 32-34, сч. 1 (37-39, 51) Освен като част от светците в цял ръст образът на Илия е подчертан още няколко пъти в програмата на притвора – чрез съпоставката му със св. Павел Тивейски и двама стълпници и още веднъж в патронната ниша върху южната стена на притвора със сцената Възнесението в огнената колесница, виж Sdrolia 2003: 68-71, еик. 13-14, 35, сч. 1 (7, 10). За втори път Възнесението е изписано в патронната ниша в екзонартекса, Sdrolia 2003: 117-118, еик. 41.

44 Tsimpida 2011: 129, υποσημ. 178.

църквата „Успение Богородично“ в манастира **Редина в Аграфа** (1662) е изписан със сцени от циклите на двамата пророци, а зенитът на свода е увенчан от изображението на Ветхий денми⁴⁵.

Въз основа на тези примери могат да се направят някои изводи. Визуализирането на паралела между пророк Илия и св. Йоан Предтеча е характерно повече за програмите на манастирските обители, въпреки че се среща и в някои енорийски храмове. Познаването на идеята и склонността към визуализирането ѝ може да се дължи в различните случаи както на богословската подготовка на зографите, така и на образованите поръчители или съставители на стенописните програми. Примерите от края на XV в. свидетелстват за разпространението на темата предимно на територията на Охридската архиепископия. През XVI в. тя не е характерна за програмите на представителите на двете главни художествени школи (Критската и Тиванската), които доминират с прозведенията си в едни от най-значимите за Балканите монашески центрове – Света гора и Метеорите. Изключение са стенописите в трапезарията на манастира Дионисиу. За периода от края на XVI и XVII в. е по-трудно да се правят обобщения, защото паметниците са повече, изпълнявани са от пътуващи зографи, за чието място на професионална подготовка все още не се знае много. За някои от тях се предполага, че са свързани с региона на Костур, който през целия поствизантийски период е важен художествен център на Охридската архиепископия⁴⁶.

Всеки един от приведените примери заслужава да бъде изследван самостоятелно с оглед на конкретния идеен замисъл, поръчителя и изпълнителите на фреските. Тъй като това значително би надхвърлило рамките на този текст, най-общо би могло да се каже, че няма установен начин, по който образите на двамата пророци да се включват в стенописната програма. В едни от случаите се изобразяват самостоятелните им ликови, а в други присъстват техни житийни сцени. Контекстът, в който тези изображения функционират, също варира и в повечето случаи смисловите акценти, които могат да се разчетат в един и същ паметник, са няколко.

45 *Sđrolia* 2000: 62.

46 Имам предвид стенописите в наоса на Слимничкия манастир и църквата „Въведение Богородично Цяцѣпа“, виж *Popovska-Korobar* 2015: 236-237, 241; *Paisidou* 2002: 279.



Фиг. 5. Образът на пророк Илия върху източната страна на централния стълб в църквата в Добърско (фотография Иван Ванев)

Показателен в това отношение е следващият пример, който е важен и с това, че произхожда от църква, в която откриваме „ръката“ на единия от зографите, работили в Славския манастир. Това са фреските в църквата „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ в Добърско (1614), които отдавна са атрибутирани като негов⁴⁷. В църквата е запазена оригиналната олтарна преграда, изпълнена едновременно с фреските (Фиг. 4). Царският ред се състои от иконите на Христос и Света Богородица с Младенеца от двете страни на входа към олтара. От север на Богородичната е разположена иконата на арх. Михаил, а от юг на Христовата – тази на св. Йоан Предтеча, следвана от иконата на патроните на храма⁴⁸. Забележителното в

случая е, че точно срещу иконата на Христос, в арката, съединяваща южния централен стълб с приолтарния стълб, е стенописван образът на пророк Илия⁴⁹ (Фиг. 5). В същата арка, от източния ѝ край, е поместен св. Йоан Рилски. Едва ли мястото, отредено на пророка, е случайно. От една страна, като първообраз на ас-

47 Floreva 1981: 163; Popovska-Korobar 2015: 236. Като дело на св. Пимен Зографски двата стенописни ансамбъла са разглеждани у Gerov 1995 а: 134-135, Gergova 2003: 25-26; Gergova 2011: 277.

48 Floreva 1981: ил. 13, 14.

49 Представен е допоясно, държи свитък, който предава разговора му с пророк Елисей преди вземането му от Господ (Цар 4, 2:6), виж Floreva 1981: 90, ил. 53, 71, 109; Kuneva 2012: 35.

кетизма, той ясно се съотнася към най-почитания представител на монашеството по българските земи – рилския отец⁵⁰, а от друга, може да бъде разглеждан като пандан на Христос.

Специално внимание заслужава надписът НЛНД в гънките на дрехата на Исус (Фиг. 6, 7). Досега той е коментиран в литературата само като подпис на зографа, изпълнил живописиста на иконостаса⁵¹. Такава интерпретация ми се струва неубедителна, тъй като обичайно пред името си зографите изписват „от ръката на (грешния)...“ Друга възможност би била името да е на дарител, но това също изглежда малко вероятно, тъй като при тези надписи то би трябвало да е предхождано от друга формула: „Моление на раба Божий...“ Още



Фиг. 6. Иконата на Христос от иконостаса на църквата в Добърско (фотография Иван Ванев)



Фиг. 7. Надписът в дрехата на Христос (фотография Иван Ванев)

⁵⁰ В подобен контекст – близо до светици монаси и в западната част на наоса, е представен пророк Илия в още една църква от софийския регион – „Св. Петка“ в Балша, чиито стенописи са датирани към кр. на XVI в., виж Vasilev, Angelov 2019: 352, Fig. 2, 8, 9. Същевременно изтъкнатото му положение в стенописната програма (представен е в голяма ниша на западната стена) несъмнено има връзка с посвещението на храма на св. Петка, тъй като почитанието и на двамата е свързано с темата за смъртта и спасение на душите.

⁵¹ Bozhkov 1966: 26; Floreva 1981: 158; Gero 1995: 135-136; Kuneva 2012: 37; Popovska-Korobar 2015: 240.

една некоментирана до момента възможност е пишещият да е пропуснал сигнатурата „пророк“. Това не е нещо необичайно за надписите, с които са сигнирани някои изображения в Добърско и Сеславския манастир⁵². В такъв случай името в дрехата на Христос би могло да се отнася до пророк Илия.

Съществуват достатъчен брой примери, които показват, че самостоятелно образът на Илия е съпоставян с този на Христос в същия месианистичен контекст, в който срещаме и паралела Йоан – Илия. Вордекерс цитира две произведения от периода X–XI в.: обков на ръкопис (Cod. Lat. 1, 100) (кр. на X–нач. на XI в.)⁵³ и обков на икона от колекцията на Dumbarton Oaks (вт. пол. на XI в.)⁵⁴.

В тази връзка може да се спомене и едно много по-късно произведение – иконата на Христос на трон с апостоли (1599/1600), изпълнена за манастира Морача от зографа поп **Страхиня от Будимле**⁵⁵. Според Миляна Матич подборът на изображенията в иконата е осмислен във връзка с темата Христос Лоза в контекста на идеята за Жертвата и Второто пришествие⁵⁶, а присъствието на пророк Илия тя отдава на силния култ към него в обителта⁵⁷.

52 Например тримата отроци Ананий, Азарий и Мисаил, св. Гурий в централния кораб на Добърската църква, виж *Kuneva* 2012: 34, почти всички пророци от регистъра в свода на наоса в Сеславци, както и архангелите Михаил и Гавриил в притвора на същия манастир, виж *Gergova* 2012: 48–49.

53 Датировката е според А. Eastmond, виж *Byzantium* 2008: 402, No 82. Върху предната страна на обкова Христос в цял ръст е заобиколен от дванадесет медальона. От двете му страни са поместени по петима апостоли, над главата му е арх. Михаил, а в краката – прор. Илия. На задната страна на обкова медальоните около централния образ на Богородица са разместени. Сред тях са медальоните на арх. Гавриил и св. Йоан Предтеча. Някои автори предполагат, че архангелите и двамата пророци са образували отделни двойки, виж *Wessel* 1967: 87–91, pl. 27 a–b; *Byzantium* 2008: 402, No 82 (автор на каталожната единица е А. Eastmond). Вордекерс разглежда само разположението на изображенията върху предната страна, като изглежда, че го приема за изначално, виж *Voordeckers* 1988: 183.

54 *Wessel* 1967: 122–127, pl. 41; *Voordeckers* 1988: 183. Общо осем медальона обграждат централното поле: най-горе е представен Дейсис, в средата на страничните полета са изброени архангелите Михаил и Гавриил, а в долния регистър апостолите Петър и Павел flankират образа на прор. Илия, чийто медальон се намира точно под краката на Христос.

55 *Matić* 2017: 58–61, No 136, ил. 42. В страничните полета на иконата, в центъра най-горе, е изобразен Ветхий денми, а като негов пандан долу, под Христос, е представен прор. Илия. В останалите странични полета апостолите са разположени до поясно в ластарите на лозница.

56 *Matić* 2017: 58–61, бел. 14.

57 В диаконикона на католикона се намира един от най-ранните и подробни цикли на пророка (ок. 1252 г.), виж *Petković* 1986: 25–34.



Фиг. 8. Изображението на пророк Илия с Агнеца Божи в наоса на църквата на Драгалевския манастир, 1476 (фотография Иван Ванев)

Този късен пример поставя въпроса за осмислянето на образа на пророк Илия не само като предтеча на Христовото пришествие, но и по-непосредствено го свързва с темата за Жертвата Христова. Ясно тази идея е изразена в два паметника на живописиста от поствизантийския период. Това са стенописите от най-ранния слой в наоса на Драгалевския манастир (1476)⁵⁸ (Фиг. 8) и житийната икона от Лесновския манастир (ок. 1626 г.)⁵⁹, в които

58 Gerov 1995: 316, фиг. 1. Към края на XVI в. наосът на църквата е преизписан, виж Penkova 2018: 47-51, с библиография. Традиционно в литературата у нас стенописите са смятани за дело на св. Пимен Зографски, на който са приписвани и стенописите в Добърско и Селавския манастир. Споделям мнението на М. Куюмджиева, която смята тази атрибуция за неубедителна, виж Kuyumdzhieva 2018: 14-15. Сравнителният анализ показва, че е невъзможно да бъде разграничена „ръката“ на един зограф, която да се повтаря във всички паметници. Още по-невъзможно е сред тях да се посочи коя точно е „ръката“ на св. Пимен, тъй като не познаваме нито едно негово подписано произведение.

59 Popovska-Korobar 2004: No 65, 259-260. Датировката е според авторката.

пророк Илия държи пред себе си Агнеца Божи – символичен образ на Христос Жертва⁶⁰. В драгалевската църква съвсем недвусмислено изображението на Илия с Агнеца е разположено над сцената Разпятие. Тази необичайна иконография на пророк Илия според Георги Геров е повлияна от изображенията на св. Йоан Предтеча с Агнеца, широко разпространени в западноевропейското изкуство⁶¹.

Разполагането на пророк Илия на прага на олтарното пространство в добърската църква, точно срещу иконата на Христос, потвърждава обвързаността на фигурата му с идеята за спасението чрез евхаристийната жертва, символично принасяна по време на богослужението в олтара. Тук продължава да бъде в сила и паралелът със св. Йоан Кръстител, чиято икона е разположена до тази на Христос. Същевременно чрез съпоставката със св. Йоан Рилски е застъпена и темата за монашеския подвиг.

Още един стенописен ансамбъл на територията на днешна Южна Албания (Северен Епир), тясно свързан с дейността на главния зограф, работил в Добърско и Сеславци, съдържа темата за двамата предтечи на Христос. Това е църквата „Успение Богородично“ в **Зерват** (1605/6)⁶². Стенописите в тази църква са изпълнени от две ателиета, работили вероятно едно след друго с кратка пауза помежду си. Почеркът на майстора от Добърско и Сеславци се разпознава в по-ранния етап, когато са изпълнени фреските в олтара и източната част на наоса⁶³. Композицията, която ни интересува обаче, се намира в свода на северния кораб, получил украсата си при втората фаза на стенописване⁶⁴. В зенита на свода са изписани медальони с ликовите на Саваот, Христос Велик Архиперей, Христос Ангел от Великия съвет, Света Богородица, св. Йоан Кръстител и още един зле запазен образ в най-западна-

60 Gerov 1995: 317-321. За изображението на Агнеца в паметниците от Молдавия виж Bedros 2011: 53-72.

61 Gerov 1995: 322.

62 Участието на зографа от Добърско в стенописването на църквата е забелязано за пръв път от реставратора Петър Попов, който обаче не публикува наблюденията си. По-късно сходствата бяха потвърдени по време на теренни проучвания, проведени в рамките на проекта „Пътищата на балканските зографи и поствизантийското художествено наследство в България“. Резултатите от проучванията на стенописите са публикувани у Kolusheva 2018: 59-74.

63 Kolusheva 2018: 67-69.

64 Kolusheva 2018: 63, сх. на с. 71.



Фиг. 9. Стенописите в свода на северния кораб на църквата „Успение Богородично“ в Зерват, Албания 1605/6 (фотография Иван Ванев)

та част (Фиг. 9, 10). Изображението е със заличен надпис, но с голяма доза сигурност може да се идентифицира като пророк Илия⁶⁵.

Дали майсторът от Добърско и Сеславци е бил запознат с цялостния замисъл на стенописната програма по времето, в което е работил върху изписването на източната част на църквата в Зерват? Дали е заел идеята и по-късно е композирал по сходен начин изображенията на св. Богородица, св. Йоан Предтеча и пророк Илия в зенита на свода на сеславския манастирски храм? Това са все въпроси, на които не може да се даде сигурен отговор. Също така може само да се предполага, че



Фиг. 10. Образът на пророк Илия (?) в свода на църквата в Зерват (фотография Иван Ванев)

⁶⁵ Поместването на двамата пророци в зенита на свода, редом до изображения на Бога в различни негови ипостаси, е много необичайно и ако за св. Йоан Предтеча има известни случаи от периода XVI–XVII в. – в свода на наоса на църквата „Св. Никола“ в Балинеци (преди 1500), виж *Bedros* 2015: 82; в наоса на църквата на Карлуковския манастир (1602), виж *Pandurski* 2002: сх. VII, ил. 20; *Kuneva* 2012: 18, сх. на с. 22; в притвора на църквата „Св. Георги“ на манастира Темска (1654), виж *Pavlović* 1966: 63; в наоса на църквата „Успение Богородично“ на манастира Патерон (след 1631), виж *Karamperidi* 2006: 104, сж. 5β (107–110), то за прор. Илия такива примери не са ми познати.

изразеното специално почитание към пророк Илия в програмата на добърската църква може се дължи на пребиваването на зографа в региона на Южна Албания, където култът към пророка е особено силен⁶⁶. Като акцентира върху някои аспекти от връзката пророк Илия – св. Йоан Предтеча – Христос в балканската живопис, които досега са оставали до голяма степен встрани от вниманието на изследователите, настоящият текст повдига още въпроси за майсторите, работили по нашите земи в началото на XVII в.

66 В региона са издигнати два манастира в негова чест. Към средата на XVI в. е построен католиконт на манастира „Пророк Илия“ над съседното на Зерват селище Йоргуцат. Олтартът и наосът са изписани през 1586 г. от монах Никифор (стенописите не са публикувани). Фреските в притвора (1617) са подписано дело на Михаил от Линотопи, виж *Skavara* 2003: 52-53, 56-57. Още един манастир, посветен на прор. Илия се намира северозападно от Гирокастро, близо до селището Стегопул. Католиконтът е издигнат през 1624 г. Стенописите в наоса са изгълнени от Константин, син на Михаил от Линотопи и ученика му Никола през 1653 г. според ктиторския надпис, а през 1672 г. са изписани притвортът и екзонартексът, виж *Skavara* 2003: 382-383, 385-386. В наоса са представени възнесението на пророка, както и образът му в цял ръст, виж *Skavara* 2003: ук. 449, 457, сх. 6 (53, 71).

Библиография

Arzhanov 2010: *Arzhanov*, Yuriy. Илия, прор. В творениях отцов Церкви [Илиа, прор. V tvoreniiakh ottsov Tserkvi]. In: Православная энциклопедия [Pravoslavniya entsiklopediya]. Т. 22. Moscow.

Bardy 1956: *Bardy*, Gustav. Le souvenir d'Élie chez les pères grecs. In: Élie le prophète. Selon les écritures et les traditions chrétiennes. 1, Les Études carmélitaines, 131-158.

Bedros 2008: *Bedros*, Vlad. Notes on Elijah's cycle in the di-conicon at Neamț Monastery. – Revue Roumaine d'Histoire de l'Art: Série Beaux-Arts, No. 45, 117-125.

Bedros 2011: *Bedros*, Vlad. The Lamb of God in Moldavian Mural Decorations. – Revue des Études Sud-Est Européennes, No. 49, 53-72.

Bedros 2015: *Bedros*, Vlad. "Approchez avec crainte de Dieu, foi et amour": Le programme iconographique de la travée occidentale de l'abside en Moldavie (XV^e – XVI^e siècles). – Revue Roumaine d'Histoire de l'Art: Série Beaux-Arts, No. 52, 77-94.

Bozhkov 1966: *Bozhkov*, Atanas. Стенописите в Добърско и Алинския манастир от XVII в. [Stenopisite v Dobarsko i Alinskiyi manastir ot XVII v.]. – Izkustvo, No. 5, 18-29.

Byzantium 2008: *Byzantium* 330-1453 (exhibition catalogue, ed. R. Cormack, M. Vassilaki). London.

Floreva 1981: *Floreva*, Elena. Старата църква в Добърско [Starata tsarkva v Dobarsko]. Sofia.

Gabelić 1998: *Gabelić*, Smiljka. Манастир Лесново. Историја и сликарство [Manastir Lesново. Istorija i slikarstvo]. Beograd.

Gergova 2003: *Gergova*, Ivanka. Резбата в ателието на св. Пимен Зографски [Rezbata v ateliето na sv. Pimen Zograf-ski]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 23-32.

Gergova 2011: *Gergova*, Ivanka. Житието на св. Пимен Зографски – критически прочит [Zhitieto na sv. Pimen Zo-

grafski – kriticheski pročit]. In: Етрополската книжовна школа и българският XVII век. Зборник материали от Националната конференция „Етрополската книжовна школа и културният живот през XVII век в българските земи“ София, 20 – 21 май 2010 [Etropolskata knizhovna shkola i balgarskiyat XVII vek. Zbornik materiali ot Natsionalnata konferentsiya „Etropolskata knizhovna shkola i kulturniyat zhivot prez XVII vek v balgarskite zemi“ Sofiya, 20-21 may 2010]. Sofia, 268-280.

Gergova 2012: *Gergova*, Ivanka. Сеславски манастир „Св. Никола“ [Seslavski manastir „Sv. Nikola“]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Bulgariya]. Sofia, 47-57.

Gergova 2012a: *Gergova*, Ivanka. „Св. Теодор Тирон“, Зимевица [“Sv. Teodor Tiron“, Zimevitsa]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Bulgariya]. Sofia, 191-193.

Gerov 1995: *Gerov*, Georgi. Пророк Илия с Агнеца от стенописите на Драгалевския манастир [Prorok Iliya s Agnetsa ot stenopisite na Dragalevskiya manastir]. In: Ренесансът и България [Renesansat i Bulgariya]. Sofia, 315-324.

Gerov 1995a: *Gerov*, Georgi. Аргументи за датировката и атрибуцията на няколко икони от Зографския манастир [Argumenti za datirovkata i atributsiyata na nyakolko ikoni ot Zografskiya manastir]. In: Светогорска обител Зограф [Svetogorska obitel Zograf]. Т. 1. Sofia, 131-141.

Kadas 2000: *Kadas*, Sotiris. Η Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Ιστορία, τέχνη, κειμήλια. Προσκυνηματικός οδηγός. Mount Athos.

Kamenova 1977: *Kamenova*, Dora. Сеславската църква. История, архитектура, живопис [Seslavskata tsarkva. Istoriya, arhitektura, zhivopis]. Sofia.

Karamperidi 2006: *Karamperidi*, Argyro. Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων. PhD Dissertation, Department of History and Archaeology. Ioannina.

Kolusheva 2018: *Kolusheva*, Mariya. Църквата „Успение Богородично“ в Зерват, Албания [Tsarkvata „Uspenie Bogorodichno“ v Zervat, Albaniya]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 59-74.

Kuneva 2012: *Kuneva*, Tsveta. „Св. Теодор Тирони Стратилат, Добърско“ [„Sv. Teodor Tiron i Stratilat, Dobarsko“]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 33-43.

Kuneva 2012a: *Kuneva*, Tsveta. Карлуковски манастир „Успение Богородично“ [Karlukovski manastir „Uspenie Bogorodichno“]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 18-27.

Kuneva 2018: *Kuneva*, Tsveta. Кремиковски манастир „Св. Георги“ [Kremikovski manastir „Sv. Georgi“]. In: <http://zografi.info>.

Kuneva 2018a: *Kuneva*, Tsveta. Костур, църква „Св. Богородица Кубелидики“ (стенописи от 1495/1496 г.) [Kostur, tsarkva „Sv. Bogoroditsa Kubelidiki“ (stenopisi ot 1495/1496 g.)]. In: <http://zografi.info>.

Kuyumdzhieva 2012: *Kuyumdzhieva*, Margarita. „Св. Атанасий“, Бобосшево. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 226-229.

Kuyumdzhieva 2018: *Kuyumdzhieva*, Margarita. „РЪКОУ ГРЕШНАГО ИЗЪГРАФЛ...“ Още веднъж за живописите в късносредновековната и предмодерна епоха [„Rukoуu greshnago izugrafla...“ Oshte vednazh za zhivopistsite v kasnosrednovеkovnata i predmoderna еpoha]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 3-24.

Lidov 1991: *Lidov*, Alexei. The mural paintings of Akhtala. Moscow.

Matić 2017: *Matić*, Miljana. Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије (1557–1690) [Srpski ikonopis u doba obnovljene Pečke patrijaršije (1557–1690)]. Belgrade.

Paisidou 2002: *Paisidou*, Melina. Οι τοιχογραφίες του 17^{ου}

αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας. Athens.

Pandurski 2002: *Pandurski, Vasil*. Манастирската стенна живопис в Карлуково [Manastirskata stenna zhivopis v Karlukovo]. Sofia.

Papamastorakis 2001: *Papamastorakis, Titos*. Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο. Athens.

Paskaleva 1980: *Paskaleva-Kabadaieva, Kostadinka*. Църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир [Tsarkvata „Sv. Georgi“ v Kremikovskiya manastir]. Sofia.

Pavlović 1966: *Pavlović, Leontije*. Манастир Темска (са 96 цртежа и фотографија) [Manastir Temska (sa 96 crteža i fotografija)]. Smederevo.

Penkova 2012: *Penkova, Biserka*. Параклис „Рождество Богородично“, Килифаревски манастир [Paraklis „Rozhdestvo Bogorodichno“, Kilifarevski manastir]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 234-241.

Penkova 2018: *Penkova, Biserka*. Стенописите от Драгалевския и Куриловския манастир от края на XVI век и техният художествен контекст [Stenopisite ot Dragalevskiya i Kurilovskiya manastir ot kraya na XVI vek i tehniyat hudozhestven kontekst]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 47-58.

Petković 1965: *Petković, Sreten*. Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614 [Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije 1557–1614]. Novi Sad.

Petković 1986: *Petković, Sreten*. Морача [Morača]. Belgrade.

Popovich 2007: *Popovich, Ljubica*. Prophets carrying texts by other authors in byzantine painting: mistakes or intentional substitutions? – Зборник радова Византолошког института [Zbornik radova Vizantološkog instituta], No. 44, 229-244.

Popovska-Korobar 2004: *Popovska-Korobar, Viktorija*. Икони од Музејот на Македонија [Ikoni od Muzejot na Makedonija]. Skopje.

Popovska-Korobar 2015: *Popovska-Korobar, Viktorija*. Сидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир [Sidno-to slikarstvo vo crkvata na Slimničkiot manastir]. – *Patrimonium*, No. 13, 209-248.

Sayenkova 2010: *Sayenkova, Yelena*. Илия. В византийском искусстве [Илиа. V vizantiyskom iskusstve]. In: Православная энциклопедия [Pravoslavnaya entsiklopediya]. Т. 22. Moscow.

Sdrolia 2000: *Sdrolia, Stauroula*. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Πέτρως (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17^ο αιώνα. PhD Dissertation, Department of History and Archaeology. Ioannina.

Ševo 1999: *Ševo, Ljiljana*. Манастир Ломница [Manastir Lomnica]. Belgrade.

Skavara 2003: *Skavara, Maria*. Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στη Νότια Αλβανία. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα. PhD Dissertation, Department of History and Archaeology. Ioannina.

Spasky 1956: *Spasky, Théodosy*. Le culte du prophète Élie et sa figure dans la tradition orientale. In: Élie le prophète. Selon les écritures et les traditions chrétiennes. T. 1, Les Études car-mélitaines, 219-232.

Sv. Yoan Zlatoust 1936: *Sv. Yoan Zlatoust, Tsarigradski arhiepiskop*. Тълкувание на евангелието от Матей. Беседи 45-75 [Talkuvanie na evangeliето ot Mateya. Besedi 45-75]. Sofia.

Teofilakt 2015: *Blazheni Teofilakt, Arhiepiskop Balgarski*. Тълкувание на Евангелието [Talkuvanie na Evangelieto]. Т. 2. Sofia.

Toutos, Phousteris 2010: *Toutos, Nikolaos, Georgios Phousteris*. Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10^{ος} – 17^{ος} αιώνας. Athens.

Tsimpida 2011: *Tsimpida, Eleni*. Οι τοιχογραφίες της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην επαρχία Αγιάς. PhD Dissertation, Department of History, Archaeology and Social Anthropology. Volos.

Valeva 2006: *Valeva, Tsveta*. Стенописите в църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир в контекста на костурската художествена продукция [Stenopisite v tsarkvata „Sv. Georgi“ v Kremikovskiya manastir v konteksta na kosturskata hudozhestvena produktsiya]. PhD Dissertation, Institute of Art Studies. Sofia.

Vasilev 2017: Vasilev, Tsvetan. Гръцкият език в църквите със смесени надписи от XVII век в България [Gratskiyat ezik v tsarkvite sas smeseni nadpisi ot XVII vek v Balgariya]. Sofia.

Vasilev, Angelov 2019: Vasilev, Ivan, Angel Angelov. New data concerning the architecture, wall paintings and dating of the late-medieval church of St. Petka in Balsha, Bulgaria. In: *Niš & Byzantium*, No. 17, 341-354.

Voordeckers 1988: Voordeckers, Edmond. Élie dans l'art byzantin. In: *Élie le prophète bible, tradition, iconographie*. Colloque des 10 et 11 novembre 1985, Bruxelles – Leuven, 155-196.

Wessel 1967: Wessel, Karl. Die byzantinische Emailkunst. Recklinghausen.

Depictions of the Prophet Elias and St. John the Baptist in the vault of the narthex of the Seslavtsi Monastery

Maria Kolusheva



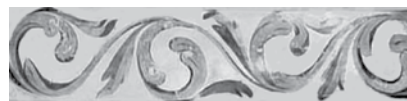
In the narthex of the church of St. Nicholas of the Seslavtsi Monastery (1616), in the zenith of the vault, there is a composition consisted of several fields with full length figures whose center along the east-west axis is occupied by the depictions of the Virgin Mary, St John the Baptist and Prophet Elias. The main semantic emphasis in the vault program is placed upon them: the images of the Virgin Mary (without the infant Jesus) and St John can be deciphered as the closest witnesses of the Incarnated God the Word and advocates for the salvation of the mankind while the presence of the Prophet Elias is more uncommon. His image in that prominent place can be interpreted in relation to St John the Baptist, taking into consideration that the two have been defined as precursors of the Messiah as early as in the Holy Scripture. For instance, in his interpretation of the Gospel according to Matthew St John Chrysostom speaks of Elias as precursor of the coming Last Judgment and of John as precursor of the First Advent that had already happened. In this sense the parallel between the two has also been pointed out in the hymnographic works dedicated to them. The juxtaposition of the two on yet another level is well developed in the theological thought as well: they are commensurable in terms of spiritual perfection and ascetic lifestyle and therefore were promoted to models of an anchorite exploit.

Both lines along which their joint celebration runs – the messianist and the monastic – are reflected in the Orthodox art. No matter which of the two levels the subject functions on within the program of the specific monument (often, it simultaneously does so on both) it is not wide-spread, and it has not, to the best of my knowledge, attracted the special attention of researchers. An exception is the study of Edmond Voordeckers where the problem is briefly laid down as part of the iconography of Prophet Elias in Byzantine art. The context in which the author places their images is their affirmation as models of asceticism and hermitage.

This text, dedicated to the composition in the Seslavtsi Monastery, raises the question about the existence of similar examples during the Late Middle Ages. So far, the problem has been commented in the literature related to the period briefly,

on the basis of the existing general interpretations of the images based on the Holy Bible, but without discussing thoroughly the related visual material. Without claiming to be comprehensive here I present the images I am familiar with from the wider region of the Balkans in the period 15th – 17th c. Based on the cited examples one can conclude that the juxtaposition of Prophet Elias and St John the Baptist is typical rather for the monastic mural programs but it is also found in some parish churches. In each different case, the familiarity with the idea and the propensity for its visualization could be due both to the theological training of the icon-painters and to the educated clients or compilers of the mural programs. The examples from the late 15th c. – Kremikovtsi, Kastoria and the Moldavian monuments – attest the propagation of the subject mostly on the territory of the Archbishopric of Ohrid. In the 16th c., with the exception of the refectory of the Dionysiou Monastery, it was not characteristic of the programs of the representatives of the two main artistic schools (Cretan and Theban) whose works dominated some of the Balkans' most important monastic centers: Mount Athos and Meteora. It is more difficult to make general conclusions about the period of the late 16th and 17th c. because there are more monuments which were made by traveling icon-painters as we do not know much about their professional training. As regards some of them (Slimnitsa, Tsiatsiapa) it has been suggested that they are linked to the area of Kastoria which is an important artistic center of the Archbishopric of Ohrid during the entire Post-Byzantine period.

The study examines more specifically two wall painting ensembles connected to one of the icon-painters who worked at the Seslavtsi Monastery – the Church of St. Theodore Tyron and St. Theodore Stratelates in Dobarsko (1614) and the Church of the Assumption in Zervat, Southern Albania (1605/6). We find the subject of the juxtaposition of Prophet Elias, St John the Baptist and Christ in both monuments. Its existence raises some more questions about the models and the places where the masters who worked in our lands in the early 17th c. were formed.



The Byzantine Representations of the Himation as a Possible Tool for Defining Specific Authorial Features of the Painters? A Connoisseurship Approach

Emilija Vuković¹

Abstract: This paper investigates the representations of himation, the cloak worn by Christ and other saints, in Late Byzantine painting. Even though many showed strong interest in the representations of imperial, aristocratic, official, military and clerical dress (e.g. M. Marković, M. Parani, J. Ball, P. L. Grotowski), only a few scholars tried to examine questions relating to the artistic treatment of the representations of the himation in Byzantine iconography (e. g. J. Repond, M. G. Houston, T. Mitrović), an ancient dress that was not part of the original Byzantine clothing practice. With reliance on ancient written and pictorial sources, we know that the main characteristic of the himation was its draping technique in so-called manner ἐπιδέξια ("to the right"). In relation to this, by examining case study (workshop of Late Byzantine painters Michael and Eutychios) the paper will try to determine whether we can reconstruct and in addition apply certain wrapping technique of himation in order to define specific authorial feature of the Late Byzantine painters. A smaller section of the research will discuss possible ways of medieval studying the depiction of drapery.

Key words: Drapery, ancient, cloak, attribution, icon, Michael, Eutychios

¹ Emilija Vuković is Ph.D. student in the Department of History of Art at the University of Belgrade. Her research interests focus on zographs' workshop practice, production process as well as diverse forms of artistic transmission in Byzantium (such as copying from the antique or relationship between medieval model and copy).

The drapery (fold) as a fundamental, distinguishing form in a particular work of art, which may reveal to us the artist's personality, plays a decisive role in the Morelli-Berenson method of connoisseurship². In the collection of essays *The Study and Criticism of Italian art* Bernard Berenson specified that "the draperies consequently furnish an excellent test of authenticity: but we must bear in mind that in this case a painter may have, instead of one, a number of tricks in his draperies, each corresponding to a different part of the figure draped, a peculiar fold for the drapery inside the bend of the elbow, for instance, another fold or folds for the waist, another series still for the spreading of the draperies over the knee, and still again for spreading on the ground."³ As Carlo Ginzburg emphasized, connoisseurship is even less possible in dealing with those "tricks", or mechanically repeated forms, since they all persist in forgery as well. The Morelli-Berenson method rather relies on "the most trivial details" and "elements beyond conscious control" leading to the "innermost core of the artist's individuality"⁴.

On examining the himation (ἱμάτιον, τό), representation of Michael and Eutychios' workshop, it can be noted in this paper that the painters may have developed the sort of drapery wrapping technique⁵ which had not been widely present in antiquity and which can be used as a tool for discerning their specific authorial features. This approach will be demonstrated through a possible attribution of the fourteenth century Baptism icon from the Virgin Peribleptos' Church in Ohrid to the group of painters closely related to the works of Michael.

Beginning with the term himation (lat. pallium), it denoted in ancient Greek clothing practice an outer garment, a rectangular piece of cloth, worn over a chiton (χιτών, ό) or alone, both by women and men, regardless of the age⁶. The cloak was draped with no attachments in

2 Morelli 1900; Berenson 1914.

3 Berenson 1914: 138.

4 Intuition, other connoisseurs' required equipment for consideration of the measurement of quality is connected within David Freedberg's studies with the latest findings of neuroscience. See Ginzburg, Davin 1980; Freedberg 2006: 33.

5 On archaeological reconstruction of the Byzantine realia see Parani 2003. See also Marković 1995; Ball 2005; Grotowski 2012.

6 Geddes 1987. Byzantine artist rarely draped the himation epidexia, 7; Cleland, Davis, Llewellyn-Jones 2007: 59; Lee 2015: 113-116.

ἐπιδέξια manner (“to the right”) in ancient times⁷, most regularly in the following procedures: 1) drapery was thrown across the left forearm (**Fig. 1, 2**) easily put over the left shoulder (**Fig. 2**) and split into two parts forming the specific overlap (**Fig. 2**)⁸. Furthermore, the technique of wearing the himation could represent the social status and role⁹.

The Romans have also accepted wearing of pallium. Still, pallium was considered to be the Hellenic symbol among the Romans (*gens palliata*), worn mostly in informal occasions and abroad, while toga became the symbol of Roman *ethnos* (*gens togata*). With characteristic visual features which were the product of complicated draping procedures, toga looked significantly different than the Greek pallium¹⁰.

Pallium became relevant again during the period of Christianization of the Roman Empire. Educational paradigm of Christianity, built in harmony with *paideia*, Hellenic ideal of culture, emphasizes the cloak of the philosophers as the symbol of erudition and moral authority. “Rejoice, pallium, and exult!” is what Tertullian said in *On pallium*, confronting the Greek cloak to toga, which became a symbol of Roman decadence.

During the period of early Christianity, probably under the influence of antique rhetors and philosophers, himation was taken over by artists in their representations of the saint figures from the Old and the New Testament. Although written sources testify that the prominent philosophers, such as Justin Martyr, Tertullian and Heraclius of Alexandria were content to wear pallium in public, emphasizing their devotion to philosophy and ascetic way of life, which also could have influenced the artist. Representing the himation has endured even once the cloak completely disappeared from the Byzantine clothing practice. This is mostly due to the Greek linguistic origin of the New Testament. Use of the term in the scriptures must have been compelling for the Byzantine artist¹¹.

7 For wearing the himation *epidexia*, see Lee 2015: 113.

8 Bieber 1928: 60-67, 72-76; Repond 1931; Houston 1947; Pekridou-Gorecki 2008: 119-120; Lee 2015: 113-116.

9 Evans 1893: 14, 48, 52; Cleland, Davis, Llewellyn-Jones 2007: 92; Pekridou-Gorecki 2008: 119-120; Lee 2015: 109-116, 225-229.

10 Wilson 1924: 17-28; Goldman 2001: 245-247.

11 Urbano 2014.

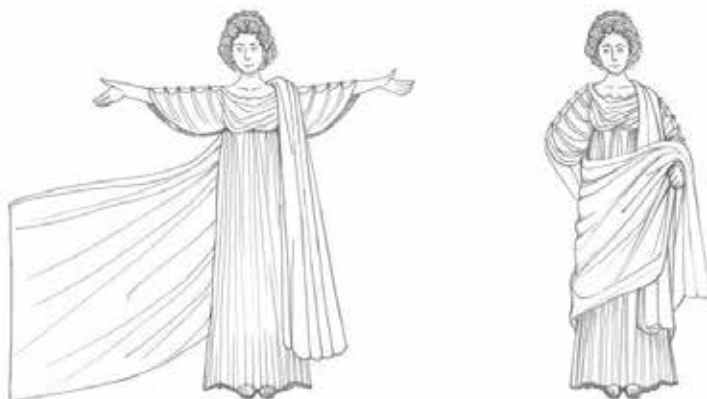


Fig. 1. Ancient Greek himation draping methods (drawing by Mihajlo Vojnović)

Byzantine artists could also have become intimate with the pre - Christian context of dressing in himation. Beside visual art, literature could have also been an influence on the more educated Byzantine artist. Byzantine curriculum prescribed knowledge of the antique works in which the artists could encounter himation characteristics (its “leisure cut” and broad use)¹².

What is remarkable is that Byzantine artists had a distorted perception of this ancient cloak. Uncritical interpretations of antique ‘visual information’, probably resulting from a lack of relevant knowledge about clothing in antiquity¹³ led to numerous representations of a Greek and Roman dress hybrid¹⁴. Contrary to antique practices, Byzantine artists maintained himation draping techniques described above, but also incorporated elements of the Roman toga, which is especially noticeable in semicircular edges of the fabric (**Fig. 3**)¹⁵.

12 Reynolds, Wilson 1991: 78.

13 On the psychological problem of how people’s knowledge affects the way they perceive their environment see Palmer 1975.

14 Mitrović 2012: 197-204.

15 Cf. Wilson 1924; Bieber 1928; Repond 1931; Stone 2001; Goldman 2001; Goette 2013; Lee 2015.

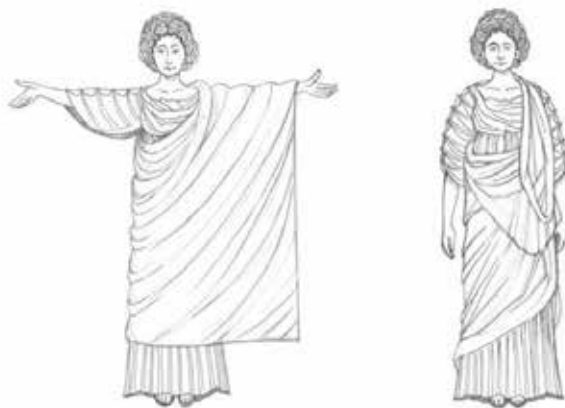


Fig. 2. Ancient Greek himation draping methods (drawing by Mihajlo Vojnović)

Irrational amalgamation of the elements of Greek himation and the Roman toga probably happened in the period of the early Christianity, although many artists understood the procedures of draping of the cloak¹⁶. For example, in the mosaic *The Wedding of Moses and Sephora* in the basilica Santa Maria Maggiore in Rome, Moses is dressed in cloak whose draping method visually resembles late forms of the Roman toga¹⁷. Still, such examples are rare in Byzantine monuments, considering that the way of draping mostly points to the Greek himation.

An entirely new draping technique emerges again if we take into consideration the himation representations in the works of Michael and Eutychios. This workshop from the Byzantine Thessaloniki was employed at the end of the thirteenth century and the first half of the fourteenth by Byzantine dignitary, the megas hetaireiarches Progonos Sgouros and his wife Eudokia for the frescoes in the church of the Virgin Peribleptos at Ohrid (1294/95) and by Serbian king Milutin for the frescoes in the King's Church in Studenica (ca. 1316), George in Staro Nagoričino (1317), Prohor of Pčinja near Vranje, in Gračanica (1321) and Niketas near Skopje (ca. 1320). From both iconographic

¹⁶ Repond 1931.

¹⁷ Volbach 1961: 336; Wilson 1924: 89-115.

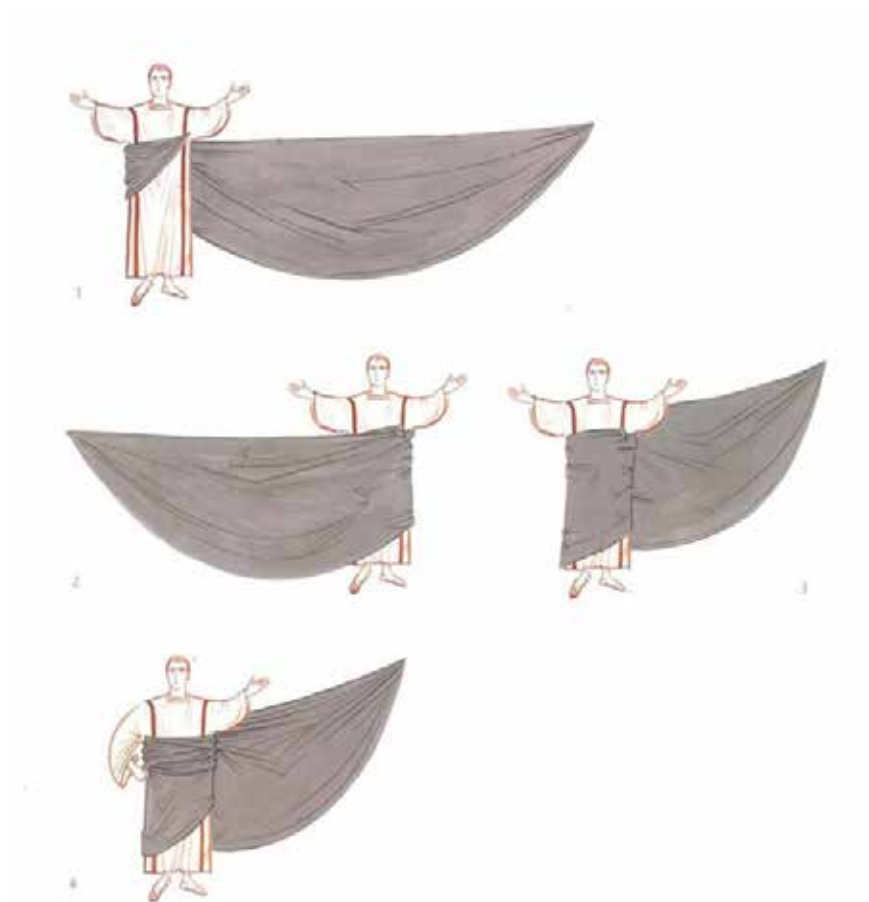


Fig. 3. Proposed himation draping technique in Byzantine art (after Митровић 2012, reproduced by author's permission)

and stylistic points of view, the works of this workshop are recognized as “crucial” for our understanding of the so-called “Paleologan style”, characterized mostly by classicism and narrative tendencies. Artist Michael had left his signature in all the monuments, with the exception of the King’s Church in Studenica and Gračanica, where the frescoes were attributed to the same painter on stylistic grounds, while in the Virgin Peribleptos’ Church both Michael and Eutychios left their signatures. However, as Thalia Gouma – Peterson suggested, the workshop may have included, besides Michael and Eutychios, also artist Astrapa, mentioned in fresco inscription of the church of the Virgin Ljeviška in Prizren¹⁸, as well as celebrated painter Panselinos,

18 Kisas 1974: 36; Đurić 1975: 49-52; Babić 1987: 200-218; Gouma-Peterson 1991: 123; Todić 1998: 264-

associated with frescoes of Protaton (ca. 1310) and Euthymios chapel in Thessaloniki (1303), whose name could, on taking into account a possible discovery of the inscription in Protaton, be hiding the identity of Eutychios¹⁹.

Analysis of himation representations in the listed monuments revealed inconsistency and variation in the quality of rendering of the drapery, nevertheless, in most of the workshop's representations, the lower part of the garment is shown as skirt-like, unlike the ancient himation, which may also be explained by the artists' distorted perception of this cloak (**Fig. 4, 5**). Even half a century ago, dress historian Stella Mary Newton in *The study of costume as an aid to the dating of Italian Renaissance paintings* pointed out that "painters and sculptors, even when they are deliberately using an archaic form of dress because they consider it suitable to their subject, are incapable of producing an objective reproduction of clothes of antiquity, but must always



Fig. 4. A skirt-like garment marked in yellow. St Mark the Evangelist. The Virgin Peribleptos' Church in Ohrid

276; Марковић 2004: 95-118.

19 I would like to thank Professor Miodrag Marković at the University of Belgrade for this information and helping provide access to the literature (*Nástou* 2015: 40-55).



Fig. 5. Angel. The Virgin Peribleptos' Church in Ohrid



Fig. 6. Christ before Annas, detail. St George in Staro Nagoričino

record beneath the clothes of the past the taste of their own time.” In Raphael’s cartoon Christ’s Charge to Peter, for instance, the himation of the young bearded Apostle suggests the puffed sleeve worn by the model in the preliminary drawing from the Windsor Castle²⁰. Anne Hollander in *Seeing through clothes* has, similarly, demonstrated that even the representations of the human body in art contain anatomical discrepancy relating to the contemporary clothing practice. From analysis of Goya’s famous *Majas in the Prado*, she concluded that “one of the most telling features of the nude Majas body is that it seems to show the effects of corseting without the corset which, on the other hand, is very definitely present in the dressed version”²¹. As the tunic was the “basic garment” of most citizens of the Byzantine empire, the artists could easily translate this contemporary trend into a semblance of an ancient himation. However, the phenomenon need psychological, cognitive explanations²².

Represented as an ankle-length skirt, the lower part of the himation also gives rise to questions regarding the existence of the draping process. As was already pointed out, painters Michael and Eutychios possibly developed the type of wrapping technique which had not originated in antiquity. The first step of the procedure, therefore, could be wrapping the cloak around the body several times, as shown in drawings and photographs (**Fig. 4, 5**). Appearance of the knotty segment (edge?) of the drapery in himation representations, for instance, in the frescoes of an angle in the Virgin Peribleptos’ Church (**Fig. 5**) and of prophet Jonah in King’s Church in Studenica could further support the view. In contrast, the upper, free himation ends could obviously be manipulated in many different ways (**Fig. 4, 5, 7, 9**). The drapery could be easily thrown across the arm/forearm or wrapped around it, while other representations of the cloak in Protaton even suggest that it could be fastened or tied at the elbow²³.

The underlying assumption is that lesser rendering quality of the drapery must be associated with those churches where only the painter Michael had left his signature. In St George in Staro Nagoričino, the

²⁰ Pearce 1953: 7-8, 13, 16.

²¹ Hollander 1980: 91.

²² On psychological investigations of wishful seeing see Dunning, Balceris 2013: 33-37.

²³ For the frescoes of Protaton see Mouriki 1978: 64-65; Todić 1987: 21-31; Tsigarides 2003: 23-62; Milliner 2012: 221-235.



Fig. 7. The Baptism, icon. The Virgin Peribleptos' Church museum gallery



Fig. 8. Drapery unrealistically encircles the body (edges marked in red). The Baptism, icon, detail. The Virgin Peribleptos' Church museum gallery (left) and St Prophet Jeremiah. The Monastery Gračanica (right)

artist found even the drapery contours to be confusing, so he simply attached Christ's hands to the cloak without any correspondence (**Fig. 6**). When considering the representations of the Byzantine himation in the context of attribution, more emphasis should be notably placed upon the drapery forms revealed subconsciously by the painter.

The most important indicator of Michael's hand, his artistic expression, stems from the artist's misconception of the garment's structure and principles of draping employed by workshop. Lacking intimate knowledge of drapery, the artist too often joined folds not joinable at all or separated the integral parts of the dress. A closer comparison of the himation of the prophet Jeremiah in Gračanica and the cloaks represented in the church of Virgin Peribleptos at Ohrid and Protaton (**Fig. 4, 8**) shows that in the fresco of Serbian church the painter conjoined the segments of a cloak hanging from the left shoulder with the bottom edge. In like manner, Michael blended the folds of the fabric in frescoes Abraham's Hospitality in Gračanica and Dormition of Virgin Mary of the King's Church in Studenica.

In attributing, however, the most informative are the representations of the himation whose free end is held by both hands. In all the works principally connected with Michael's artistic expression, the end of the garment, sometimes marked by a fancy knot, is separated from the remaining drapery. That is obviously indicated by the thick contour line that divides the end of the garment held by the hands from the "V-neck" of the robe (**Fig. 10**). If we compare those types of himation representations in Virgin Peribleptos' Church at Ohrid and Protaton (**Fig. 9**), we find that the artist understood the described draping procedure better, since the lower part of the dress more realistically continues from the upper edges. Also, it is noteworthy that the representations, examined chronologically, point to the existence of another subtle amalgamation of different subjects on a visual level. Some Byzantine representations, particularly of the Baptism, include holy persons dressed in himation and carrying a towel; thus, it can be assumed that artist Michael recalled towel shapes in using thicker contours of the himation folds (**Fig. 10**).

The Baptism icon in the Virgin Peribleptos' Church museum gallery that had formed part of the Dodekaorton set (**Fig. 7**) is considered to be associated with the same workshop²⁴. This icon is connected to the

²⁴ See Đurić 1961: 20-25, 89.



Fig. 9. Proposed reconstruction of the himation represented in the frescoes of Protaton



Fig. 10 "V-neck" of the robe and a thick contour line that divides the garment:

- 1) King's Church, The Monastery Studenica
- 2) The Monastery Staro Nagoričino
- 3) The Monastery Gračanica
- 4) The Monastery St Niketas
- 5) The Baptism icon, detail

well-known artists on the basis of its stylistic affinity to the frescoes from the above listed churches. As it was already mentioned, a careful analysis of the drapery provides additional arguments in favour of attribution to the group of artists closely related to the works of Michael.

The depiction of the Baptism follows traditional Byzantine iconography, with Christ standing in the River Jordan in the center of the composition between St John the Baptist and angels, standing on the rocky banks. Above Christ's head is the Holy Spirit, while in the lower part of the composition artist depicted personification of the River Jordan and the Sea. If we consider the drapery within the context of authenticity and connoisseurship, it is obvious by the representation of the angel's rosy himation that the artist kept on making mistake of separating integral parts of the dress. The himation segment that covers the hands is detached from the rest of the garment (**Fig. 10**). The cloak of St John the Baptist, on the other hand, areally encircles the body. A closer examination shows that the bottom edge of the back side extends to the free himation end, held by St John's left hand (**Fig. 8**).

Protomaster of Virgin Peribleptos and Protaton painter (Eutykhios?) had a much better way of himation draping. More skillful imitation of antique patterns can also be noticed in Virgin Peribleptos in Ohrid and Protaton. **Fig. 11** shows the prophet with himation which is draped in a way similar to Tanagra figurine. One should pay special attention to the identical stylization of the crumpled motif. In the fresco Dormition of the Virgin Mary in Protaton it is, also, possible to notice varying procedures of himation draping on depictions of Apostles – the left hand of four of the Apostles, in this particular order: holds the himation, is completely wrapped by it, is attached to himation by the wrist and the hand stretches the himation out.

In the icon The Incredulity of Saint Thomas from the Virgin Peribleptos' Church (**Fig. 12**), which is ascribed to the same workshop, it is, also, possible to notice skillful draping by the antique criteria. Cloak is not wrapped around the body, but perfect separation of the edge of the cloak can be noticed. Also, irrational amalgamation of the separate parts cannot be noticed on any of the figures, so the icon must have been painted by some artist more skillful than Michael.



Fig. 11. Forefather, Protaton; Draped woman wearing a himation and holding a fan, Louvre, Paris



Fig. 12. A girl wearing a sleeved chiton and himation, marble grave stele of Mnesagora and Nikochores from Vari, Attica, The National Archaeological Museum, Athens; Icon' detail. The Incredulity of Saint Thomas, The Virgin Peribleptos' Church museum gallery

Psychological science underlines the importance that knowledge in the form of stored representations of past visual experience can affect perception in many ways²⁵. On an enactivist account perception, specifically, depends on sensorimotor knowledge acquired through bodily experience such as those that can be encountered in manipulation with objects²⁶. A draping knowledge possessed by artist of the Protaton and Virgin Peribleptos' Church in Ohrid indicates that painters used the specific lay figures (**Fig. 5, 9**)²⁷. Only by arranging and rearranging their positions, they could be able to better understand the nature of drapery folds.

SOURCES: Blago Fund, Professor Ivan M. Đorđević Collection of photographs, Professor Miodrag Marković Collection of photographs

25 See *Palmer* 1975.

26 *Wallis, Wright* 2009.

27 For the lay figures see *Taylor* 2004: 44-65.

Bibliography

Babić 1987: *Babić*, Gordana. Краљева црква у Студеници [Kraljeva crkva u Studenici]. Beograd.

Ball 2005: *Ball*, Jennifer. Byzantine dress: representations of secular dress in eighth-to twelfth-century painting. New York.

Berenson 1914: *Berenson*, Bernard. Rudiments of Connoisseurship. In: *The Study and Criticism of Italian Art*. London, 111-148.

Bieber 1928: *Bieber*, Margaret. Griechische Kleidung. Berlin – Leipzig.

Cleland, Davis, Llewellyn-Jones 2007: *Cleland*, Liza, *Glenys Davies*, *Lloyd Llewellyn-Jones*. Greek and Roman Dress from A to Z. London, New York.

Dunning, Balcetis 2013: *Dunning*, David, *Emily Balcetis*. Wishful Seeing: How Preferences Shape Visual Perception. – *Current Directions in Psychological Science*, No. 22/1, 33-37.

Durić 1975: *Durić*, Vojislav. Византијске фреске у Југославији [Vizantijske freske u Jugoslaviji]. Beograd.

Durić 1961: *Durić*, Vojislav. Icônes de Yougoslavie. Belgrade.

Evans 1893: *Evans*, Maria Milington. Chapters on Greek Dress. London.

Freedberg 2006: *Freedberg*, David. Why connoisseurship matters. In: *Munuscula Amicorum: Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe* (ed. *Katlijne van der Stighelen*). Turnhout, 29-43.

Geddes 1987: *Geddes*, Ann. Rags and riches: the costume of Athenian men in the fifth century. – *The Classical Quarterly* No. 37/2, 307-331.

Ginzburg, Davin 1980: *Ginzburg*, Carlo, *Anna Davin*. Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method. – *History Workshop*, No. 9, 5-36.

Goette 2013: *Goette*, Hans Rurecht. Die römische Staatstracht – toga, tunica und calcei. In: *Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich* (ed. Michael Tellenbach, Regine Schulz, Alfried Wiczorek). Mannheim, 39-53.

Goldman 2001: *Goldman*, Norma. Reconstructing Roman Clothing. In: *The world of Roman costume* (ed. Larisa Bonfante, Sebesta Judith Lynn). Madison, 213-237.

Gouma-Peterson 1991: *Gouma-Peterson*, Thalia. The Frescoes of the Parekklesion of Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style. In: *The Twilight of Byzantium* (eds. Slobodan Ćurčić and Doula Mouriki). New York, 111-160.

Grotowski 2012: *Grotowski*, Piotr. Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261). Leiden, Boston.

Hollander 1980: *Hollander*, Anne. *Seeing through Clothes*. Berkeley.

Houston 1947: *Houston*, Mary Galway. *Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume and Decoration*. London.

Kisas 1974: *Kisas*, Sotirios. Солунска уметничка породица Астрапа [Solunska umetnička porodica Astrapa]. – *Zograf*, No. 5, 35-37.

Lee 2015: *Lee*, Mireille M. *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge.

Marković 1995: *Marković*, Miodrag. О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима [О ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima]. In: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије* [Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije] (ed. Vojislav J. Đurić). Beograd, 567-630.

Marković 2004: *Marković*, Miodrag. The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid. – *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, No. 38, 9-34.

Milliner 2012: *Milliner*, Matthew J. Man or Metaphor? Manuel Panselinos and the Protaton Frescoes. In: *Approaches to*

Byzantine Architecture and its Decoration: studies in honor of Slobodan Ćurčić (ed. Mark Joseph Johnson, Robert G. Ousterhout, Amy Papalexandrou). Farnham, 221-235.

Mitrović 2012: *Mitrović*, Todor. Основи живописања: приручник [Osnovi živopisanja: priručnik]. Beograd.

Morelli 1900: *Morelli*, Giovanni. Italian painters: critical studies of their works. London.

Mouriki 1978: *Mouriki*, Doula. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century. In: Vizantijska umetnost početkom XIV veka (ed. Sreten Petković). Beograd, 55-84.

Nástou 2015: *Nástou*, Ανδρομάχης Το Συνεργείο του Πρωτάτου και η Πρόταση Νέας Χρονολόγησης. In: Πρωτάτο II: Η συντήρηση των τοιχογραφιών, τόμος Β', Mount Athos, 40-55.

ODB: Oxford Dictionary of Byzantium (ed. Alexander P. Kazhdan et al.). New York.

Parani 2003: *Parani*, Maria. Reconstructing the reality of images: Byzantine material culture and religious iconography 11th – 15th centuries. Leiden.

Palmer 1975: *Palmer*, Stephen E. Visual perception and world knowledge: Notes on a model of sensory-cognitive interaction. In: Explorations in cognition. Eds. D. A. Norman, D. E. Rumelhart, San Francisco, 279-307.

Pearce 1953: *Pearce*, Stella M. The Study of Costume as an Aid to the Dating of Italian Renaissance Paintings. – The Bulletin of the Needle and Bobbin Club, No. 37, 7-8.

Pekridou-Gorecki 2008: *Pekridou-Gorecki*, Anastasia. Η μόδα στην αρχαία Ελλάδα. Athens.

Repond 1992: *Repond*, Jules. Le Costume du Christ. – Biblica No. 3/1, 3-14.

Repond 1931: *Repond*, Jules. Les secrets de la draperie antique: de l'himation grec au pallium romain. In: Pontificio istituto di archeologia cristiana, No. 3, 1-157.

Reynolds, Wilson 1991: *Reynolds*, Leighton Durham, Nigel Guy

Wilson. *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Oxford.

Stone 2001: Stone, Shelley. The toga: from national to ceremonial costume. In: *The world of Roman costume* (eds. Larisa Bonfante, Sebesta Judith Lynn). Madison, 13-45.

Taylor 2004: Taylor, Lou. *Establisshing dress history*. Manchester – New York, 44-65.

Todić 1987: Todić, Branislav. Prôtaton et la peinture serbe des premières décennies du XIV^e siècle. In: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle: recueil des rapports du IV^e Colloque Serbo-Grec* (eds. Dinko Davidov, Radovan Samardi). Beograd, 21-31.

Todić 1998: Todić, Branislav. Српско сликарство у доба краља Милутина [Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina]. Beograd.

Tsigaridas 2003: Tsigaridas, Euthimios. Manuel Panselinos, the Finest Painter of the Palaiologan Era. In: *Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton*, ed. E. Tsigaridas. Thessaloniki, 23-62.

Urbano 2014: Urbano, Arthur. Sizing up the Philosopher's Cloak: Christian Verbal and Visual Representations of the Tribōn. In: *Dressing Judeans and Christians in Antiquity* (eds. Kristi Upson-Saia, Carly Daniel-Hughes, Alicia J. Batten). Farnham, 175-194.

Wallis, Wright 2009: Wallis, Charles, Wayne Wright. Enactivism's Vision: Neurocognitive Basis or Neurocognitively Baseless?. In: *The Oxford Handbook of Philosophy and Neuroscience* (ed. John Bickle). Oxford, 251-308.

Volbach 1961: Volbach, Wolfgang Fritz. *Early Christian Art*. Abrams.

Wilson 1924: Wilson, Lillian M. *The Roman Toga*. Baltimore.

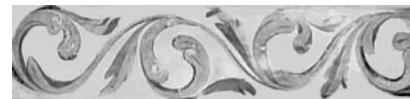
Византийските изображения на химатиона като евентуален инструмент за уточняване на авторството на зографите: познавателен подход

Емилия Вукович



В раннохристиянската и византийска иконография Христос, светците и други библейски фигури са често представени облечени в химатиони, дрехата на философите и на образованите християни. Въпреки това византийският художник е имал превратна представа за тази одежда от античността. Причината за непохватното изобразяване на дрехата от зографите вероятно се дължи на факта, че подобна одежда не се използва във Византия, заради което идеята за химатиона е изцяло заета от античното изкуство. Поради отсъствието на знание за античното облекло, както и защото не се забелязва критично мислене, се създава форма, различна от реалната.

Изобразителните доказателства от продукцията на късноримско-византийското ателие на Михаил и Евтихий, от друга страна, показва, че известните художници явно са оформили някакъв вид на техника за намятане, която не е била разпространена през Античността и която е била използвана като средство за разпознаване на техния артистичен почерк. За разлика от древните методи за намятане химатионът може да се увие около тялото няколко пъти. Начинът, по който са изобразени одеждите в стенописите на Протатон и на църквата „Богородица Перивлепта“ в Охрид също показва, че византийските художници най-вероятно са използвали определени средновековни модели или са им позирали светски лица.



Pentecostarion-based Scenes at the Church of Podgumer Monastery

*Maya Zaharieva*¹

Abstract. The article presents a group of scenes from the monastery church of St Demetrius at the Podgumer Monastery illustrating the Pentecostarion texts. The text includes identification and analysis of the preserved fragments in the context of the development of the cycle of scenes based on the Pentecostarion in the mural paintings from the Post-Byzantine period.

Key words: Incredulity of Thomas, Women Myrrhbearers at the Empty Tomb of Jesus, Healing the Man Born Blind, Jesus and the Samaritan Woman, Healing the Paralytic at Bethesda, Jesus preaching at the temple (Mid-Pentecost), Post-Byzantine art.

Podgumer Monastery church of St Demetrius is among the under-studied monuments in Bulgaria². On the one hand, this is due to the lack of access because it is locked inside an asylum for mentally retarded people³, and, on the other, the condition of the murals and the numerous layers of painting create a number of difficulties when determining the phases of the decoration in the church.

The monastery complex has been mentioned in a number of publica-

1 *Maya Zaharieva, PhD, is an art historian, Chief Assistant at the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences, working in the field of Eastern Orthodox iconography and Post-Byzantine art.*

2 In 2019, the church of St Demetrius at the Podgumer Monastery was researched under the project "Updating and Preparing for Print of a Corpus of 16th-century Wall Paintings in Bulgaria" within the National Scientific Program "Cultural Historical Heritage, National Memory and Social Development", and this article sums up some results of this work.

3 The monastery is situated in the vicinity of the Podgumer village, District of Sofia. Today it is part of Home No. 6 for Mentally Retarded Elderly People.

tions as most of them are related to its history, condition and architectural peculiarities⁴. The only more comprehensive study examining the dating and preserved painting of late 16th century is Georgi Gerov's article "Newly-Discovered 16th-century Frescoes in the Podgumer Monastery"⁵. The last research in the "Corpus of Wall Paintings from the First Half of the 19th century" have determined the late stages of painting⁶.

Today, there are murals from six periods preserved at the church as three of them date from the 19th century.⁷ According to Georgi Gerov the earliest layer dates back to the second half of the 15th century and it used to cover the naos and the eastern façade of the narthex. In 1596, the church's narthex was painted as at that time the bottom registers with the figures of the standing saints located on the northern and on the southern walls of the naos were also re-painted⁸. Probably, the western façade, the southern façade of the naos and the eastern wall of the gallery were painted in the 17th century⁹.

The early murals in the naos cannot be analyzed in their entirety because of the later, 19th-century interventions but nevertheless a part of the initial iconographic program could be reconstructed. In this text I would like to pay attention to several fragments which belong to a group of scenes illustrating part of the Sunday Gospel Book readings of the Pentecostarion.

4 Popov 1927: 91; Marinov 1929: 14, 10-12; Mutafchiev 1931: 7-11, 19; Kamenova 1970; Bogdanov 1971: 21, 72, 107, 113, 117; Chavrakov 1974; Dimitrova, Ganeva, Popov 1982; Dimitrova, Ganeva, Stoyanova 1980: 13, 41, 64; Tuleshkov 1988: 35, 52; Kamenova, Mlachkova-Spasova 1990: 20-25; Temelski 1995: 12-19; Dineva 2007: 289-290; Shanov 2008: 174-182; Sharlanova 2013: 249-253 and others.

5 Gerov 1996: 641-654.

6 Zaharieva, Vanev 2018: 716-728.

7 In the 19th century, the church was thrice re-painted. First, this happened during 1840s and from that layer some fragments are preserved covering the eastern half of the naos, the eastern part of the southern facade of the church, the eastern wall of the gallery and the patron saint depiction on the western façade. In the second half of the 19th century, the murals on the western half of the vault in the naos and the upper registers of the northern, western and southern façades were renewed. The last stage is related to the painting of the western facade of the narthex. For the 19th-century murals see Vasiliev 1965: 591-592; Dimitrov 2014: 197-214; Gergova 2016: 3-13; Kuyumdzhiev 2016: 44-49; Zaharieva, Vanev 2018: 716-728.

8 The scene of the Vision of St Peter of Alexandria and the figure of St Spyridon of Trimythous are partially preserved in the altar; St Theodore Stratelates, St Pantaleon, St Cosmas and St Damian – on the southern wall, and a small fragment of the figure of St John the Baptist of the Deesis – on the northern wall. See Gerov 1996: 642-643.

9 Gerov 1996: 641-654.



Healing of the Man Born Blind, naos, Church of St Demetrius at the Podgumer Monastery



Jesus and the Samaritan Woman, naos, Church of St Demetrius at the Podgumer Monastery

The iconographic program in the naos of St Demetrius church consists of several main subjects. Traces of medallions and a register with depictions of prophets can be seen on the vault. On the southern and on the northern walls there are scenes showing the Great Feasts and the Passion of Christ. The Christological cycle finishes in the highest register on the northern wall by the compositions the Women Myrrhbearers at the Empty Tomb of Jesus, the Harrowing of Hell and the Ascension of Jesus. The painting layer of the second register located underneath on the northern wall is almost completely destroyed but despite its poor condition at present several compositions can be identified.

The first scene under examination is situated in the eastern end of the northern wall and only its upper part is preserved. What can be seen of it today is part of a building and some pale traces of a nimbus. Part of an inscription – *oc[...]*ne – is preserved in the left-hand part of the composition field, as well as one in the right-hand part – *thom[...]*, which shows that the scene of the Incredulity of Thomas is depicted.

Next to it, underneath the Resurrection of Jesus, the Healing of the man blind from birth (Gospel of John 9: 1-41) is represented. The nimbi of the disciples can be seen against the background of a rocky landscape and pale outlines of letters (ⲓⲥ ⲭⲉ, ⲙ). The central part is destroyed but two figures depicting one of the apostles and Jesus standing before the blind man's figure can be seen. In the right-hand part, a detail depicting a hand and the foundation of the water basin, showing the moment of the very healing, is preserved. During the Post-Byzantine period this episode is characterized by stable iconography which is helpful during the identification of the composition from the Podgumer Monastery church. In almost all of the preserved examples in the left-hand part of the composition the figures of Christ, the apostles and the blind man are painted. A second depiction of the blind man washing his eyes in the Pool of Siloam occupies the right-hand half¹⁰. The text of the Gospels was meticulously followed by the icon-painters during the period under examination. One can distinguish some iconographic peculiarities in the manner of painting the water pool and the background. The condition of the

¹⁰ See Millet 1927. There are also some cases where the blind man is painted for a third time, including in the moment when he goes to Jesus, for example in the church of Panagia Mavriotissa in Kastoria, see *Pelekanidēs* 1953: 209.

Podgumer composition does not allow an overall iconographic analysis to be made, however the comparison to examples extant in other monuments support the proposition that it follows precisely that part of the Gospel (John 9: 1-41).

The third scene from that register depicts the meeting of Jesus and the Samaritan Woman. In the upper part the city of Sychar can be seen with several figures and part of an inscription ([...]χ [...]). In the bottom part the apostles and Jesus are depicted, as well as the well and part of the figure of the Samaritan Woman.

The fourth composition from the third register is partly covered by a decorative ornament of the late additions made in the 19th century. It could be clearly deciphered in its bottom part where a pedestal depicting Jesus is preserved. To his left and right sides, the figures of the Jews listening to his sermon are painted. Obviously, the scene illustrates the text of the Gospel (John 7: 14-30) describing the sermon of Jesus at the synagogue.

The last composition from that register is the Healing the Paralytic at Bethesda (John 5: 1-17). The Gospel tells the story of Jesus's visit to the pool of Bethesda in Jerusalem making its water healing. The miracle happened when an angel went down from heaven and touched the water. There was a sick man lying there who could not enter the healing water because of his disability. Jesus saw him and told him: "Pick up your mat and walk" (John 5: 8). At that instant the miracle happened and the paralytic picked up his bed and went to tell the Jews what had happened.

During the Late Middle Ages, a number of details entered the compositions that visualise this plot following closely the text of the Gospel of John. In some examples the paralytic is depicted twice: before and after the healing. The compositions contain the disabled man lying on his bed, and right next to him there is a pond and the angel touching the water. The pool of the Sheep Gate and the disabled man after his healing could be outlined in the background. Also present are Jesus, his disciples and the witnesses to the miracle¹¹. Another approach to the representation of the text of the Gospel is to illustrate a shortened version which includes the pool and the disabled man or

11 Underwood 1975: 290.



Jesus Preaching at the Temple (Mid-Pentecost), naos, Church of St Demetrius at the Podgumer Monastery



Healing the Paralytic at Bethesda, naos, north wall, Church of St Demetrius at the Podgumer Monastery

the paralytic's figure is depicted only at the instant of healing following the second part of John 5: 8-17¹².

The fragment from the Podgumer Church of St Demetrius is a fairly accurate illustration of the narrative from the Gospel. It is preserved in its bottom part where the figure of Jesus and the Evangelists are painted. To the right, we can identify the pool of Bethesda which is shown, as a well and the figure of the angel. The depiction of the healed man with his bed flinging over his shoulder occupies the center.

Clearly the abovementioned scenes from Podgumer Church are related to the Post Paschal cycle, which started to be depicted often during the Post-Byzantine period. The texts of the Gospel characterizing it are part of the Sunday lessons read during the Liturgy in the period between Pascha and Pentecost. The Post Paschal Gospel readings are included in the Penticostarion together with prayings and hymns for the moveable cycle of the church year¹³. The Penticostarion begins with the readings on Pascha and includes the readings for the Bright Week and the Sunday readings until Pentecost: the Incredulity of Thomas (Thomas Sunday, the first Sunday after Easter), the Women Myrrhbearers at the Empty Tomb of Jesus (the second Sunday after Easter), the Healing the Paralytic at Bethesda (the third Sunday after Easter), Jesus and the Samaritan Woman (the fourth Sunday after Easter), Healing the Man Born Blind (the fifth Sunday after Easter). Sunday of the Holy Fathers, Pentecost and the Sunday after Pentecost – All Saints Sunday. In this period the liturgical texts follow the Gospel of John.

It is precisely the Penticostarion that influenced the icon-painters in their choice of compositions at the Podgumer Monastery Church of St Demetrius. The scenes depicted in the second register on the northern wall: the Women Myrrhbearers at the Empty Tomb of Jesus and Resurrection, and the ones situated in the third register on the same wall: the Incredulity of Thomas, the Healing the Man Born Blind, Jesus and the Samaritan Woman and the Healing the Paralytic at Bethesda, represent the Sunday Gospel Book readings during the

12 An example of that are the compositions from the narthex and the naos of the Rozhen Monastery, the Church of St Paraskeva in Vidin, the Church of the Assumption in Arbanasi. See *Gerova, Penkova, Bozhilov* 1993: 90-91, 94; *Kuyumdzhieva* 2012: 88-90; *Kuneva, Gergova* 2012: 170-171.

13 *Velkovska* 2002: 229-230; *Starobalgarska literatura* 2003: 517-518.



Church of St Demetrius at the Podgumer Monastery, naos, north wall

liturgy in the period between Pascha and Pentecost. The composition of Jesus preaching in the temple that is situated between them marks the feast of Mid-Pentecost which divides the Post Pascha period in two equal parts. The text of the Gospel telling that event (John 7: 14-30) is read on Wednesday after the Fourth Sunday of the Paralytic of Bethesda.

The order in which the scenes should be presented is not respected. Thus, after the scene of the Harrowing of Hell in the third register, the icon-painter showed the first two readings from the Gospel for the Sundays after Pascha, i.e. the Women Myrrhbearers at the Empty Tomb of Jesus (the second Sunday after Easter) and the Incredulity of Thomas (the first Sunday after Easter). The remaining four scenes must be examined in reverse order: the Healing the Paralytic at Bethesda – the third Sunday of the Paralytic (situated in the western end of the second register) followed by the Mid-Pentecost, Wednesday after the Sunday of the Paralytic, Jesus and the Samaritan Woman – the fourth Sunday of the Samaritan Woman, and the Healing the

Man Born Blind – the fifth Sunday after Easter.

In 16th – 17th century, the cycle based on the Pentecostarion was becoming increasingly popular in the wall painting ensembles on the Balkans: it can be found in the Churches of St Prohor of Pčinja (1489), the Church of the Holy Mother of God in Gradište (1620), the Monastery of Podvrh (1613/14), the narthex of the Church of St Nicholas of Shishevo (1630), the Church of St Peter and St Paul in Tutin (1646/7), the narthex of the Patriarchate of Peć (1565)¹⁴, the Church of St Nicholas in Velika Hoča (1577), the Church of the Holy Trinity near Pljevlja (1592), the Church of St Archangels in Kuchevishte (1631), the Church of St Nicholas in Novo Hopovo (1654) and others¹⁵.

The idea of combining the Passion of Christ with the Post Pascha cycle in the iconographic program became an exemplar as soon as it was used in the monasteries of Great Lavra (1535), Dionysiou (1547), Koutloumousiou and Docheiariou (1568)¹⁶. It was often reduced to a small number of scenes supplementing the cycles of the feasts, passions, miracles and acts of Jesus.

In addition to the Pentecostarion, the texts of the Gospel also entered, at a later stage, the miscellanies and herminiae. The recommendations stated in them conformed to the views of the clergymen also influenced the arrangement of the compositions in the church space and their iconographic peculiarities¹⁷.

Some of the scenes were depicted as early as in the Early Christian age. Initially, only three compositions were put in – the Healing the Paralytic at Bethesda, Jesus and the Samaritan Woman and the Healing of the Man Born Blind¹⁸. They follow the events described in the Gospel of John and are presented together, even before the sequence of the Gospel readings during the liturgy in the moveable cycle of the church year was conclusively shaped out. Water is an important element of the Christian religion associated with healing and baptism. In the three scenes water is the leading element that brings them

14 Djurić, Ćirković, Korać 1990: 255-260.

15 Petković 1965: 97; Djurić, Ćirković, Korać 1990: 255-258; Prolović 2015: 280-298.

16 Millet 1916: 30-34.

17 Medić 2002; Medić 2005.

18 Millet 1916: 38; Underwood 1975: 264-265.



Church of St Demetrius at the Podgumer Monastery

together¹⁹. It is an image of salvation by adopting the Christian teaching²⁰. Before the liturgical readings comprising the period between Pascha and Pentecost were conclusively shaped out, the three stories according to the Gospel of John were often also grouped in the lectionaries of early Christian church. They have very close elements in their liturgical use²¹. The compositions that illustrate this texts are characterized by their stable iconography.

On the Balkans during the Post-Byzantine period the stories according to the Gospel of John entered the church decoration as part of the cycle of the Acts and Miracles of Jesus, as a cycle according to the Pentecostarion and as separate compositions having their symbolic meaning. In the cycle of the Acts and Miracles of Jesus in almost all examples the three compositions of the Healing the Man Born Blind and the Healing the Paralytic at Bethesda are presented side by side.

19 *Underwood* 1975: 258; *Gerov* 2002: 33-34.

20 *Gerov* 2002: 34.

21 *Underwood* 1975: 260.

We can find an example of such grouping in the wall painting ensembles of the Church of St Stephen, Nessebar (1599)²², the Church of the Dormition of the Mother of God at the Cherepish Monastery (16th – 17th-century)²³, the Church of the Nativity in Arbanasi (1681)²⁴, the Church of St George in Arbanasi (1709/10)²⁵, the Church of the Dormition of the Mother of God in Arbanasi (1684/92)²⁶, the Church of the Dormition of the Mother of God in Divrovouni (1603/4), the Church of the Dormition of the Mother of God in Zervat (1605/6)²⁷ and others. In other cases the icon-painters combine the compositions according to the Pentecostarion with scenes showing the texts of the Sunday Matins Gospels: the Church of St Theodore Tyron and St Theodore Stratelates in Dobarsko (1614)²⁸, the Church of St Nicholas at the Selavtsi Monastery (1616)²⁹, the Monastery of St Nicholas, Novo Hopovo (1654), the Slimnitsa Monastery of the Virgin (1606/7)³⁰.

An important peculiarity of part of the examples to the inscriptions belonging to the scenes is the stated designation “Sunday of...” which clearly shows their link to the liturgy and the concept of this part of the fresco program³¹.

It is an interesting question whether the liturgy did influence the placement of the compositions into the church space. In most preserved examples the cycle according to the Pentecostarion is painted in the naos where the reading of the respective texts during the liturgy is done. Of course, there are also other instances where it is painted in the narthex, among them the Rozhen Monastery of the Nativity of Theotokos. This solution on part of the icon-painters might be due to the lack of sufficient space to depict the iconographic program

22 Gerov 1991: 21-29.

23 Zaharieva 2015: 31-36.

24 Gerov, Bakalova, Kuneva 2012: 91-125.

25 Gergova 2006: 113-126.

26 Genova, Gergova, Popova 2006: 83-100.

27 Kolusheva 2018: 59-74.

28 Kuneva 2012: 33-43.

29 Gergova 2012: 47-57.

30 Popovska-Korobar 2015: 209-248.

31 Thus are marked the compositions from the Church of the Holy Trinity near Pljevlja, the Church of the Holy Mother of God in Gradište, the Ilientsi Monastery, one of the scenes at the Church of St Nicholas in the Seslavski Monastery and others. See Petković 1965: 97; Gergova 2012: 47-57.

as conceived in its entirety. The analysis of individual monuments shows various choices of iconographic solutions, different selections of compositions connected to the conceptual design of icon-painters and clients who commissioned the paintings.

The abovementioned list of the monuments from the Post-Byzantine period where we can see the cycle according to the Pentecostarion makes no pretence to be exhaustive. Nevertheless, it shows that during the said period this cycle was more popular among the circles of the high clergy.

This article paid attention to a small part of the wall paintings from the naos of the Church of St Demetrius at the Podgumer Monastery. Despite the poor condition of the paintings which have been dated by the researchers to the second half of the 15th century the preserved fragments show different approaches to depicting the figures and to building the compositions. We could assume that the differences are due to the team work of the icon-painters who did the commission or to the repainting of the naos at a later stage. The question of when the initial painting of the naos was done remains open. Further and more in-dept analysis needs to be done in order to research all of the iconographic and stylistic characteristics of the murals in the Podgumer Monastery church.

Photos Ivan Vanev

Translation Atanas Igov

Bibliography

Bogdanov 1971: *Bogdanov, Ivan*. Български твърдини: книжовни огнища, крепости, манастири в София и Софийско. [Balgarski tvardini: knizhovni ognishta, kreposti, manastiri v Sofiya i Sofiysko]. Sofia.

Dimitrova, Ganeva, Popov 1982: *Dimitrova, Dora, Zdravka Ganeva, Peter Popov*. Научно мотивирано предложение за обявяване на манастира „Св. Димитър“, с. Подгумер, за паметник на културата с национално значение и проблемите на неговото комплексно опазване [Nauchno motivirano predlozhenie za obyavyavane na manastira „Sv. Dimitar“, s. Podgumer, za pametnik na kulturata s natsionalno znachenie i problemite na negovoto kompleksno opazvane]. Sofia.

Dimitrova, Ganeva, Stoyanova 1980: *Dimitrova, Dora, Zdravka Ganeva, Galena Stoyanova*. Софийските манастири. Възникване, развитие, структура и характер [Sofiyskite manastiri. Vznikvane, razvitie, struktura i harakter]. Sofia.

Dineva 2007: *Dineva, Valentina*. Софийската мала Света гора [Sofiyskata mala Sveta gora]. Sofia.

Dimitrov 2014: *Dimitrov, Vladimir*. The Murals of Saint Petka Church in Svoге. – Scripta & e-scripta, No. 13, 197-214.

Djurić, Ćirković, Korać 1990: *Djurić, Vojislav, Sima Ćirković, Vojislav Korać*. Пећка Патријаршија [Pećka Patrijaršija]. Beograd.

Genova, Gergova, Popova 2006: *Genova, Elena, Ivanka Gergova, Elena Popova*. Манастир „Св. Богородица“, с. Арбанаси [Manastir „Sv. Bogoroditsa“, s. Arbanasi]. In: Корпус на стенописите в България от XVIII век [Korpus na stenopisite v Bulgariya ot XVIII vek]. Sofia, 83-100.

Gergova 2006: *Gergova, Ivanka*. Църквата „Св. Георги“, с. Арбанаси [Tsarkvata „Sv. Georgi“, s. Arbanasi]. In: Корпус на стенописите в България от XVIII век [Korpus na stenopisite v Bulgariya ot XVIII vek]. Sofia, 113-126.

Gergova 2012a: *Gergova, Ivanka*. Арбанашки манастир

„Успение Богородично“ [Arbanashki manastir „Uspenie Bogorodichno“]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 170-175.

Gergova 2012b: Gergova, Ivanka. Сеславски манастир „Св. Никола“ [Seslavski manastir „Sv. Nikola“]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 47-57.

Gergova 2016: Gergova, Ivanka. Яначко Станимиров от Брезе [Yanachko Stanimirov ot Breze]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 3-13.

Gerov 1991: Gerov, Georgi. Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVI век [Klasitsizirashoto napravlenie v balkanskoto izkustvo ot XVI vek]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 21-29.

Gerov 1996: Gerov, Georgi. Новоразкрити стенописи от XVI в. в Подгумерския манастир [Novorazkriti stenopisi ot XVI v. v Podgumerskiya manastir]. In: Българският шестнадесети век [Balgarskiyat shestnadeseti vek]. Sofia, 641-654.

Gerov 2002: Gerov, Georgi. Водата – граница [Vodata – granitsa]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 31-40.

Gerov, Bakalova, Kuneva 2012: Gerov, Georgi, Elka Bakalova, Tsveta Kuneva. Рождество Христово, Арбанаси [Rozhdestvo Hristovo, Arbanasi]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 91-125.

Gerov, Penkova, Bozhilov 1993: Gerov, Georgi, Biserka Penkova, Rumen Bozhilov. Стенописите на Роженския манастир [Stenopisite na Rozhenskiya manastir]. Sofia.

Kamenova 1970: Kamenova, Dora. Научно мотивирано предложение за обявяване на църквата „Св. Димитър“ – Подгумерски манастир, Софийско за паметник на културата [Nauchno motivirano predlozhenie za obyavyavane na tsarkvata „Sv. Dimitar“ – Podgumerski manastir, Sofiysko za pametnik na kulturata]. Sofia.

Kamenova, Mlachkova-Spasova 1990: Kamenova, Dora, Anna Mlachkova-Spasova. Иконна колекция на музея за история

на София [Ikonna kolektsiya na muzeya za istoriya na Sofia]. – Изкуство [Izkustvo], No. 3, 20-25.

Kolusheva 2018: *Kolusheva*, Maria. Църквата „Успение Богородично“ в Зерват, Албания [Tsarkvata „Uspenie Bogorodichno“ v Zervat, Albaniya]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 59-74.

Kuneva 2012: *Kuneva*, Tsveta. „Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“, Добърско [„Sv. Teodor Tiron i Teodor Stratilat“, Dobarsko]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 33-43.

Kuyumdzhiiev 2016: *Kuyumdzhiiev*, Aleksandar. Косвени сведения за предатирането на възрожденските стенописи от наоса на църквата в Куриловския манастир [Kosveni svedeniya za predatiraneto na vazrozhdenskite stenopisi ot naosa na tsarkvata v Kurilovskiya manastir]. – *Art Studies Quarterly*, No. 4, 44-49.

Kuyumdzhieva 2012: *Kuyumdzhieva*, Margarita. Св. Петка във Видин [Sv. Petka vav Vidin]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 88-90.

Marinov 1929: *Marinov*, Peter. Подгумерският манастир „Св. Димитър“ [Podgumerskiyat manastir „Sv. Dimitar“]. – Народен страж [Naroden strazh], No. 14, 10-12.

Medić 2002: *Medić*, Milorad. Стари сликарски приручници [Stari slikarski priručnici], II, Beograd.

Medić 2005: *Medić*, Milorad. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне. Стари сликарски приручници [Erminija o slikarskim veštinama Dionisija iz Furne. Stari slikarski priručnici], III, Beograd.

Millet 1916: *Millet*, Gabriel. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Paris.

Millet 1927: *Millet*, Gabriel. Monuments de L'Athos. Paris.

Mutafchiev 1931: *Mutafchiev*, Peter. Из нашите старопланински манастири [Iz nashite staroplaninski manastiri]. In: Сборник на БАН [Sbornik na BAN], No. 27, Sofia, 7-11, 19.

Pelekanidēs 1953: *Pelekanidēs*, Stylianós. Καστορία. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι. Thessaloniki.

Petković 1965: *Petković*, Sreten. Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614 [Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije 1557–1614]. Novi Sad.

Popov 1927: *Popov*, Milyu. Българските манастири [Balgarskite manastiri]. Sofia.

Tuleshkov 1988: *Tuleshkov*, Nikolay. Архитектура на българските манастири [Arhitektura na balgarskite manastiri]. Sofia.

Popovska-Korobar 2015: *Popovska-Korobar*, Viktorija. Сидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир [Sidnoto slikarstvo vo crkvata na Slimničkiot manastir]. – Патримониум [Patrimonium], No. 13, 209-248.

Prolović 2015: *Prolović*, Jadranka. Живопис цркве Светог Прохора Пчињског от XIV до XVI/XVII века [Živopis crkve Svetog Prohora Pčinjskog ot XIV do XVI/XVII veka]. In: Манастир Свети Прохор Пчињски [Manastir Sveti Prohor Pčinjski]. Beograd – Vranje, 223-320.

Temelski 1995: *Temelski*, Hristo. Интересни сведения за Софийските манастири от 1874 г. [Interesni svedeniya za Sofiyskite manastiri ot 1874 g.]. – Духовна култура [Duhovna kultura], No. 1, 12-19.

Chavrov 1974: *Chavrov*, Georgi. Българските манастири [Balgarskite manastiri]. Sofia.

Shanov 2008: *Shanov*, Hristo. Малко известни манастири, манастирища и метоси в София и Софийско, XIV – XX в. [Malko izvestni manastiri, manastirishta i metosi v Sofiya i Sofiysko, XIV – XX v.]. In: София и нейното културно-историческо наследство [Sofiya i neynoto kulturno-istorichesko nasledstvo]. Sofia, 174-182.

Sharlanova 2013: *Sharlanova*, Valentina. Софийската Света гора. Манастирите около София [Sofiyskata Sveta gora. Manastirite okolo Sofiya]. Sofia.

Starobalgarska literatura 2003: *Starobalgarska literatura*. Старобългарска литература. Енциклопедичен речник

[Entsiklopedichen rechnik] (ed. Donka Petkanova). Veliko Tarnovo.

Underwood 1975: *Underwood*, Paul. Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles. In: The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background, vol. 4, Princeton, 255-302.

Vasiliev 1965: *Vasiliev*, Asen. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

Velkovska 2002: *Velkovska*, Elena. Система на византийските и славянски книги в периода на възникването им [Sistema na vizantiyskite i slavyanski knigi v perioda na vaznikvaneto im]. In: Средновековна славянска Европа: Изток и Запад [Srednovekovna slavyanska Evropa: Iztok i Zapad]. Sofia, 220-236.

Zaharieva 2015: *Zaharieva*, Maya. Цикълът на Деянията и Чудесата Христови от притвора на Черепишката манастирска църква „Успение Богородично“ [Tsikalat na Deyaniyata i Chudesata Hristovi ot pritvora na Cherepishkata manastirska tsarkva „Uspenie Bogorodichno“]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 31-36.

Zaharieva, Vanev 2018: *Zaharieva*, Maya, *Ivan Vanev*. Църква „Св. Димитър“, Подгумерски манастир [Tsarkva „Sv. Dimitar“, Podgumerski manastir]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX vek v Bulgariya]. Sofia, 716-728.

Сцени по Цветния триод в църквата на Подгумерския манастир

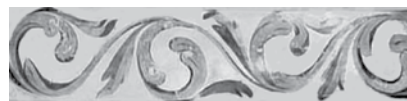
Майя Захариева



Статията представя група от сцени от наоса на манастирската църква „Св. Димитър“ в с. Подгумер. Те не могат да бъдат анализирани цялостно поради късните намеси от XIX в., но въпреки това би могла да бъде реконструирана част от първоначалната иконографска програма.

В наоса са изписани няколко основни теми. Върху свода личат следи от медальони и регистър с образите на пророци. На южната и северната стена са илюстрирани сцени, представящи Великите празници и Страстите Христови. Христологичният цикъл завършва в най-високия регистър на северната стена с композициите Жените мироносици на гроба Господен, Слизане в Ада и Възнесение Христово. Разположеният под него втори регистър на северната стена е почти изцяло разрушен, но въпреки лошото състояние, в което се намира днес, могат да се идентифицират следните композиции: Неверието на Тома, Изцеление на слепия по рождение, Срещата на Христос и самарянката, Проповедта на Христос в синагогата (Преполовление), Изцеление на разслабения от Витезда. Те представят неделните евангелски четива по време на литургия в периода между Пасха и Петдесетница (текстовете по Цветния триод). Разположената между тях композиция Христос проповядва в храма отбелязва празника Преполовление, който разделя следпасхалния период на две равни части.

Настоящата статия обръща внимание на една малка част от стенописите от наоса на църквата „Св. Димитър“ в Подгумерския манастир. Въпреки лошото състояние на живописиста, датирана от изследователите към втората половина на XVI в., съхранените фрагменти показват част от идейния замисъл на зографи и поръчители.



On an Iconographic Version of the Vision of St Peter of Alexandria from the 15th – 16th Century

*Tsveta Kuneva*¹

Abstract. The article examines the iconographic version of the Vision of St Peter of Alexandria, which by painting liturgical text onto the saint's scroll fits into the concept of the Adoration of the Sacrifice while also preserving its main symbolic meaning associated with the Tri-unity. This iconographic version of the Vision also includes the image of infant Jesus with a mandorla and a torn robe stepped on the Holy Table, and the depiction of the heretic Arius in the yawn of the infernal monster. The examined examples show that this is an innovative interpretation of the icon-painters of the Kastoria artistic circle of 15th – 16th centuries.

Key words: Post-Byzantine period, Kastoria, Ohrid, liturgical texts, the heretic Arius.

In Orthodox art the image of the hieromartyr Peter of Alexandria is found in two versions. One iconographic scheme of depiction of the saint is as a standalone figure with an open scroll, a participant in the Episcopal service, and the other one is in the symbolic scene of his Vision. From the 14th century on it became widespread in Balkan painting as it was most often depicted on the northern wall in the altar space². The representation of the figure of St Peter of Alexan-

¹ Tsveta Kuneva, PhD, is an art historian, Chief Assistant at the Institute of Art Studies with the Bulgarian Academy of Sciences. Her scientific interests are in the field of Balkan Orthodox painting, in particular: iconography, icon-painting studios and artistic centers from the Post-Byzantine period.

The research is part of the project "Updating and Preparing for Print of a Corpus of 16th-century Wall Paintings in Bulgaria" within the National Scientific Program "Cultural Historical Heritage, National Memory and Social Development".

² For the development of the scene see Millet 1930; Grabar 1968: 479, 488; Akrabova-Zhandova 1946: 24-36; Grozdanov 1990: 102-107; Koukiaris 2011.

dria outside the apsis is explained by an episode from the life of the saint when during the liturgy he did not stand at the high place assigned to him alongside the other bishops due to his modesty and reverence for the “divine light”³.

One of the earliest examples of the Vision of St Peter of Alexandria, the one from the liturgical scroll from the Patriarchal Library in Jerusalem from the late 11th century, attests that the composition appeared as an illustration of the liturgical text⁴.

The life of the saint⁵ – one of the principal opponents of the Arianism which was denounced as a heresy at the First Ecumenical Council of Nicaea in 325 – describes his vision in jail before he was slain. Twelve-year-old Jesus in torn robe appeared to him in a mandorla. To St Peter’s question “Who tore your garment, Saviour?” Jesus answered: “Arius, the madman”. With minor variations this dialogue represents the text that has traditionally been written in the composition. The torn garments of Jesus are interpreted as an allusion to the disputes over the Tri-unity caused by the heresy of Arius that also tore apart the Church unity. Thus, the depiction of St Peter of Alexandria in his Vision combines several aspects: of a defender of Christian faith, of a martyr but also as a clergyman and participant in the Adoration of the Sacrifice.

A number of authors have contributed to the analysis of the specific examples of the Vision of St Peter of Alexandria⁶. In general, one main problem has been highlighted in the publications connected with the topic, and namely: the composition’s significance and place in the wall painting programs of the churches. In this respect the generalizing studies join together around the thesis that the iconographic plot is related to the Eucharist but according to the individual authors⁷ the scene has to do with different images in the wall painting program: the Adoration of the Sacrifice, the Divine Liturgy, the First Ecumenical Council or the Last Judgment.

3 *Lidov* 2000: 188.

4 *Grabar* 1968: 488.

5 For the versions of the life of St Peter of Alexandria whose feast day is November 25, see *Millet* 1930: 99-115.

6 See *Grabar* 1968; *Akrabova-Zhandova* 1946; *Grozdanov* 1990; *Cvetkovski* 2012 and the literature quoted therein.

7 *Millet* 1930; *Grabar* 1968; *Walter* 1982: 213-214; *Koukiaris* 2011; *Bogdanović* 2013.



Fig. 1. Vision of St Peter of Alexandria, Church of St Athanasius of Mouzaki in Kastoria (1383/84)



Fig. 2. Vision of St Peter of Alexandria, Church of St Nicholas of the nun Eupraxia in Kastoria (1486)

This study focuses on the iconographic version of the Vision of St Peter of Alexandria which is pointedly inscribed into the composition of the Adoration of the Sacrifice while at the same time it also preserves its main symbolic meaning associated with the Tri-unity. In this variety the Vision of St Peter of Alexandria is a supplement to the composition representing the Episcopal service precisely by painting a liturgical text on the saint's scroll.

The version of the Vision which is a matter of interest for us includes the depiction of the heretic Arius in the yawn of the infernal monster, an element of the scene rooted as early as in the Constantinople iconography⁸. It has also been studied in relation to the spread of demonology as well as a manifestation of a "provincial painting" or of Western influences⁹. This episode is absent from the life of St Peter of Alexandria but it is a direct reference to the Last Judgment, thus emphasizing on the plot's didactic aspect.

Although the depictions of the Vision of St Peter of Alexandria appeared in the Orthodox painting as early as in the late 11th century in the miniatures the iconographic scheme which is the object of the study was not developed until the second half of the 15th century and this happened mostly in the monuments related to Kastoria as an artistic center¹⁰. We can also find similar examples in some works of the "Ohrid artistic School" from the 15th century¹¹.

A harbinger of the iconography of the Vision of St Peter of Alexandria which is typical of the Kastoria circle of monuments from the 15th–16th centuries is the image from the Church of St Athanasius of Mouzaki in Kastoria (1383/84) but it still lacks the mandorla around the figure of Jesus and the text of the dialogue between Jesus and the saint which is traditional for the scene is written on the scroll¹². About a century later this dialogue is placed into the margin of the scene and the text on the scroll is replaced by a liturgical one.

The earliest example of depicting St Peter of Alexandria with a

8 Grabar 1968: 469-496.

9 Akrabova-Zhandova 1946: 30-31.

10 For general information about the "Kastoria artistic circle" see Subotić 1998; Valeva 2008 with the literature quoted.

11 For general information about the Ohrid artistic School see Subotić 1980.

12 Pazarás 2013: 75-78.



Fig. 3. Vision of St Peter of Alexandria, Church of St Demetrius in Boboshevo (1488), (photo Ivan Vanev)



Fig. 4. Vision of St Peter of Alexandria, Kremikovtsi Monastery of St George (1493), (photo Ivan Vanev)

scroll with liturgical text in his Vision, which also includes a depiction of the heretic Arius in the yawn of the infernal monster that we know is the one at the Church of St Nicholas of the nun Eupraxia in Kastoria (1486)¹³ – one of the most representative monuments of the Kastoria artistic circle of 15th – 16th centuries.

The previously unpublished inscription on the saint's scroll into the composition at the Church of St Nicholas of the Nun Eupraxia is a matter of special interest not only because it is the earli-

¹³ *Pelekanidēs* 1953: ill. 181.



Fig. 5. Vision of St Peter of Alexandria, Church of St Saviour at the Monastery of Chebren (1532/33), (photo Ivan Vanev)



Fig. 6. Vision of St Peter of Alexandria, Toplički Monastery of St Nicholas, naos (1536/37), (photo Ivan Vanev)

est one that has been preserved but also because it is extremely rare: Ὁ ΤΩΝ ΑΡΡΗΤΩΝ Κ ΑΘΕΑΤΩΝ ΜΥΣΤΙΡΙ ΘΣ ΠΑΡ Ω ΟΙ ΘΥΣΑΥΡΟΙ ΤΣ ΣΟΦΙ Κ ΤΣ ΓΝΩΣΕΩΣ ΑΠΟ (Ὁ τῶν ἀρρήτων καὶ τῶν ἀθεάτων μυστηρίων Θεός, παρ' ᾧ οἱ θησαυροὶ τῆς σοφίας καὶ τῆς γνώσεως οἱ ἀπόκρυφοι. In translation: "Ο God of ineffable and unseen mysteries, in You are hidden the treasures of great wisdom and knowledge!"). The text renders the beginning of the prayer from the Liturgy of the Preconsecrated Offerings which is read before communion¹⁴.

There is no clearly established text for the scene. No such is recommended in the *Hermeneia* by Dionysius of Fourná as well: what it proposes to be written is the traditional dialogue between Jesus and St Peter of Alexandria¹⁵. Thus, the choice of liturgical texts should,

¹⁴ I thank Tsvetan Vasilev, PhD, for the deciphering and identification of the inscription.

¹⁵ *Dionysiou tou ek Phourná* 1909: 154-155, 268, 279.



Fig. 7. Vision of St Peter of Alexandria, Toplički Monastery of St Nicholas, northern chapel, (photo Ivan Vanev)



Fig. 8. Vision of St Peter of Alexandria, Chapel of St Apostles in the Church of St Nicholas Bolnichki in Ohrid, fragment (1460s)

perhaps, be attributed to the icon-painters or the ktetors.

Two years after the painting at the Church of St Nicholas of the Nun Eupraxia was made, in 1488, the Church of St Demetrius in Boboshevo was painted, which has long been associated with the 15th-century Ohrid artistic School¹⁶. The icon-painters preferred not to depict a mandorla around the figure of infant Jesus but the scroll of St Peter of Alexandria again contains a liturgical text: ΔΟΣΤΟΝΟ Η ΠΡΑΒΕΔΝΟ Ε¹⁷. This is the beginning of the prayer of the Anaphora (the Eucharistic canon under the Liturgy of St John Chrysostom), which prayer affirms precisely the consubstantiality and indivisibility of the Holy Trinity.

The scroll of St Peter of Alexandria in the composition of his vision

¹⁶ Subotić 1980: 134-141.

¹⁷ Staneva, Rousseva 2009: 44.



Fig. 9 (1-2). Vision of St Peter of Alexandria, fragments of the destroyed church of St Spyridon in Kastoria (late 15th century), (Canellopoulos Museum, after *Skampabías, Chatzēdákē* 2007)

at the Kremikovtsi Monastery (1493) contains a more extended inscription: *ДОСТОЙНО И ПР(А)ВЕДНО ТЕБЕ ПРѢТН ТЕБЕ БЛА(ГОСЛО)ВННТ ТЕБЕ ХВАЛННТ ТЕБЕ БЛА(Г)ОДАРННТ ТЕБЕ [КЛАНЯЮЩИ СЯ]*¹⁸. In an unpublished manuscript by Hristo Andreev the author puts forward the thesis, without analyzing the other known examples, that in the Vision of St Peter of Alexandria from Boboshevo and from Kremikovtsi the icon-painters selected the text of the scroll as the finishing part of the dialogue between St Peter of Alexandria and Jesus against the heresy, i.e. what is written is a question, an answer and an affirmation of the Orthodox dogma¹⁹. In our opinion, in a broader sense this thesis is also applicable to all liturgical texts used in the Vision because in practice they all affirm the Tri-unity. But the inscriptions on that

¹⁸ *Valeva* 2005: 42-43.

¹⁹ *Andreev* 2007: 12-13. In the monograph on St Demetrius in Boboshevo there is only a mention, without quoting the study: "H. Andreev draws an interesting conclusion: namely, that the text on the scroll is actually the end of the dialogue and that it is St Peter's answer to Christ, in which he affirms and glorifies the Holy Trinity", *Staneva, Rousseva* 2009: 44.

wall are indeed more directly connected to the Eucharist as far as the compositional, spatial and purely visual connection with the Adoration of the Sacrifice in the apses of the churches is of no less importance.

The similarities of the scenes with the Vision of St Peter of Alexandria at the Kremikovtsi church and at the Poganovo Monastery (1499) deserves a special emphasis although at Poganovo the master chose a specific approach and the saint is represented with a rolled up scroll in his left hand²⁰.

The composition from the Church of St Saviour at the Monastery of Chebren (1532/33) on the River of Cherna in the region of Marivo, whose painting is the latest exactly dated monument of the Kastoria artistic circle of 15th – 16th centuries, is very close to them in terms of style and iconography²¹. The inscription from the scroll is partially preserved: [...]ΒΕΠ[...]Η Η[...]Ω [...]Δ ΤΕ ΟΥΠΟΒΑЮЩЕ. Its content can be hypothetically restored on the basis of other similar examples²² but it certainly does not show the dialogue of the saint with Jesus, which is traditional for the Vision of St Peter of Alexandria. The text of the Prayer behind the Ambo under the Liturgy of St John Chrysostom and St Basil used to bless the believers for dismissal, which text is often found in the decoration of the altar spaces of the churches but as a part of the Adoration of the Sacrifice, was most likely written here²³.

The wall paintings at the Toplički Monastery of St Nicholas in the region of Demirhissar which belong to the studio of the icon-painter Ioan Teodorov of Gramosta who studied in Kastoria are almost contemporaneous with the ones in the Chebren's church²⁴. Two scenes of the Vision of St Peter of Alexandria are preserved at the Toplički Monastery: both repeat the iconography under examination. In the naos dating back from 1536/37 the saint holds a scroll with a long text of the prayer pronounced upon the conse-

20 Živković 1986: 30.

21 Kuneva 2017.

22 For example the text of the roll of St Peter of Alexandria at the Dečani Monastery: ΒΑ[ΔΡΟC]Ο ΒΕΠ ΒΑ[Δ]Γ[ΟC]Α]ΟΒΕΠΤΕ ΤΕ ΗΙ Η ΟΒΕΠΤΑΙ ΗΑ ΤΕ ΟΥΠ[Ο]ΒΑЮЩЕ, see *Zidno slikarstvo manastira Dečana* 1995: 21.

23 Babić, Walter 1976: 272, 274, 276, 277.

24 Spahiu 2010.



Fig. 10. Vision of St Peter of Alexandria, Church of St Nicholas of the archontess Theologina in Kastoria, fragment (late 15th century), (photo Ivan Vanev)

cration of the Holy Gifts during the Proskomedie²⁵: ΕΠΙΦΑΝΟΝ Δ(Ε)ΣΠΟΤΑ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟΝ ΣΟΥ ΕΠΙ ΤΟΥΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΦΩΤΙΣΜΑ ΕΥΤΡΕΠΙΞΟΜΕΝ(ΟΥΣ) Κ(ΑΙ) ΕΠΙΠΟΘΟΥΝΤ(ΑΣ) ΤΟΝ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙ(ΑΣ) ΜΟΛΗΣΜΟΝ ΑΠΟΤΙΝΑΞΑΣΑΙ (Επίφανον δέσποτα τὸ πρόσωπόν σου ἐπὶ τοὺς πρὸς τὸ ἅγιον φῶτισμα εὐτρεπιζομένους καὶ ἐπιποθοῦντας τὸν τῆς ἀμαρτίας μολυσμὸν ἀποτινάξασθαι). The same text was written one year later on the scroll of the saint in the naos of the northern chapel of the Toplički Monastery²⁶.

Finally, the spread of the iconographic scheme under examination

²⁵ Spahiu 2011: 51; Brightman 1896: 347; Babić, Walter 1976: 272, No. 29.

²⁶ Spahiu 2012: 221.

can be illustrated but only hypothetically by three monuments preserved in fragments which are also associated with the Kastoria artistic circle.

The first of them, part of the painting from the chapel of St Apostles in the Church of St Nicholas Bolnichki in Ohrid from the 1460s²⁷, has been repeatedly examined as belonging to the Kastoria artistic circle due to some iconographic similarities but according to G. Subotić whose opinion we share it belongs to the works of the Ohrid School. The inscription from the scroll is not preserved.

The second example comes from the fragmentary preserved painting of the destroyed church of St Spyridon in Kastoria from the late 15th century, which due to its poor state of preservation can only be stated here by its stylistic characteristics. Both fragments – with the depiction of St Peter of Alexandria and with the figure of Jesus – are kept at the Canellopoulos Museum in Athens (inventory No. 164 and No. 165)²⁸.

The third one is the previously unidentified fragment of the Vision of St Peter of Alexandria situated underneath the Harrowing of Hell on the northern wall in the church of St Nicholas of the archontess Theologina in Kastoria from the late 15th century²⁹. The only observation that can be made is that the traditional dialogue between St Peter and Jesus (ΤΗΣ Σ[...]ΤΩΝΑ ΣΩΤΕΡ ΔΙΑΛΕ (Τίς σου τὸν χειτῶνα, Σῶτερ, διεῖλε) is written in the margin of the composition.

With no pretense of being exhaustive, we do not know of any preserved examples of the iconographic version of the Vision of St Peter of Alexandria under examination here from Balkan monuments earlier than the 1480s and later than 1530s which suggests to us that this version of the Vision is an innovative interpretation by the icon-painters from the Kastoria artistic circle of 15th – 16th centuries, which went out of use in the wall painting programs after the decline of those studios.

Translated by Atanas Igov

²⁷ Subotić 1980: 108.

²⁸ Skampabias, Chatzēdākē 2007: 110-111.

²⁹ For the monument in general see Sisiou 1995: 57-70.

Bibliography

Akrabova-Zhandova 1946: *Akrabova-Zhandova*, Ivanka. Видението на Св. Петър Александрийски [Videnieto na Sv. Petar Aleksandriyski]. – Известия на Българския археологически институт [Izvestiya na Balgarskiya arheologicheski institut], No. 15, 24-36.

Andreev 2007: *Andreev*, Hristo. Запазеният стенописен епиграфски материал от XV век в днешните български земи [Zapazenyat stenopisen epigrafski material ot XV vek v dнешnite balgarski zemi]. Unpublished manuscript. Sofia.

Babić, Walter 1976: *Babić*, Gordana, Christopher *Walter*. The inscriptions upon liturgical rolls in byzantine apse decoration. – *Revue des études byzantines*, No. 34, 269-280.

Bogdanović 2013: *Bogdanović*, Jelena. The Rethoric and Performativity of Light in the Sacred Space: a Case Study of the Vision of St Peter of Alexandria. In: *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World* (Ed. Alexei Lidov). Moscow.

Brightman 1896: *Brightman*, Frank Edward. *Liturgies Eastern and Western*. Oxford.

Cvetkovski 2012: *Cvetkovski*, Sašo. The Vision of St Peter of Alexandria from the Church of St Archangels in Prilep. *Iconographical research*. – *Zograf*, No. 36, 83-88.

Dionysiou tou ek Phourná 1909: Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, εν Πετρούπολει.

Grabar 1968: *Grabar*, André. Un rouleau liturgique et ses peintures. In: *Grabar, André. L'art de l'Antiquité et du Moyen âge*. T. I. Paris, 469-496.

Grozdanov 1990: *Grozdanov*, Tsvetan. Визијата на Петар Александриски во живописот на Богородица Периблепта (Св. Климент) во Охрид [Vizijata na Petar Aleksandriski vo živopisot na Bogorodica Periblepta (Sv. Kliment) vo Ohrid]. In: *Grozdanov, Tsvetan. Студии за охридскиот живопис [Studii za ohridskiot živopis]*. Skopje, 102-107.

Koukiaris 2011: Koukiaris, Archimandrite Silas. The Depiction of the Vision of St Peter of Alexandria in the Sanctuary of Byzantine Churches. – *Zograf*, No. 35, 63-71.

Kuneva 2017: Kuneva, Tsveta. Frescoes in the Church of St Saviour (Sveti Spas) near the Monastery of Chebren (1532/33). – *Initial. A Review of Medieval Studies*, No. 5, 109-124.

Lidov 2000: Lidov, Aleksey. „Приносяй и приносимый”. О символике образа Петра Александрийского в церкви Спаса на Нередице [„Prinosyay i prinosimyy”. O simvolike obraza Petra Aleksandriyskogo v tserkvi Spasa na Nereditse]. In: Новгородский исторический сборник [Novgorodskiy istoricheskiy sbornik]. Т. 8 (18). Saint Petersburg, 185-198.

Millet 1930: Millet, Gabriel. La Vision de Pierre d’Alexandrie. In: *Mélanges Charles Diehl*. II. Paris, 99-115.

Pazarás 2013: Pazarás, Níkos. Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, μείζων Μακεδονία, Β. Ήπειρος). Thessaloniki.

Pelekanidēs 1953: Pelekanidēs, Stylianós. Καστορία. Βυζαντινά τοιχογραφία. Thessaloniki.

Sísiou 1995: Sísiou, Iōánnēs. Επτά εκκλησίες τής Καστοριάς. Kastoria.

Skampabías, Chatzēdákē 2007: Skampabías, Kōnstantínos, Nanó Chatzēdákē (επιστημονική επιμέλεια). Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη. Athens.

Spahiu 2010: Spahiu, Jehona. Празничните сцени во Топличкиот манастир [Prazničnite sceni vo Topličkiot manastir]. – *Патримониум [Patrimonium]*, No. 7-8, 331-350.

Spahiu 2011: Spahiu, Jehona. Сликарската програма во олтарниот простор на црквата Св. Никола Топлички [Slikarskata programa vo oltarniot prostor na crkvata Sv. Nikola Toplički]. – *Културно наследство [Kulturno nasledstvo]*, No. 35-37 (2009–2011), 47-63.

Spahiu 2012: Spahiu, Jehona. Сликарството во наосот на

северниот параклис во Топличкиот манастир [Slikarstvo to vo naosot na severniot paraklis vo Topličkiot manastir]. – Патримониум [Patrimonium], No. 10, 215-240.

Staneva, Rousseva 2009: *Staneva, Hristina, Ralitsa Rousseva*. The Church of St Demetrius in Boboshevo. Sofia.

Subotić 1980: *Subotić, Gojko*. Охридска сликарска школа XV века [Ohridska slikarska škola XV veka]. Ohrid.

Subotić 1998: *Subotić, Gojko*. Костурска сликарска школа. Наслеђе и образование домаћих радионица [Kosturska slikarska škola. Nasleđe i obrazovanje domaćih radionica]. – Глас САНУ CCCLXXXIV, Одељење историјских наука [Glas SANU CCCLXXXIV, Odeljenje istorijskih nauka], No. 10, 109-139.

Valeva 2005: *Valeva, Tsveta*. Стенописите в олтарното пространство на църквата в Кремиковския манастир след тяхната реставрация [Stenopisite v oltarnoto prostanstvo na tsarkvata v Kremikovskiya manastir sled tyahnata restavratsiya]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 41-46.

Valeva 2008: *Valeva, Tsveta*. Sur la question sur la soit-dite „Ecole artistique de Kastoria“. – Βυζαντινά, No. 28, 181-221.

Walter 1982: *Walter, Christopher*. Art and ritual of the Byzantine Church. London.

Zidno slikarstvo manastira Dečana 1995: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, САНУ, DCXXXII, Одељење историјских наука 22 [Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije, SANU, DCXXXII, Odeljenje istorijskih nauka 22]. Belgrade.

Živković 1986: *Živković, Branislav*. Поганово. Цртежи фресака. Српског сликарства средњег века [Poganovo. Crteži fresaka. Srpskog slikarstva srednjeg veka]. Belgrade.

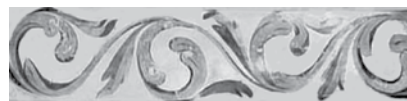
За един иконографски вариант на Видението на св. Петър Александрийски от XV–XVI век

Цвета Кунева



В центъра на настоящото изследване е един иконографски вариант на Видението на св. Петър Александрийски, който подчертано се вписва в концепцията на композицията Поклонение на жертвата, като същевременно запазва и основния си символичен смисъл, свързан с Триединството. В тази си разновидност Видението се явява допълнение към Службата на архиереите именно чрез изписването на свитъка на светеца на литургичен текст, вместо на традиционния за сцената диалог между св. Петър и Христос. Малкият Христос се представя стъпил на Светата трапеза с разкъсан хитон и в сияние, символизиращо Божествената светлина. Интересуваният ни вариант включва и изображението на еретика Арий в пастта на адското чудовище.

Изследваните примери за Видението на св. Петър Александрийски в тази иконографска схема показват, че тя представлява една новаторска интерпретация на зографите от костурския художествен кръг от XV–XVI в.



Темата „Христос Лоза“ в декоративната програма на един кивот за мощи

Дарина Бойкина¹

Абстракт: Текстът разглежда особеностите на украсата на кивота за мощи от девическия манастир „Покров Богородичен“ в Самоков, която досега е коментирана частично и неточно в научната литература. Тук се прави иконографски анализ на композицията Христос Лоза, поместена върху капака, както и преглед на възможните иконографски модели, които златарят е следвал. Накрая, опирайки се на литургичната връзка между Христовия образ и мощите на светците, е предложена хипотеза за семантиката на композицията в декоративната програма на този паметник.

Ключови думи: кивот, мощи, Самоков, иконография, литургична функция

В следващите редове ще стане дума за кивота за мощи, който се намира в девическия манастир „Покров Богородичен“² в Самоков и е сред добре познатите в научната литература произведения на златарското изкуство от периода на Българското възраждане, публикуван неколkokратно през последните две десетилетия³. Поводът още веднъж да се обърне внимание на този паметник

¹ Darina Boykina is a PhD candidate in Institute of Art Studies, BAS, working in the field of sacred goldsmith and church plates, with interest in cult of relics and the reliquaries during the Ottoman and Revival period.

² Изказвам благодарност на монахиня Пелагия от самоковския метох „Покров Богородичен“ за предоставената възможност да работя с този интересен паметник.

³ Dzhurova 2000: 133-137; Dzhurova 2001: 63-78; Dzhurova 2002: 25-31; Dzhurova 2008: 14-17.



Фиг. 1. Кивот за мощи, 1860 г., девически манастир „Покров Богородичен“ в Самоков, капак (снимка Д. Бойкина)



Фиг. 2. Кивот за мощи, 1860 г., девически манастир „Покров Богородичен“ в Самоков, предна страна (снимка Д. Бойкина)

е поместената върху капака композиция Христос Лоза – решение, което към момента е без аналог сред познатите ми мощехранителници по българските земи до Освобождението – останала некоментирана в досегашните публикации. В настоящото кратко изложение ще се обърне внимание на съдържанието на декоративната програма и по-специално на Христовото изображение, като се направи опит да се изясни неговата иконография, а накрая ще бъде представена хипотеза за неговото символично значение в украсата на мощехранителницата.

Преди да се пристъпи към анализ, трябва да се припомни накратко как изглежда самият кивот. Формата на предмета се отнася към групата на т.нар. „кутии ковчезета“, които са сред най-разпространените през XVIII и XIX в.⁴ В центъра на капака е представен Христос, благославящ с двете си ръце, с разтворен кодекс върху гърдите и едри гроздове от двете му страни (**Фиг. 1**). Към вътрешната част на капака е монтирана малка сребърна пластина, върху която в техниката ниело са изобразени св. Пантелеймон и св. Сава Архиепископ Сръбски (**Фиг. 2**). Светците са представени в типичната за образите иконография, а сигнатурите им са гравирани в полета под тях. Вляво: стъ пантелеим, а в дясно: стъ сав. архп. сѣрб. Върху вътрешния капак (**Фиг. 3**), към който са прикрепени мощите, има надпис със следното съдържание: настоащїи : св : моцїи : на : прави : проигуме : исѣа : са свои иждивение : 1860 маѣа : 10 въ видинѣ. В центъра на пластината е предвидено място за малък кръст, покрит от сѣмпъл обков, като от двете му страни са пробити отвори за мощите, а до тях има клейма със сигнатура с : в : панталеймонѣ. Важен детайл е малкият сребърен обков, прикрепен към една от костите, върху който е гравирано името на същия светец (**Фиг. 4**). Кивотът се състои от части, които са правени в различни златарски ателиета⁵. Стилът на орнаменталната украса върху пластината с мощите, която според информацията от надписа е изработена във Видин, е напълно идентична с украсата върху капака на кивота. От същия златар е направена и централната пластина на капака с Христовия образ⁶, за което подсказва сходното третиране на формите и фини-

4 Genova 2004: 122.

5 Досега отделните части са атрибуирани погрешно. Виж Dzhurova 2000: 133; Dzhurova 2002: 26; Dzhurova 2008: 14.

6 Според А. Джурова тази част е изработена от златаря, изработил основата на кивота.



Фиг. 3. Кивот за мощи, 1860 г., девически манастир „Покров Богородичен“ в Самоков, вътрешна част (снимка Д. Бойкина)



Фиг. 4. Мощи на св. Пантелеймон (снимка Д. Бойкина)

ят пробой, изграждащ пясъчния фон. Тези части са монтирани върху основата на кивота, чиято орнаментална украса се отличава стилово от капака и вътрешната пластина, но към момента е трудно да се посочи откъде произхожда. Формата на предмета и монтираният кръст в центъра на вътрешната пластина дават възможност да се предположи, че кивотът е използван като таксидиотска кутия⁷.

Украсата във вътрешната част на кивота се ограничава с представянето на двама светци. Ако образът на св. Пантелеймон намира съвсем логично място поради съхраняваните негови мощи, потвърдено както от клеймата около отворите за мощи, така и от сребърния обков, монтиран към една от костите, върху който е гравирано името му, то „проблем“ поставя другата кост, която е оставена без обков и за която досега се твърдеше, че принадлежи на св. Сава Сръбски⁸ – хипотеза, изградена върху предположението, че изкованият надпис „св. Пантелеймон“ непосредствено до отвора било резултат от грешка на златаря⁹. Наскоро бяха събрани и анализирани от И. Гергова образите на св. Сава Сръбски в България, датиращи от XIX в.¹⁰ Авторката обобщава, че почитанието на първия сръбски архиепископ през този период се поддържа главно от Хилендарския манастир и се разпространява най-вече с помощта на пътуващите хилендарски монаси, а изобразенията на светеца маркират връзките на светогорската обител с различни духовни средища и градове по българските земи през османския период¹¹. Имайки предвид, че девическият манастир в Самоков е хилендарски метох¹², а за мощите се приема, че са донесени от хилендарския монах Серафим, който ги споменал в своето завещание¹³, изглежда много по-вероятно образът на св. Сава Сръбски да е представен заедно със св. Пантелеймон с цел да покаже принадлежността на предмета към Хилендарския манастир, а съхраняваните вътре мощи да принадлежат един-

Виж *Dzhurova* 2000: 133; *Dzhurova* 2002: 26.

7 Виж *Genova* 2000: 34; *Genova* 2004: 122.

8 *Dzhurova* 2000: 137; *Dzhurova* 2001: 75; *Dzhurova* 2002: 30-31; *Dzhurova* 2008: 17.

9 *Dzhurova* 2000: 136-137; *Dzhurova* 2002: 31.

10 *Gergova* (in print).

11 *Gergova* (in print).

12 *Dzhurova* 2001: 65; *Dzhurova* 2002: 18; *Dzhurova* 2003: 64.

13 *Dzhurova* 2001: 71; *Dzhurova* 2002: 17.



Фиг. 5. Предна корица на евангелие от Одрин, 1676 г. Музей „Бенаки“, Атина (по Ballian 2011: 65)



Фиг. 6. Христос Велик архиерей и Лоза, 1792 г., Георгиос и Йоанис Цетирис. Музей за средновековно изкуство, Корча (по Giakoumis 2018: 138)

ствено на последния.

Композицията Христос Лоза, поместена в съкратен вариант върху капака на кивота, се среща сравнително рядко по българските земи през периода. Този иконографски сюжет се е формирал в ателиетата на критските зографи през XV в. според изследователите в резултат от западни влияния¹⁴; най-често представя Христос допоясно в основата на разклоняваща се лоза, чиито клони образуват медальони с гроздове, в които са поместени образите на евангелистите, като по този начин композицията илюстрира конкретен евангелски текст (Йоан 15:1-7)¹⁵ и има подчертан евхаристичен характер. Вариантът с представянето на Христос в цял ръст се появява в някои примери от XVI в. и се разпространява в широк географски ареал през следващото столетие¹⁶. През периода XV–XVII в. тя се появява в различни по вид произведения на православното изкуство като стенописи¹⁷, икони¹⁸, литургични одежди¹⁹. Използването на композицията е съвсем очаквано върху църковните утвари, участващи в извършването на тайнството Евхаристия. Най-ранният познат пример е потир от XVI в., част от колекцията на манастира „Св. Йоан Богослов“ на о. Патмос, изпълнен във Венеция²⁰. През следващото столетие се появява в различни варианти и върху няколко обкова на евангелия – през 1657 г. в манастира Требине в Босна и Херцеговина²¹, през 1676 г. върху предната корица на евангелие от Одрин²² (Фиг. 5), както и върху обков на евангелие за църквата „Св. Василий Велики“ на о. Корфу²³, който се датира най-общо в XVII в.

Към края на същото столетие композицията претърпява промени в иконографската схема, в която Христос вече се представя като Велик Архиепископ²⁴. Като пример може да се посочи икона от

14 Mantas 2003: 348-351, с по-стара библиография.

15 Mantas 2003: 347.

16 Mantas 2003: 354.

17 Gerov, Penkova, Bozhinov 1993: 60-61, Mantas 2003: 352-353.

18 Виж Chatzidakis 1975: 32, N. 22; Mantas 2003: 353.

19 Papastavrou 2007: 177-180.

20 Ikonomaki-Papadopoulos 1988: 225, 260-261, ill. 39-41.

21 Radojković 1962: 68, сл. 51.

22 Fotopoulos, Delivorrias 1997: 380, ill. 650; Ballian 2011: 64; Delivorrias 2016: 142.

23 Mantas 2003: 358-359, fig. 10.

24 Drakopoulou 2006: № 66, 190-191; Giakoumis 2018: 136-140.

царския ред на иконостаса в църквата „Успение Богородично“ в гр. Адамантас на о. Милос, изписана през 1691 г.²⁵ Този вариант се разпространява през следващото столетие и днес са известни такива икони от различни краища на Балканите. Към тях принадлежи икона от 1729 г., днес в колекцията на Византийския и християнски музей в Атина²⁶, икона от Вселенската патриаршия в Истанбул от 1746 г.²⁷, икона от Църковния музей на митрополията в Александруполис от 1757 г.²⁸, икона от царския ред на неизвестна църква от района на Вльора (Албания), изписана през 1792 г. от Георгиос и Йоанис Цетирис²⁹ (**Фиг. 6**), друга царска икона, изписана само от Йоанис Цетирис през 1798 г. за църквата „Св. Георги“ във Фиер (Албания)³⁰.

Връщайки се на разглеждания тук пример, трябва да се отбележи, че през 1860 г. неизвестният видински златар се е придържал към по-стария вариант на композицията, което повдига въпроса за нейните иконографски модели. По българските земи от периода XVIII–XIX в. евхаристийната жертва на Христос рядко се илюстрира с тази композиция. Варианти на композицията Христос Лоза могат да се посочат в украсата на няколко иконостаса, в които над реда с царските икони, в центъра на резбовано лозово стебло, е представен Христос Жертва. Това решение се открива в иконостаса на църквата „Успение Богородично“ в Пирдоп (**Фиг. 7**), църквата „Успение Богородично“ в Копривщица, църквата „Св. Никола“ във Велико Търново и в католикона на Гложенския манастир³¹. Към края на XIX в. в украсата на иконостаса от църквата „Св. св. ап. Петър и Павел“ в с. Майор Узунново, Видинско, над царските двери е изобразен разтворен кодекс с текст от евангелието на Йоан, послужил за литературна основа на композицията, като по този начин е представен неин съкратен вариант. Могат да се посочат два графични източника, в които е представена композицията, и двата датиращи от XVII

25 Mantas 2003: 357-358, fig. 9.

26 <http://www.byzantinemuseum.gr/el/search/?bxm=2402>

27 <http://www.saint.gr/christicons.aspx>; <https://www.ec-patr.org/mones/fanarion/ENG/patr-eikones3-eng.htm>

28 http://corect.ipet.gr/index.php?option=com_chronoforms&chronoform=mnameio&id_mnameio=647&action=show&lang=el#page=page-1

29 Drakopoulou 2006: № 66, 190-191; Giakoumis 2018: 136-140.

30 Drakopoulou 2006: № 64, 186-187.

31 Gergova 1991: 11-12.



Фиг. 7. Иконостас, църква „Успение Богородично“, Пирдоп, детайл (снимка И. Ванев)

в. По-ранният е титулната страница на евангелие от Лвов от 1633 г.³² Вторият е отпечатан през 1666 г. за Киево-Печерската лавра, а негов екземпляр към момента е познат единствено от манастира Студеница³³. Доколко обаче златарят е имал достъп до тях, е трудно да се предположи.

През XVIII в. вариантът на композицията, в който Христос е представен облечен в химатий и хитон и с разтворен кодекс върху гърдите, продължава да се използва в резбарските ателиета на Атон. Още от края на XVII в. и началото на XVIII в. композицията все по-често замества сцената Старозаветна Троица в декорацията на панагиите³⁴. Най-ранният познат пример, който може да се посочи, е панагия с композициите Дърво Йесеево и Христос Лоза от втората половина на XVII в. с неизвестен

32 *Petkova* 2017: 31-32, с литература.

33 *Šakota* 1988: 229, сл. 9.

34 *Genova* 2004: 72, с по-стара библиография.

произход, днес в музей „Бенаки“ в Атина³⁵. Панагии с изрязана на едната си страна композиция Христос Лоза се съхраняват в Дечанския манастир³⁶, в манастира Студеница³⁷; познат е един екземпляр от колекцията на НЦИАМ, датиран в XVIII в.³⁸ Публикувани са и няколко примера от манастира Ватопед³⁹ и от Хилендар⁴⁰ (Фиг. 8). Имайки предвид това и ако се приеме за вярно, че кивотът е свързан с Хилендарския манастир, изглежда възможно именно подобна панагия да е била изобразителен модел, ползван от златаря във Видин.

През периода на Възраждането този вид свещени предмети са създавани не само за съхранение на мощите на светците, но са и важна част от мисиите на пътуващите монаси. За съжаление, няма писмени свидетелства, които да посочват конкретната употреба на таксидиотските кутии в рамките на подобно пътуване. За тяхната богослужебна функция може да се предполага въз основа на косвени данни. Например в някои пандахуси се срещат призови към вярващите от игумените с молба да канят изпратените от тях монаси в къщите си за изповед или водосвет с мощите и кръста, които носят със себе си⁴¹. На няколко места в хилендарската кондика от XVIII в. е отбелязано, че на монасите заедно с мощите са давани кръст и епитрахил⁴², което подсказва, че мощите, носени от таксидиотите, имат и богослужебна роля, а не целят единствено да привличат поклонници и милостиня. Това се потвърждава и от вътрешното оформление на част от кивотите, в които освен мощи, са поставени разглобяем кръст или малка икона.

Тук трябва да се отбележи, че от анализа на украсата на познатите до момента таксидиотски кутии се формира група от об-

35 Fotopoulos, Delivorrias 1997: 324, ill. 533-534.

36 Šakota 1984: 342, 346, 352 сл. 6-7.

37 Šakota 1988: 112, 152, сл. 67. Панагии от други сръбски манастири виж Radojković 1977: 10, ил. 49a, 52a, 53, 55, 69b.

38 Angelov 1998: 99; Genova 2004: 72. За украсата и функцията на панагиите през XVII-XVIII в. по българските земи виж Genova 1993: 54, 85-88; Genova 2006: 46.

39 Ikonomaki-Papadopoulos, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida 2000: 272-273, № 110, 274-275, № 111, 280-281, № 114, 300-301, № 124.

40 Milovanović 2008: 106-107.

41 Radev 2008: 14-22.

42 Виж л. 41a, 41b, 42a. Raykov 1998: 44-45.



Фиг. 8. Панагия, XVIII в.,
Хилендарски манастир
(по Milovanović 2008: 107)

рази, сцени и композиции, които в най-общ смисъл са свързани с евхаристийната тема, присъстващи почти задължително в стенописната програма на олтарното пространство, иконостасните прегради или църковните утвари, предназначени за извършване на тайнството и съхранявани върху света трапеза. В декоративната програма на таксидиотските кутии от Възраждането се появяват изображения на Старозаветна Троица⁴³, Христос Велик Архидиакон⁴⁴, св. Богородица Ширшая небес⁴⁵ (Фиг. 9),

43 Върху капака на сребърен кивот за мощи от Рилския манастир, изработен през 1828 г. Виж Kovachev 1911: 29-30, № 4; Angelov 1998: 78, 80.

44 Композицията се появява в украсата на таксидиотската кутия на йеромонах хаджи Манасий от 1813 г. Виж Kovachev 1911: 25-26, № 1; Genova, Vlahova 1988: 45, № 11; Genova 2000: 34-35; Genova 2000a; Genova 2004: 124-125.

45 Тази композиция може да се посочи в два рилски кивота, изработени по поръчка на Никифор Рилец през 1833–1838 г. и 1841 г. Виж Kovachev 1911: 56-57, № 35, 57-58, № 36; Genova 2000: 35; Genova 2000a: 209.



Фиг. 9. Кивот за мощи на Никифор Рилец, 1833/1838, Рилски манастир, вътрешна страна на капака (снимка Г. Линков)

Дейсис⁴⁶, както и на Разпятие с евангелистите⁴⁷, което напомня, от една страна, украсата на напрестолните евангелия, а от друга, на напрестолните кръстове и венчилката на иконостасите, а те всички директно са свързани с художественото оформление на олтарното пространство. С подчертан евхаристически смисъл е случаят и с разглежданата тук композиция Христос Лоза.

Поместването на теми с евхаристически характер в украсата на таксидиотските кутии най-вероятно се дължи на установената от векове връзка между извършването на тайнството Евхаристия и

46 Като пример може да се посочи украсата на мощехранителница, изработена през 1848 г. от Тома Сидер. Виж *Kovachev* 1911, 33-34, № 8; *Planinska* 1983: 30; *Genova, Vlahova* 1988: кат. № 8, 44; *Genova, Vlahova* 1988a: 42-43; *Genova* 2000: 36; *Genova* 2000a: 210; *Genova* 2004: 96. Както и в един кивот от Бачковския манастир от 1824 г. Виж *Ivanov* 1967: 49-50; *Genova* 2004: 124-125.

47 Върху капака на кивот от 1758–1804 г. от Бачковския манастир. Виж *Ivanov* 1967: 46-47; *Genova* 2004: 124.

мощите на светците. Добре известно е, че за да се служи литургия в дадена църква, е възможно единствено при условие че в техните престоли са вградени мощи или са поставени антиминоси с пришити частици от тях. Тази практика се установява още в периода на ранното християнство, което се утвърждава с правило по време на Седмия вселенски събор в Никея (787 г.), и продължава да се изпълнява през периода на Българското възрождане. От епохата са познати свидетелства с различен характер за това какви мощи са положени в олтарите, което предполага, че е съществувал известен интерес относно тази практика, а най-ярко това се илюстрира с поставянето на икона в царския ред на иконостаса с образите на тези светци, чиито мощи са вградени в основата на света трапеза⁴⁸. Посочените по-горе теми, от друга страна, са най-директният начин да се онагледят идеята, че кивотите за мощи, създавани по поръчка на монасите таксидиоти, се възприемат като малки преносими олтари⁴⁹.

За да се докаже тази теза обаче, трябва да се потърси дали съществува връзка на богослужебно ниво между Христовия образ и мощите на светците. Отговор на този въпрос вероятно дава един късен препис на Чин за освещаване на храм, датиращ от 1881 г. Още в самото начало се отбелязва, че мощи от трима светци трябва да се поставят на дискос, покрит от звезда и въздух, който се поставя на аналой пред Христовата икона на иконостаса, където архиереят чете определени молитви⁵⁰. На същия лист са отбелязани и някои практики, извършвани на територията на Видинска епархия, в които архиереите поставят мощите върху проскомидийната ниша. В тези случаи се предписва задължително да се постави Христова икона, преди да бъдат изчетени молитвите, с които започва освещаването на храма⁵¹. В допълнение на това, може да се припомни, че светата трапеза се възприема като престола, на който седи Христос. Затова, че тази символика се е възпитавала у вярващите през XIX в., говори „Краткое толкование на божественный храмъ“. Там на въпроса какво „знаменува“ светата трапеза, е даден отговор, че когато е поставен на

48 Виж *Gergova* 2018: 50-52; *Stoykova* 2014: 39.

49 *Genova* 2000: 33; *Genova* 2004: 121; *Stoykova* 2006: 18-19; *Dautović* 2014: 141.

50 НБКМ № 1387, л. 3а. Виж *Karadzova, Vutova, Hristova* 1996: 76.

51 НБКМ № 1387, л. 3а. Виж *Karadzova, Vutova, Hristova* 1996: 76.

един стълб, тя символизира Христос⁵². Така още веднъж Христовата фигура стои над поставените в светата трапеза мощи, макар и само на символично ниво.

Връщайки се отново към декоративната програма на кивота за мощи от девическия манастир в Самоков, изглежда, че поместената композиция Христос Лоза върху капака е пряко свързана с функционалното предназначение на предмета, използван по всяка вероятност от монах таксидиот за изпълняване на определени треби и последования. За тази функция на мощехранителницата подсказва и присъствието на св. Сава Сръбски, който по всяка вероятност е включен в декоративната програма, за да покаже връзката с Хилендарския манастир. Накрая би трябвало също така да се отбележи, че тези мощехранителници, в които е представена евхаристийната тема, са свързани тясно с манастирска среда, където посочената току-що богослужебна употреба на мощите и връзката им с Христовото изображение вероятно са били добре познати. Ако се приеме тезата, че таксидиотите са използвали кивотите за мощи с богослужебни цели, а самите те са били възприемани като малки преносими олтари, то се оформя група в този вид църковна утвар, чиято декоративна програма има специфичен символичен смисъл. Така може да се говори за предварителен замисъл на украсата на мощехранителниците от периода XVIII–XIX в., което превръща тази група от църковни утвари в култови предмети с по-сложна семантика, отколкото може да се допусне на пръв поглед.

Използвани съкращения

НЦИИАМ – Национален църковен историко-археологически музей

52 *Kratkoe tolkovanie* 1846: 9.

Библиография

Извори

НБКМ № 1387 – Чин за освешчавање на храм.

Литература

Angelov 1998: *Angelov, Valentin*. Миниатјурна (монашеска) дърворезба [Miniatyurna (monasheska) darvorezba]. In: Панорама на възрожденските приложни изкуства [Panorama na vazrozhdenskite prilozhni izkustva]. Sofia, 91-101.

Ballian 2011: *Ballian, Anna*. Gospel with Cover from Adrianople/Edirne. In: Relics of the Past. Treasures of the Greek Orthodox Church and the Population Exchange. The Benaki Museum Collections. Athens, 64-65.

Chatzidakis 1975: *Chatzidakis, Manolis*. The Greek Museums. Byzantine Museum. Athens.

Dautović 2014: *Dautović, Vuk*. Прилог познавању кутија „мошти“ у српској верској култури деветнаестог века [Prilog poznavanju kutija „mošti“ u srpskoj verskoj kulturi devetnaestog veka]. In: Светлост од светлости: хришћански сакрални предмети у музејма и збиркама Србије [Svetlost od svetlosti: hrišćanski sakralni predmeti u muzejma i zbirkama Srbije]. Niš, 137-146.

Delivorrias 2016: *Delivorrias, Angelos*. A Guide to the Benaki Museum. Athens.

Drakopoulou 2006: *Drakopoulou, Eugenia*. Catalogue. In: Icons from the Orthodox Communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë. (ed. Anastasia Tourta). Thessaloniki, 30-202.

Dzhurova 2000: *Dzhurova, Axiniya*. Наследството на хилендарските книжовници от Девическия манастир (метох) „Покров Богородичен“ в Самоков XVIII–XIX в. [Nasledstvoto na hilendarskite knizhovnitsi ot Devicheskiya manastir (metoh) „Pokrov Bogorodichen“ v Samokov XVIII–

XIX v.]. In: Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, книжевност, уметност, архитектура [Osam vekova Hilandara. Istorija, duhovni život, književnost, umetnost, arhitektura] (ed. Voislav Korać). Belgrade, 125-137.

Dzhurova 2001: *Dzhurova*, Axiniya. Славянски светии в контекста на бароквата иконография на покровителството [Slavyanski svetii v konteksta na barokovata ikonografiya na pokrovitelstvoto]. – *Annuaire de L'Université de Sofia St Klement Ohridski*. Centre de recherches slavo-byzantines Ivan Dujčev, No. 91(10), 63-78.

Dzhurova 2002: *Dzhurova*, Axiniya. Застъпничеството на светиите [Zastapnichestvoto na svetiite]. In: *Dzhurova*, Axiniya, Vasya Velinova, Ivan Patev, Maria Polimorova. Девическият манастир Покров Пресвятая Богородици в Самоков [Devicheskiyat manastir Pokrov Presvyataya Bogoroditsi v Samokov]. Sofia, 7-53.

Dzhurova 2003: *Dzhurova*, Axiniya. The Eighteenth and Nineteenth Century Literary Tradition of Hilandar Monastery Reflected in Newly Discovered Manuscripts of Its Samokov Dependency, "Protective Veil of the Theotokos" Convent. In: *Monastic Traditions: Selected Proceedings of the Fourth International Hilandar Conference*. Bloomington, 59-113.

Dzhurova 2008: *Dzhurova*, Axiniya. Чудотворните християнски светини в България [Chudotvornite hristiyanski svetini v Balgariya]. Sofia.

Fotopoulos, Delivorrias 1997: *Fotopoulos*, Dionysis, Angelos *Delivorrias*. Greece at the Benaki Museum. Athens.

Genova, Vlahova 1988: *Genova*, Elena, Lidiya *Vlahova*. 24 утвари от Рилския манастир [24 utvari ot Rilskiya manastir]. Sofia.

Genova, Vlahova 1988a: *Genova*, Elena, Lidiya *Vlahova*. Паметници на църковната утвар от Рилския манастир [Pametnitsi na tsarkovната utvar ot Rilskiya manastir]. – *Promishlena estetika. Dekorativno izkustvo*, No. 3, 40-45.

Genova 1993: *Genova*, Elena. Развитието на църковната миниатюрна дърворезба в българските земи през XVI–XIX век [Razvitiето na tsarkovната miniatyurna darvorezba v balgarskite zemi prez XVI–XIX vek]. PhD Dissertation. Sofia.

Genova 2000: *Genova*, Elena. Култът към мощите и мощехранителниците в Рилския манастир [Kultat kam moshtite i moshtehranitelnitsite v Rilskiya manastir]. – *Art Studies Quarterly*, No. 4, 33-40.

Genova 2000a: *Genova*, Elena. Рилският манастир – съкровищница на българското приложно изкуство [Rilskiyat manastir – sakrovishtnitsa na balgarskoto prilozhno izkustvo]. In: Рилският манастир [Rilskiyat manastir] (ed. Margarita Koeva). Sofia, 209-250.

Genova 2004: *Genova*, Elena. Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България [Tsarkovnite prilozhni izkustva ot XV–XIX vek v Bulgaria]. Sofia.

Genova 2006: *Genova*, Elena. За няколко непубликувани произведения на църковната миниатюрна пластика в българските музейни сбирки [Za nyakolko nepublikuvani proizvedeniya na tsarkovната miniatyurna plastika v balgarskite muzeyni sbirki]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 43-52.

Genova 2008: *Genova*, Elena. Темата „Св. Архангел Михаил взима душата на грешника“ в една мощехранителница от РИМ-Перник [Temata „Sv. Arhangel Mihail vzima dushata na greshnika“ v една moshtehranitelnitsa ot RIM–Pernik]. – *Journal of regional muzeum of history – Pernik*, No. 1, 229-244.

Gergova 1991: *Gergova*, Ivanka. Иконографската програма на иконостаса в българските земи през XVIII и XIX в. [Ikonografskata programa na ikonostasa v balgarskite zemi prez XVIII i XIX v.]. – *Art Studies Quarterly*, No. 3, 3-17.

Gergova 2005: *Gergova*, Ivanka. Ковчегът с мощите на Св. Йоан Рилски [Kovchegat s moshtite na Sv. Yoan Rilski]. – *Izvestiya na istoricheski muzey Blagoevgrad*, No. 4, 60-73.

Gergova 2006: *Gergova*, Ivanka. Поствизантийски охридски паметници в Националния исторически музей [Postvizantiyski ohridski pametnitsi v Natsionalniya istoricheski muzey]. – *Zbornik Srednovekovna umetnost*, No. 5, 55-67.

Gergova 2018: *Gergova*, Ivanka. Święty Tryfon – funkcje jego wizerunków w sztuce prawosławnej na ziemiach bułgars-

kich. In: Świąty Tryfon w kulturze europejskiej (eds. Marioli Walczak-Mikołajczakowej and Aleksandra Wojciecha Mikołajczaka). Poznań, 29-58.

Gergova (in print): *Gergova*, Ivanka. Образите на св. Сава Србски в българското изкуство през XVIII и XIX векове [Образите на sv. Sava Srabski v balgarskoto izkustvo prez XVIII i XIX vekove]. (In print)

Gerov, Penkova, Bozhinov 1993: *Gerov*, Georgi, Bissierka *Penkova*, Rumen *Bozhinov*. Стенописите на Роженския манастир [Stenopisite na Rozhenskiya manastir]. Sofia.

Giakoumis 2018: *Giakoumis*, Konstantinos. Christ the True Vine. In: *Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century A.D.)* (ed. Konstantinos Giakoumis). Tirana, 136-140.

Ikonomaki-Papadopoulos 1988: *Ikonomaki-Papadopoulos*, Yota. Church Silver. In: *Patmos. Treasures of the Monastery* (ed. Athanasios Kominis). Athens, 221-276.

Ikonomaki-Papadopoulos, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida 2000: *Ikonomaki-Papadopoulos*, Yota, Brigitte *Pitarakis*, Katia *Loverdou-Tsigarida*. Εγκόλπια [Egkolpia]. Mount Athos.

Ivanov 1967: *Ivanov*, Mina. Златарските произведения от XVI-XIX в. в музея на Бачковския манастир [Zlatarskite proizvedeniya ot XVI-XIX v. v muzeya na Bachkovskiya manastir]. Sofia.

Karadzhova, Vutova, Hristova 1996: *Karadzhova*, Darinka, Nina *Vutova*, Borjana *Hristova*. Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека [Opis na slavyanskite rakopisi v Sofiyskata narodna biblioteka]. Sofia.

Kratkoe tolkovanie 1846: Краткое толкование на божественият храм [Kratkoe tolkovanie na Bozhestveniyat hram]. Bucharest.

Mantas 2003: *Mantas*, Apostolos. The Iconographical Subject "Christ the Vine" in Byzantine and Post-Byzantine Art. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 24, 347-359.

Milovanović 2008: *Milovanović*, Dušan. Ризнице манастира

Хиландара [Riznice manastira Hilandara]. Belgrade.

Papastavrou 2007: *Papastavrou*, Helen. The Byzantine Tradition on the Decoration of a 17th Century *Sakkos* (Inv. No 754) in the Byzantine and Christian Museum, Athens. In: *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453)* (eds. Michael Grünbart, Ewald Kislinger, Anna Muthesius, Dionysios Stathakopoulos). Wien, 177-180.

Petkova 2017: *Petkova*, Nona. Отвъд границите – някои бележки за продукцията на чипровския златарски център от средата на XVII век [Otvad granitsite – nyakoi belezhki za produktsiyata na chiprovskiya zlatarski tsentar ot sredata na XVII vek]. – *Art Studies Quarterly*, No. 4, 29-37.

Planinska 1983: *Planinska*, Bistra. Кивоти за свети мощи в Рилския манастир и тяхната история [Kivoti za sveti moshiti v Rilskiya manastir i tyahnata istoriya]. – *Duhovna kultura*, No. 8, 25-31.

Radev 2008: *Radev*, Ivan. Таксидиотство и таксидиоти по българските земи през XVIII–XIX век [Taksidiotstvo i taksidioti po balgarskite zemi prez XVIII–XIX vek]. Sofia.

Radojković 1962: *Radojković*, Bojana. Старо српско златарство [Staro srpsko zlatarstvo]. Belgrade.

Radojković 1977: *Radojković*, Bojana. Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti. Belgrade.

Raykov 1998: *Raykov*, Bozhidar. Хилендарска кондика от XVIII век [Hilendarska kondika ot XVIII vek]. Sofia.

Russeva 2011: *Russeva*, Ralitsa. История, атрибуция и анализ на произведения на църковното изкуство от така наречения «Спец-фонд», съхранявани в Националния исторически музей, София. (II) [Istoriya, atributsiya i analiz na proizvedeniya na tsarkovnoto izkustvo ot taka narecheniya «Spets-fond», sahranyavani v Natsionalniya istoricheski muzey, Sofia. (II)]. – *Izvestiya na Natsionalniya istoricheski muzey*, No. 23, 253-286.

Stoykova 2006: *Stoykova*, Mariela. Таксидиотите и тяхната роля за формиране облика на изкуството през Възраждането [Taksidiotite i tyahnata rolya za formirane oblika na

izkustvoto prez Vazrazhdaneto]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 18-30.

Stoykova 2014: *Stoykova, Mariela*. Златоград: обители на християнската духовност [Zlatograd: obiteli na hristiyanska-ta duhovnost]. Varna.

Šakota 1984: Šakota, Mirjana. Дечанска ризница [Dečanska riznica]. Belgrade.

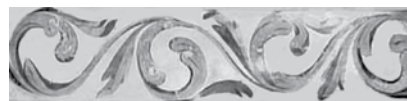
Šakota 1988: Šakota, Mirjana. Студеничка ризница [Stu-denička riznica]. Belgrade.

Christ the True Vine in the Decoration of One Reliquary

Darina Boykina



The article discusses once again the reliquary, which belongs to the Intercession of the Theotokos Monastery in Samokov. This is among the well-known artifacts of goldsmiths in Bulgaria during the 19th century, and information about it has been published several times in the Bulgarian literature, but still numerous problems in its history, the donator and the contained relics are unsolved. However, the study deals with the reliquary's decoration and its function. The first chapter of the text presents the stylistic and iconographic characteristics of the object, focusing on the composition Christ the True Vine placed on the lid of the reliquary, which is very rare in Bulgarian lands in this period. The examples of iconographic variations of the composition show that the unknown goldsmith from Vidin was influenced by the models used by the contemporary woodcarving craftsmen in the workshops of the Mount Athos, who followed the iconographic tradition of the 16th and the 17th centuries. At the end, the study presents briefly the liturgical relation between the image of Christ and the relics of the saints, according to *The service for the consecration of the churches*, in Vidin in 1881. The analysis shows that the decoration has liturgical function related to the specifics of the reliquary and its usage as a so-called "taxidiot" box.



Произведения на светогорски зографи в Рилския манастир от края на XVIII век

Александър Куюмджиев¹

Абстракт: В статията се представят стенописи и икони от Рилския манастир, датиращи от края на XVIII в., голяма част от които се атрибуират досега като дело на самоковския зограф Христо Димитров. Всъщност те са работени от светогорските майстори Захарий и Вениамин от Галатиста, чието творческо присъствие в Рилския манастир трябва да бъде реабилитирано. Това неизбежно води до намаляване на произведенията, изпълнени от самоковския майстор, а отгук се преобръща и представата за ролята и влиянието му върху възрожденското ни изкуство. Вследствие на това неговата творческа биография би трябвало да бъде основно ревизирана, а навлизането на нови теми, сюжети и модели във възрожденското ни изкуство да се свърже директно с продукцията на светогорските зографи у нас, а не със Самоковската школа.

Ключови думи: Захарий, Вениамин, Галатиста, икони, стенописи, Христо Димитров

В католикона на Рилския манастир са запазени няколко икони от зограф, подписал се като Захарий монах². Те датират от 1791 г.³ и появата им е свързана изцяло с преустройствата в старата Хрелъо-

¹ Dr Alexander Kuyumdzhiev is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences; working in the field of Bulgarian National Revival Art, mural and icon paintings.

² За него виж Mavrodinov 1947: 16; Mavrodinov 1957: 63; Kliment Rilets 1963: 37; Vasiliev 1962: 482; Vasiliev 1965: 537-538; Bozhkov 1984: ill. 192; Bozhkov 1994: 225; Genova 1996: 310; Prashkov 2000: 156; Gergova et al. 2007: 210; Moutafov et al. 2008: 76-77.

³ Иконите са погрешно датирани от 1797 г. у Gergova 2000: 473; Popovska-Korobar 2006: 292.



Фиг. 1.
„Св. Йоан
Кръстител“,
царска икона
от параклис
„Св. Йоан
Рилски“,
Захарий 1791 г.
(снимка Архив
на ИИИЗк)



Фиг. 2.
Христос от
„Дейсис“,
празнична
икона от
параклис „Св.
Йоан Рилски“,
Захарий,
ок. 1791 г.
(снимка Архив
на ИИИЗк)



Фиг. 3.
Христос
Вседържител,
стенопис от
църквата „Св.
Лука“, Рилски
манастир,
Захарий,
1798–1799 г.
(снимка Архив
на ИИИЗк)



ва църква, извършени в начало-то на 90-те години на XVIII в.⁴ От А. Василиев са публикувани иконите на Христос Вседържител и Богородица Одигитрия, разположени днес съответно на южния и северния проскинитарий до входа в наоса на катедралата и на св. Йоан Предтеча, намираща се в северния параклис „Св. Никола“⁵. На царския ред в южния параклис „Св. Йоан Рилски“ се намират още четири негови икони. Три от тях са подписани, датирани и идентични като сюжети на предните⁶. Четвъртата е с образа на св. Йоан Рилски. Тя не е подписана и датирана⁷, но може безспорно да му се припише по стилови белези.

4 За преустройствата виж *Neofit Raylets* 1879: 48-49; *Semerdzhiyev* 1913: 20; *Radkova* 1972: 39; *Gergova et al.* 2007: 33, 206-209; *Kuyumdzhiev* 2015: 115-118.

5 *Vasiliev* 1965: 537-538, ил. 315-316. И трите икони са подписани и датирани от 1791 г.

6 *Vasiliev* 1965: 538, само споменава съществуването на икони от Захарий монах в параклиса. Две от тях се споменават и у *Bozhkov* 1994: 225. Три у *Koeva* 2000: 108.

7 У *Moutafov et al.* 2008: 78, е погрешно посочено, че иконата е подписана, датирана и се намира в параклиса „Св. Никола“. На различни фотографии от XX в. се вижда, че тя не е била на иконостаса, а там са се сменяли различни икони. Виж *Rilskiyat* 2000: 126. Е. Попова я открива монтирана в стаята музей на Неофит Рилски и смята, че произхожда от гробищната църква на манастира. Виж *Popova* 2001: 94-95, 291, ил. 24 – иконата е дадена и с грешни размери 64x43 см, които съответстват на иконите от гробищната църква, поради което вероятно е свързана от авторката с тази църква. Размерите на иконата са 120x67 см.

Оригиналното предназначение на тези икони е обвито в хипотези⁸, като е ясно само, че иконостасът в параклиса „Св. Йоан Рилски“ не е пренесен изцяло в оригиналния си вид от старата Хрелъова църква, тъй като е рязан и снаждан, за да се събере вътре⁹, а и днес съдържа различни по време на изработване части. Царските двери са датирани от 1787 г. и са работени от друг зограф. Но празничните икони¹⁰ и Разпятието от венчилката са правени от Захарий, което е видно от техните стилови белези. Липсата на пряк достъп до иконите не позволява да се каже дали сред тях има подписани и датирани¹¹. Но е най-логично те да са работени заедно с четирите царски икони и да датират от 1791 г.¹²

Познати са още две икони на Захарий монах извън Рилския манастир. Първата е Богородица Одигитрия, която не е подписана, но е датирана от 1795 г.¹³ Според сведенията, които дава Н. Мавродинов тя е принадлежала на Земенския манастир¹⁴, а днес се съхранява в НАИМ–БАН¹⁵. Втората е икона на св. Йоан Рилски¹⁶ от търновската църква „Св. св. Константин и Елена“¹⁷, сега нахляща се в Музей „Възраждане“, Велико Търново¹⁸. Тази икона не е подписана и датирана, а стиловите ѝ белези са доста видоизменени, вероятно след реставраторска намеса. И двете икони могат да се отнесат към творчеството на Захарий монах, като остават

8 За тях виж Radkova 1972: 55; Ivanova, Koeva 1979: 162, 166; Koeva 1995: 43, 59; Genova 1999: 27.

9 От северната му страна е добавено косо поле, на което има допълнителна икона, а пък от юг е рязан. Виж Koeva 2000: 107.

10 Те са 14 на брой, включително „Дейсис“, разделен на три икони – „Христос Вседържител на трон“ и прави фигури на Богородица и св. Йоан Кръстител. Останалите икони са „Рождество Христово“, „Сретение“, „Кръщение“, „Влизане в Йерусалим“, „Разпятие“, „Възкресение Христово“, „Неверие на Тома“, „Възнесение Христово“, „Петдесетница“, „Рождество Богородично“, „Успение Богородично“.

11 Иконите са ми известни единствено по фотографии, преобладаващата част от които са от архива на Мавродинови, а някои са публикувани след реставрацията им в брошура, издадена от манастира. Виж Ikonite 2017.

12 Prashkov 2000: 156, ги датира от 1787 г., подвеждайки се по времето на изписване на царските двери.

13 Moutafov et al. 2008: 77, с грешно посочване на годината като 1793.

14 Mavrodinov 1957: 63.

15 Gergova, Gatev, Vanev 2012: 50, 135-136, тук иконата е дадена с въпросителна за атрибуцията.

16 Публикувана у Moutafov et al. 2008: 77.

17 Kuleliev 2004: 27, 140-142, тук иконата е атрибутирана като дело на тревненски зограф от началото на XIX в.

18 Инвентарен № 34, размери 64x46 см.



Фиг. 4. Богородица Одигитрия, икона от НАИМ, Захарий 1795 г. (снимка Иван Ванев)



Фиг. 5. Богородица Одигитрия, икона от църквата „Св. Лука“, Рилски манастир, Захарий, 1798–1799 г. (по Елена Попова)

много въпросителни за тяхната поява в с. Земен, ако приемем това за вярно, както и в търновската църква.

Чрез стилови сравнения между Богородичната икона от НАИМ (1795), празничните и царски икони от параклиса „Св. Йоан Рилски“ (1791) може да се потвърди безспорно, че Захарий монах е автор на стенописите и иконите от църквата „Св. Лука“ при едноименната постница в Рилския манастир (1798–1799) и стенописите от наоса на параклиса „Св. Димитър“ в манастира Зограф на Света гора (1797). На Захарий могат да се припишат и три от иконите на иконостаса в параклиса „Св. Димитър“, една от които е датирана от 1797 г., а това би трябвало окончателно да датира от тази година и изпълнението на стенописите¹⁹.

В Рилския манастир са запазени серия от стенописи и икони, работени от друг зограф, които по стилови белези се доближават толкова плътно до тези на Захарий монах, че в продължение на десетилетия създават спорове в литературата на чия ръка принадлежат. Според различните версии те се приписват на Христо

¹⁹ За датирането на стенописите около 1797 г. виж *Генова* 1996: 314; *Попова* 2001: 63-76.

Димитров²⁰ или на неизвестни светогорски зографи²¹, а Н. Мавродинов отнася някои от рилските стенописи и икони към творчеството на Захарий и Вениамин от с. Галатиста, смятайки Захарий монах за брат на Вениамин²². Преди да коментираме тези версии, е нужно да разграничим работите на Захарий монах и на втория зограф. Тази задача не е никак лесна, тъй като те често използват еднакви иконографски модели, изключително близки са в стилово отношение и несъмнено са обучавани на едно място. Освен това, с изключение на иконите от 1791 г. на Захарий, те не подписват произведенията си, а някои от тях работят и съвместно. Несъмнено говорим за зографски екип, натрупал вече известна практика, което означава уеднаквяване на стиловите различия при съвместните им произведения. Подобно на други такива екипи, каквито са например Константин и Атанас от Корча, така и в този случай разграничаването на тяхната работа е много трудно, но то е необходимо, тъй като ще ни даде сведения за времето, в което те са работили заедно или поотделно в Рилския манастир. Защото присъствието им на място не само не бива да се подлага на съмнение, но то е и дългогодишно, около десетилетие, независимо дали през това време те са напускали манастира и са се връщали в него при нова поръчка.

Започвайки с произведенията на втория зограф, трябва да подчертаем, че всичките му публикувани досега творби се приписват на Христо Димитров, а в основата на тази погрешна атрибуция стои иконата „Христос Велик архиерей“ от Митрополитската църква в Самоков. Тя е датирана от 1797 г., но не е подписана. Приписана е на Христо Димитров още от Н. Мавродинов²³. Тази грешна атрибуция е възприета обаче у А. Василиев на базата на сериозни наглед доводи, тъй като авторът говори в текста си за идентична като сюжет и стилови белези икона от църквата „Св. Никола Стари“ в София, която била подписана от Христо Димитров и датирана от 1793 г.²⁴ За съжаление, иконите от тази църква са изгорели, а Василиев не публикува снимка на икона-

20 Най-подробно виж *Popova* 2001, с по-старата литература; виж също *Bozhkov* 1994: 225; *Genova* 2004: 9-17; *Gergova* 2000: 472.

21 *Prashkov, Sharenkov* 1987: 126; *Genova* 1996: 312; *Prashkov* 2000: 156.

22 *Mavrodinov* 1957: 63.

23 *Mavrodinov* 1957: 71-72.

24 *Vasiliev* 1965: 315-316.



Фиг. 6. Св. Йоан Рилски, царска икона от параклис „Св. Йоан Рилски“, Захарий, 1791 г. (снимка Георги Линков)



Фиг. 7. Св. Йоан Рилски, царска икона от костницата на Рилския манастир, Вениамин, 1795 г. (снимка Георги Линков)



Фиг. 8. Св. Йоан Рилски, икона от Ново село, Шип, Христо Димитров, 1810 г. (снимка Иван Ванев)



Фиг. 9. Св. Йоан Рилски – детайл, царска икона от параклис „Св. Йоан Рилски“, Захарий, 1791 г. (снимка Георги Линков)



Фиг. 10. Св. Йоан Рилски – детайл, царска икона от костницата на Рилския манастир, Вениамин, 1795 г. (снимка Георги Линков)



Фиг. 11. Св. Йоан Рилски – детайл, икона от Ново село, Шип, Христо Димитров, 1810 г. (снимка Иван Ванев)



Фиг. 12. Св. Йоан Рилски – детайл, царска икона от параклис „Св. Йоан Рилски“, Захарий, 1791 г. (снимка Георги Линков)



Фиг. 13. Св. Иларион – детайл, стенопис от църквата „Св. Лука“, Рилски манастир, Захарий, 1798-1799 г. (снимка Архив на ИИИЗк)

та, за която пише. Обаче, като я сравнява с иконата от Митрополитската църква, той използва израза „напълно наподобява“ софийската икона с цел да подчертае приликите между двете. Говорейки така за сходствата между тях обаче, на друго място в текста си той отбелязва и разликите. Според него в иконата от софийската църква липсва подчертаването на клепаха под окото и главата е с други пропорции²⁵, а това свидетелства, че иконата от софийската църква е „идентична“ със самоковската единствено според променливите впечатления на Василиев. Но така, на практика, той узаконява погрешната атрибуция на иконата от Митрополитската църква в Самоков²⁶. Напълно закономерно след това в монографията си за самоковския зограф Е. Попова се опира на иконата от Митрополитската църква, смятайки я за една от сигурните творби на Христо Димитров, въпреки че не е подписана²⁷. И на нейна база издирва и посочва още редица произведения на този зограф, обяснявайки ги с вариациите в стила на Христо Димитров и неговата креативност. Така един цял кръг от произведения не само от Рилския манастир са атрибуирани като произведения на Христо Димитров. Сред тях са стенописите от старата Хрелъова църква (1794), стенописите и иконите от гробищната църква в Рилския манастир (1795), иконите от с. Ярлово (1795), а вече по инерция и по стиловите сходства с творбите на Захарий монах към тези паметници се включват и стенописите от църквата „Св. Лука“ и от параклиса „Св. Димитър“ в манастира Зограф, които са работени от Захарий монах.

Е. Попова многократно отбелязва в своята книга за родоначалника на Самоковската школа стиловите прилики между творбите на Захарий монах и на този втори анонимен зограф, който тя смята за Христо Димитров. Логично тя ги обяснява с влияние на стила на Захарий върху самоковския зограф и с някои любопитни хипотези за техни възможни роднински отношения²⁸. Но реална представа за произведенията на Христо Димитров могат да дадат единствено подписаните му икони и то тези от тях, в които зографът е посочил изрично, че е от Самоков²⁹. А

25 Vasiliev 1965: 315-316, 318, 321.

26 Vasiliev 1965: 321.

27 Popova 2001: 19.

28 Popova 2001: 273.

29 Приписваната му икона от 1787 г. от ДХГ – Пловдив не може да бъде приета за първо

такива запазени днес са единствено иконите от църквата в Ново село, Щип³⁰, които обаче са достатъчно много на брой, с разнообразни сюжети и могат да служат за основа при атрибуцията на творбите на самоковския зограф. Дори само при сравнение с тях е възможно да се посочат още поредица произведения, които принадлежат на неговата ръка. Безспорно, такива са две икони от Рилския манастир, датиращи вероятно от първото десетилетие на XIX в.³¹ Негови произведения са и иконите от Баткунския манастир, от Осоговския манастир, от с. Голямо Белово, от Костенец, от „Св. Петка Стара“ в София, от Пазарджик и редица други³². Сравнявайки всички тези му произведения със стила на иконите от гробищната църква, с фрагментите от Хрельовата църква и останалите рилски паметници, става ясно, че това са различни зографи. Впрочем Христо Димитров се отличава съществено и от Захарий монах, тъй като произведенията, които са го сближавали досега с него в литературата, принадлежат само на този анонимен съекипник на Захарий. В действителност, Христо е много по-близък като стил до произведенията на друг светогорски зограф – Никифор от Карпениси, с когото също е нееднократно объркван³³.

Въпреки че са почти изцяло събрани от Е. Попова, в Рилския манастир има още произведения на съекипника на Захарий монах, които не са публикувани. Като такива ще посочим един комплект икони от пророчески фриз на иконостас, които според фотография от архива на Мавродинови са били монтирани като най-горен ред на иконостаса в църквата „Успение Богородично“ при метоха Пчелина³⁴. Доколкото ми е известно, тези икони са споменавани само под общ знаменател, заедно с иконостаса, а и са погрешно атрибуирани у Н. Мавродинов като дело на Захарий монах³⁵. Иконите от този фриз са 12 на брой, само с образи

достоверно сведение за неговото творчество, тъй като тя е различна като стил от късните му произведения и е подписана само с името Христо, без уточнение за произхода на този зограф. За иконата виж *Попова* 2001: 18, с литература.

30 За тях виж *Попова* 2001: 116-121, с литература; *Popovska-Korobar* 2005: 44-50.

31 *Попова* 2001: 142-143.

32 За тях виж *Попова* 2001, с по-старата литература; *Stoykova* 2003: 32-34; *Genova* 2004: 9-17; *Popovska-Korobar* 2005: 44-50.

33 Подробно виж *Kuyumdzhiev* 2018: 21-32.

34 *Genova, Vanev* 2018: 235.

35 *Mavrodinov* 1957: 63; *Vasiliev* 1965: 537-538; *Prashkov* 2000: 156.



Фиг. 14. Христос Велик архиерей – детайл, икона от Митрополитска църква в Самоков, Вениамин, 1797 г. (снимка Георги Линков)



Фиг. 15. „Успение Богородично“ – детайл, икона от Ново село, Шип, Христо Димитров, 1810 г. (снимка Иван Ванев)

на пророци и не са подписани или датирани³⁶. Всъщност този пророчески ред трябва да бъде свързан директно с гробищната църква „Въведение Богородично“ и да се отнесе към 1795 г., когато е изработена останалата украса на иконостаса. По тези икони могат да се атрибуират като негово дело и иконите от метоха Орлица от 1796 г., които са общо споменати у Е. Попова като работени от светогорски зограф³⁷.

Един кратък хронологичен преглед на датираните произведения на двамата зографи у нас би показал, че засега нямаме данни за по-ранни творби на Захарий монах преди подписаните му икони от 1791 г. След тях идва появата на втория зограф при работата му върху стенописите от Хрельовата църква през 1794 г., където сред наличните фрагменти³⁸ не се открива авторският почерк на Захарий монах, но това не означава, че стенописите там не са работени и от двамата зографи. На следващата 1795 г. съекип-

36 Иконите са с образите на прор. Илия, прор. Йеремия, прор. Захарий, прор. Соломон, прор. Аарон, прор. Даниил, прор. Давид, прор. Гедеон, прор. Иезекиил, прор. Авакум, прор. Моисей и прор. Исай.

37 *Попова* 2001: 257.

38 Известните фрагменти са описани у *Попова* 2001: 39-40; *Gergova et al.* 2007: 207-208; един фрагмент от църквата с образа на Бог Саваот, намира се в НАИМ, е публикуван у *Gergova, Gatev, Vanev* 2012: 22, 42, 65.



Фиг. 16. Прор. Йеремия, икона от костницата на Рилския манастир, Вениамин, 1795 г. (снимка Георги Линков)



Фиг. 17. Св. св. ап. Петър и Павел, икона от метоха Орлица, Рилски манастир, Вениамин, 1796 г. (снимка Георги Линков)

никът на Захарий със сигурност е все още в манастира и развива изключително интензивна дейност. Тогава той работи сам стенописите и целия иконостасен комплект за гробищната църква „Въведение Богородично“. През същата година, и явно като странична поръчка, този съекипник изпълнява четирите царски икони от иконостаса в старата църква на с. Ярлово³⁹. Съществува възможност Захарий също да е на място в манастира, тъй като от тази година е „земенската“ му икона, съхранявана в НАИМ. Но тъй като появата ѝ като самостоятелно произведение все още няма обяснение, остава също толкова вероятно Захарий да е бил

39 За тях виж Ророва 2001: 96-98, с литература. Иконите от пророческия ред в тази църква обаче са правени от друг зограф.



Фиг. 18. Св. Йоан Рилски – детайл, царска икона от костницата на Рилския манастир, Вениамин, 1795 г. (снимка Георги Линков)



Фиг. 19. Прор. Моисей, икона от костницата на Рилския манастир, Вениамин, 1795 г. (снимка Георги Линков)

на Света гора и иконата да е изпратена оттам. През 1796–1797 г. обаче и двамата зографи би трябвало да са напуснали манастира. За Захарий това е сигурно, тъй като стенописите от наоса на параклиса „Св. Димитър“ в манастира Зограф датират от 1797 г. Тъй като там той работи сам, а от неговия съекипник все пак имаме датираните икони от метоха Орлица (1796) и тази на Христос Велик архиерей от 1797 г. в Митрополитската църква в Самоков, е възможно съекипникът да е останал в региона и през тези две години. Но пък това са икони, а не стенописи, така че е възможно да не са работени на място. След 1797 г. нямаме датирано произведение на анонимния съекипник на Захарий нито в Рилския манастир, нито в региона. Отсъствието и на двамата майстори в манастира би могло да бъде обяснение на причината стенописите от църквата „Св. Лука“ да са поръчани на трети зограф – както се смята, на Тома Вишанов, който изписва олтарната апсида⁴⁰. Изглежда, ще трябва да приемем и версията, че неговата работа

⁴⁰ Genova 1996: 309-325; Popova 2001: 50.

не е била одобрена⁴¹, като изписването на църквата е прекъснато и е отправена нова покана към Захарий и съекипника му да довършат стенописите. Стилните им белези, въпреки по-късното преизписване на някои части⁴², показват преобладаващото присъствие на Захарий монах, който по същото време изработва и цялостната украса на иконостаса⁴³. Но все пак сред правите фигури на светците се различава например образът на св. Дионисий Ареопагит, който е сходен като стил и изписване на надписите с образите на светците от гробищната църква в манастира, поради което трябва да се приеме, че църквата е изписана и от двамата зографи. След този паметник изглежда Захарий монах и неговият съекипник напускат окончателно Рилския манастир, тъй като по-късни датирани техни творби не са известни от региона.

Тук обаче трябва да имаме предвид, че двамата зографи имат още произведения в манастира, които не са датирани, а те може да са работени както в периода на датиранияте, така и по друго време. Сред тези недатирани творби на Захарий на първо място трябва да посочим една неподписана икона „Благовещение“, която е правена за архиерейския трон от старата Хрелъова църква. Тронът датира от 1797 г.⁴⁴, поради което може да се предположи с голяма доза сигурност, че иконата е правена покрай работата на Захарий в църквата „Св. Лука“ и датира от 1798–1799 г. Вероятно по същото време той изработва и иконата „Новозаветна Троица“ за съседния трон – този на Самуил. Той се датира обичайно от 1832 г., която е отбелязана на него⁴⁵, но тази година вероятно е свързана с името на Самуил, а не с изработването на самия трон. Възможно е обаче иконата да е монтирана и по-късно към трона, а да е имала друг произход. Захарий е автор и на един иконостасен фриз от неизвестна рилска църква, който е погрешно смятан за фриза от църквата „Св. Лука“⁴⁶. Негова е и една малка икона на св. Димитър, находяща се в депото на манасти-

41 *Ророва* 2001: 72-73, с литература.

42 Преизписването датира от 1883 г. и е извършено от Никола Образописов. *Vlahova, Genova* 1983: 10; *Kuyumdzhiev* 2015: 213.

43 Подробно описана у *Ророва* 2001: 101-105.

44 *Rilskiyat* 2000: цветно приложение.

45 *Koeva* 2000: 107.

46 За него виж *Ророва* 2001: 137-139, която посочва грешното му отнасяне от М. Енев към иконостаса от църквата „Св. Лука“. Фризът е с инв. № РМ III-72.

ра⁴⁷, както и друга с образа на ев. Лука, произхождаща вероятно от едноименната църква при постницата⁴⁸.

От недатираните произведения на съекипника на Захарий монах е известен един апостолски фриз, разпределен на два реда, поставен върху иконостаса в параклиса на Хрельовата кула⁴⁹. Този иконостас съдържа различни по хронология произведения, работени от различни зографи, поради което е невъзможно да се определи с точност времето, в което е комплектован⁵⁰. Според Е. Попова обаче фризът датира от началото на 90-те години на XVIII в.⁵¹, което е напълно възможно. Част от него е и фрагментът с образа на ап. Юда, който се намира днес в сбирката на НАИМ⁵².

Второто му недатирано произведение са царските двери от параклиса „Св. Архангели“. Е. Попова точно отбелязва стиловете им прилики с царските двери от Костницата⁵³. Всичко останало, свързано с тези двери, обаче е хипотетично. Тяхното датиране от 1786 г. е погрешно, тъй като е автоматично привнесено върху тях, вследствие свързването им с двете икони, монтирани на иконостаса в параклиса, които са датирани от 1786 г., но принадлежат на трети зограф, който отново не е Христо Димитров⁵⁴. Несигурно е също така дали тези двери са били предназначени за този параклис. Те може да се били част от иконостаса на някои от параклисите в обновената Хрельова църква, тъй като е доста съмнително параклисът „Св. Архангели“ да е съществувал по това

47 Инв. № РСвОб-III-113. Депо, размери 22x17 см.

48 Инв. № РСвОб-III-29. Депо, размери 26x21 см.

49 Фризът е подробно описан у *Popova* 2001: 133-134.

50 *Enev* 1997: 130, 132, ill. 94, датира обновяването на параклиса през 1784 г. *Prashkov* 2000: 156, датира обновяването от 1792 г., което със сигурност не е вярно.

51 *Popova* 2001: 137.

52 *Gergova, Gatev, Vanev* 2012: 25, 77, 192. Фрагментът е с инв. № 1344, п. 384, оп. 23, размери 42x45 см. Смята се, че произхожда от Лозенград. Образът на ап. Юда обаче е напълно идентичен с останалите апостоли от фриза, а самият фриз днес е разделен на части, при което вероятно е отделен и този фрагмент. Запазената част от фриза, която се намира в депото на Рилския манастир (Инв. № РСвОб-III-274) е с височина точно 46 см, което безспорно доказва произхода на фрагмента. Остава неясно как той е попаднал в НАИМ, а и защо е заведен като произхождащ от Лозенград.

53 *Popova* 2001: 85-87.

54 За двете икони – „Христос Вседържител“ и „Богородица Елеуса“, виж *Kliment Rilets* 1977: 19; *Bozhkov* 1984: ill. 281; *Prashkov* 2000: 155; *Popova* 2001: 85-86; *Genova* 2012: 36; *Gergova, Vanev* 2018: 292.



Фиг. 20. Милош Обилич, стенопис от католикона на Хилендар, Вениамин и Захарий, 1803/4 г. (по Богдановић, Ђурић, Медаковић)



Фиг. 21. Св. Меркурий, стенопис от костницата на Рилския манастир, Вениамин, 1795 г. (снимка Георги Линков)

време⁵⁵. Най-вероятно царските двери датират някъде от 90-те години на XVIII в.

Захарий монах и неговият съкипник имат произведения и извън Рилския манастир. Поради липсата на възможност да бъдат представени тук, те ще бъдат обект на друга публикация. Сега е по-важно да обърнем внимание на версията на Н. Мавродинов, според която Захарий монах всъщност е Захарий от Галатиста и той е работил с брат си Вениамин в рилските църкви⁵⁶. Отно-

55 Строителната история на този параклис е хипотетична. Виж *Kliment Rilets* 1977: 19; *Enev* 1997: ил. 284; *Prashkov* 2000: 155; *Popova* 2001: 85-86; *Mavrodinov* 1957: 28; *Kuyumdzhiev* 2015: 69-70; *Gergova, Vanev* 2018: 291.

56 *Mavrodinov* 1947: 16; *Mavrodinov* 1957: 63. Същото у *Pandurski* 1970: 46.

шението към тази хипотеза в нашата литература е крайно негативно, но това се дължи на неподходящия стилъв паралел, приведен от Н. Мавродинов⁵⁷, на объркването на произведенията на Захарий монах и неговия съекипник с тези на Христо Димитров, а оттам и на слабия интерес към самия Захарий монах, тъй като болшинството автори приемат априори, че това всъщност е зографът от Галатиста, чиито икони от 1791 г. се появяват напълно инцидентно в Рилския манастир⁵⁸. Ако обаче приемем това идентифициране, би станало изключително лесно да открием името на неговия съекипник, тъй като по това време той може да е работил единствено с брат си Вениамин. Подобна теза отговаря изцяло и на отбелязаната по-горе стилова близост между двамата зографи и използването на множество еднакви иконографски модели, които говорят за общо място на обучение. Отговаря и на съекипността им, демонстрирана в рилските паметници. Но да се смята, че това е Захарий от Галатиста, е трудно доказуемо, тъй като не са известни негови самостоятелни произведения, с които да се сравнят тези от Рилския манастир, защото всичките му познати творби са изпълнени съвместно с брат му Вениамин и/или с чичо му Макарий, с когото работи до неговата смърт през 1814 г.⁵⁹ Освен това в общите им работи след началото на XIX в. личи различен стил, колорит и палеография, които като цяло не съответстват на нито един от двамата рилски зографи. Различия се откриват и между произведенията на анонимния зограф от

57 След като Мавродинов отбелязва, че паралел за тяхната работа в манастира са стенописите в параклиса „Св. Йоан Предтеча“ в манастира Ивирон, датиращи от 1815 г., а това е категорично отхвърлено от А. Василиев (*Mavrodinov* 1957: 63; *Vasiliev* 1965: 537), в следващата литература се цитира напълно наизуст мнението на Василиев, без да се направи каквато и да било проверка на тази хипотеза с други паметници, работени от зографите. Виж *Prashkov, Sharenkov* 1987: 48; *Enev* 1997: 166, 170; *Popova* 2001: 84; *Genova* 1996: 314. Всъщност А. Василиев отхвърля тази теза поради непознаване на светогорските паметници и зографи, като обърква например Вениамин с неговия съименник Вениамин Контракис, работил през втората половина на XIX в. или Макарий I, с неговия племенник Макарий II. Виж *Vasiliev* 1965: 537.

58 Проблемът с идентифицирането на Захарий монах е сериозен, тъй като авторите, пишещи за него, често сменят мнението си. Че това не е Захарий от Галатиста, а друг зограф, се смята у *Vasiliev* 1965: 537-538, *Popova* 2001: 84; че това е Захарий от Галатиста се смята у *Vasiliev* 1962: 482, *Mavrodinov* 1957: 63; *Bozhkov, Vasiliev* 1981: 102; *Bozhkov* 1994: 225; *Popovska-Korobar* 2006: 292; *Moutafov et al.* 2008: 77; *Gergova, Gatev, Vanev* 2012: 25; *Prashkov, Sharenkov* 1987: 47-48; *Enev* 1994: 169-170. Гръцките публикации, в които се споменават неговите подписани икони от 1791 г., цитират единствено българската литература, в която се твърди, че това е Захарий от Галатиста, без да го подлагат на съмнение. Виж *Paraskeva* 2010: 97; *Drakopoulou* 2010: 290.

59 *Papaggelos* 1998: 253-272; *Drakopoulou* 2010: 288-290.

Рилския манастир и познатите самостоятелни работи на Вениамин, въпреки че, реално, такива са известни чак от 20-те години на XIX в. нататък, а това ги отделя с 30 до 40 години, за които са възможни, а и неизбежни по-сериозни промени в стила на зографа. Но например в стенописите от параклиса „Св. Андрей“ на манастира Ватопед, работени от галатистките майстори през 1798 г., все още ясно се различава характерният стил на Захарий монах и неговия съекипник от Рилския манастир⁶⁰. В стенописите от Хилендарския католикон от 1803/4 г. обаче настъпва промяна в стила им на работа. Там все още има отделни детайли, които напомнят за стила на двамата зографи, въпреки че разликите вече също са налице. Например образът на Милош Обилич от Хилендар е достатъчно сходен с образа на св. Меркурий от рилската костница, а се доближава и до произведенията на Захарий монах, но по-впечатляваща е приликата на ръцете на един ангел от небесното войнство, изобразен в Хилендарския католикон и св. Евстратий от рилската костница. При захващането на ръката и в двата случая се появява особено характерното изобразяване на дланта, сякаш разделена на две части, обхващащи предмета, който държи ръката. Този детайл е определящ за работата на Вениамин и присъства в различни образи както от целия Рилски манастир, така и от Хилендарския католикон. Поради това трябва да приемем, че „рилските“ зографи са Захарий и Вениамин от Галатиста, претърпели обаче сериозна метаморфоза в стила и изоставили някои от характерните за тях белези след работата им в Хилендарския католикон. Там те работят върху по-стар слой от XIV в., следвайки изискванията на ктиторите да се запазят иконографията на сцените и образите⁶¹, а наблюденията им върху тази живопис, засвидетелствани и в серия рисунки на Вениамин⁶², несъмнено се отразяват върху стила им на работа като маниер на рисуване, иконографски модели и цветност⁶³. Затова,

60 Илюстрации от стенописите виж у *Paraskeva* 2010: 103, еик. 53-54 и *Kyriakoudis* 2001: 166. За паметника виж *Papaggelos* 1998: 257, 268.

61 *Marković* 1998: 221; *Makuljević* 2013: 177.

62 Потвърждение за техния интерес към средновековната хилендарска живопис са подготвителните рисунки на Вениамин, които той е правил от хилендарските стенописи и тези от Протатон, смятани по онова време за дело на Панселинос. Това е изрично отбелязано още от П. Успенски, който е видял тези копирани от стенописите рисунки при посещението си на Света гора през 1845 г. Виж *Uspenskiy* 1892: 423. Рисунките, които са 65 на брой, се приписват на следващото поколение зографи от Галатиста. Виж *Vassilaki* 2015: 29.

63 За стенописите им в Хилендарския католикон виж *Džamić* 2012: 191-206, тук се посочва

започвайки от Хилендарския католикон нататък, в продължение на две десетилетия цялата обща продукция на двамата зографи от Галатиста ще отговаря като живопис на съвсем други разбирания от тези в рилските църкви⁶⁴. Под влияние на моделите от XIV в. и работейки съвместно със своя чичо Макарий, се променят и иконографските им модели, позите и жестовете на светците, а дори и изписването на надписите. Така се появяват и съществените разлики в стила им в по-късните паметници, които са реален факт⁶⁵ и дават основание

и участието на чичо им Макарий в по-голямата част от изписването. Виж също Makuljević 2013: 161-203.

64 Преглед на произведенията им у Papagelos 1998: 253-272; Paraskeva 2010; Džamić 2012: 191-206.

65 Вж например Tsigaras 2004: 20, където е показано ясно влиянието на стила на стенописите от Протатон върху творчеството на Вениамин. В литературата е добре известна и тезата за промяна на стила на ателието от близост с Епирската школа в ранните произведения до обръщане към монументалния стил от Протатон. Виж Papagelos 1998a: 302; Paraskeva 2010: 69. Изворите също го потвърждават, тъй като А. Муравъов отбелязва наличието на ателие на Света гора в средата на XIX в., в което все още се следва традицията, заложена от Панселинос. Murav'ev 1851: 165.



Фиг. 22. Ангел, стенопис от католикона на Хилендар, Вениамин и Захарий, 1803/4 г. (снимка Ненад Макулевич)



Фиг. 23. Св. Евстратий, стенопис от костницата на Рилския манастир, Вениамин, 1795 г. (снимка Георги Линков)

на А. Василиев да смята, че рилските паметници не може да са изписани от двамата братя от Галатиста, ако те се сравняват със стенописите от иверския параклис (1815)⁶⁶.

Свързването на рилските паметници с работата на Захарий и Вениамин не противоречи на известната им досега продукция, а даже се вписва хронологично в нея. Въпреки че името на Вениамин е засвидетелствано още при наемането на светогорската килия заедно с чичо му Макарий през 1785 г. негови творби не са известни чак до 1798 г., когато заедно с брат си Захарий и чичо си Макарий работят стенописите от параклиса „Св. Андрей“ в манастира Ватопед⁶⁷. Най-ранната известна работа на Захарий пък стават стенописите от наоса на параклиса „Св. Димитър“ и трите икони от тамошния иконостас (1797). Следващите им произведения на Света гора са вече в Хилендарския католикон от 1803 г. нататък. Така рилските паметници допълват тяхната продукция през 90-те години на XVIII в., като дори 1797/98 г. изглеждат напълно логично натоварени, тъй като през 1797 г. Захарий изписва само наоса на параклиса „Св. Димитър“, оставяйки притвора на друг зограф, явно, за да се включи в работата над стенописите във ватопедския параклис „Св. Андрей“, които са завършени през 1798 г. А още същата 1798 г., може би дори преди да бъдат окончателно завършени тези стенописи и вероятно по спешна покана, той заедно със своя брат започва изписването на стенописите в рилската църква „Св. Лука“, които са завършени на следващата 1799 г.

Новата информация, изнесена дотук, е прекалено обширна, а и отчасти непълна, за да може още на този етап да се изяснят и причините за появата на произведенията на майсторите от Галатиста в Рилския манастир и региона около Самоков. Засега изглежда несъмнена единствено ролята на самоковския митрополит Филотей⁶⁸. Явно той не само е възпитаник на светогорските манастири, но поддържа контакт с тях, благодарение на който става възможна появата на произведения от светогорски майсто-

66 Vasiliev 1965: 537-538.

67 Papaggelos 1998: 298-300, Kyriakoudis 2001: 161.

68 За него виж Semerdzhiev 1913: 19; Temelski 2000: 172-175; Genova 2006: 143-148; той е ктитор и на строежа на новия католикон в светогорския манастир Ксенофонт 1819–1836 г. Виж Uspenskiy 1880: 39-40.

ри в Рилския манастир и региона. Реалната причина за това би трябвало да е ктиторската дейност на самоковския митрополит, под чиято егида се възобновява не само Митрополитската църква в Самоков, но е преустроена и преизписана старата Хрелъова църква в Рилския манастир, както и костницата⁶⁹.

Творбите на зографите от Галатиста в Рилския манастир и Самоков запълват съществена празнина по отношение на тяхното ранно творчество. Несъмнено в бъдеще към тях ще бъдат прибавени още примери от работата им в региона, а и изобщо в българските земи, тъй като има редица икони, съхранявани в различни църкви и музейни сбирки, които биха могли да им се припишат. А всичко това ще бъде необходимо не само за да се реабилитира тяхното присъствие у нас, но и за да добием по-реална представа за процесите и събитията в религиозното ни изкуство на границата между XVIII и XIX в.

69 Подробно виж у *Kuyumdzhiev* 2015: 64-65, с литература.

Библиография

Извори

Murav'yev 1851: *Murav'yev, Andrey*. Письма с Востока. Часть I [Pis'ma s Vostoka. Chast I]. Saint Petersburg.

Neofit Raylets 1879: *Neofit Raylets*. Описание болгарского священного монастыря Рылскаго [Opisanie bolgarskago svyashtennago monastayrya Raylskago]. Sofia.

Uspenskiy 1880: *Uspenskiy, Porphyri*. Второе путешествие по Святой горе Атонской [Vtoroye puteshestvie po Svyatoy gore Atonskoy]. Moscow.

Uspenskiy 1892: *Uspenskiy, Porphyri*. Востокъ христiанскiй Аѳонъ – Исторiа Аѳона. Т. III. Аѳон монашескiй, отд. второе [Vostok khristianskiy Aton – Istoria Atona. T. III. Aton monasheskiy, ottd. vtoroye]. Saint Petersburg.

Литература

Bozhkov, Vasiliev 1981: *Bozhkov, Athanas, Asen Vasiliev*. Художественото наследство на манастира Зограф. [Hudozhestvenoto nasledstvo na manastira Zograf]. Sofia.

Bozhkov 1984: *Bozhkov, Athanas*. Българската икона. [Balgarskata ikona]. Sofia.

Bozhkov 1994: *Bozhkov, Athanas*. Български приноси в европейската цивилизация. [Balgarski prinosi v evropeyskata tsivilizatsiya]. Sofia.

Drakopoulou 2010: *Drakopoulou, Eugenia*. Έλληνες ζωγράφοι 1450–1830. τ. 3'. Athens.

Genova 1996: *Genova, Elena*. Паралели между паметниците на монументалната живопис в Рилския манастир и манастира „Зограф“ на Света гора от втората половина на XVIII век [Paraleli mezhdru pametnitsite na monumentalnata zhivopis v Rilskiya manastir i manastira „Zograf“ na Sveta gora ot vtorata polovina na XVIII vek]. In: Светогорска

обител Зограф [Svetogorska obitel Zograf]. II, Sofia, 309-325.

Genova 1999: *Genova*, Elena. Новооткрити творби на самоковски майстори от църквата в с. Илинден (Резултати от една експедиция из Гоцеделчевско и Благоевградско) [Novootkriti tvorbi na samokovski maystori ot tsarkvata v s. Ilinden (Rezultati ot edna ekspeditsiya iz Gotsedelchevsko i Blagoevgradsko)]. – *Art Studies Quarterly*, No. 3, 22-28.

Genova 2004: *Genova*, Elena. За още няколко неизвестни икони в творческата биография на Христо Димитров от Самоков [Za oshte nyakolko neizvestni ikoni v tvorcheskata biografiya na Hristo Dimitrov ot Samokov]. – *Pametnitsi, restavratsiya, muzei*, No. 4, 9-17.

Genova 2006: *Genova*, Elena. За един неизвестен детайл от битието на възрожденския Самоков [Za edin neizvesten detal ot bitieto na vazrozhdenskiya Samokov]. In: *Изкуствоведски четения 2006* [Izkustvovedski cheteniya 2006]. Sofia, 143-148.

Genova 2012: *Genova*, Elena. Второто поколение зографи от Самоковската живописна школа. Димитър Христов Зограф, Йоан Николов Иконописец, Костадин Петрович Вальов [Vtoroto pokolenie zografi ot Samokovskata zhivopisna shkola. Dimitar Hristov Zograf, Yoan Nikolov Ikonopisets, Kostadin Pretrovich Valyov]. Sofia.

Genova, Vanev 2018: *Genova*, Elena, *Ivan Vanev*. Църква „Успение Богородично“, Рилски манастир [Tsarkva „Uspenie Bogorodichno“, Rilski manastir]. In: *Корпус на стенописите от първата половина на XIX в. в България* [Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX v. v Bulgariya]. Sofia, 221-235.

Gergova 2000: *Gergova*, Ivanka. Рилският манастир и Хилендар [Rilskiyat manastir i Hilendar]. In: *Осам векова Хилендара* [Osam vekova Hilandara]. Beograd, 467-475.

Gergova et al. 2007: *Gergova*, Ivanka, *Elena Popova*, *Elena Genova*, *Nikolay Klisarov*. Корпус на стенописите в България от XVIII век [Korpus na stenopisite v Balgariya ot XVIII vek]. Sofia.

Gergova, Gatev, Vanev 2012: *Gergova*, Ivanka, *Yordan Gatev*,

Ivan Vanev. Християнско изкуство в Националния археологически музей – София. Каталог [Hristiyansko izkustvo v Natsionalniya arheologicheski muzey – Sofiya. Katalog]. Sofia.

Gergova, Vanev 2018: Gergova, Ivanka, Ivan Vanev. Параклис „Св. Архангели“, Рилски манастир [Paraklis „Sv. Arhangeli“, Rilski manastir]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX в. в България [Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX v. v Balgariya]. Sofia, 280-292.

Džamić 2012: Džamić, Vladimir. Зидне слике с почетка XIX века у хиландарском саборном храму [Zidne slike s početka XIX veka u hilendarskom sabornom hramu]. – Saopštenja, No. 44, 191-206.

Enev 1994: Enev, Michael. Атон. Манастирът Зограф [Aton. Manastirat Zograf]. Sofia.

Enev 1997: Enev, Michael. Рилският манастир [Rilskiyat manastir]. Sofia.

Ivanova, Koeva 1979: Ivanova, Veneta, Margarita Koeva. Пластическото богатство на възрожденската църковна дърворезба [Plasticheskoto bogatstvo na vazrozhdenskata tsarkovna darvorezba]. Sofia.

Ikonite 2017: Иконите разказват – 21 икони от Рилския манастир [Ikonite razkazvat – 21 ikoni ot Rilskiya manastir]. Sofia.

Kliment Rilets 1963: Kliment Rilets. Рилският манастир и Света гора [Rilskiyat manastir i Sveta gora]. – Duhovna kultura, No. 7-8, 36-44.

Kliment Rilets 1977: Kliment Rilets. Самоковските иконописци и резбари и Рилският манастир [Samokovskite ikonopists i rezbari i Rilskiyat manastir]. – Duhovna kultura, No. 10, 19-24.

Koeva 1995: Koeva, Margarita. Рилският манастир [Rilskiyat manastir]. Sofia.

Koeva 2000: Koeva, Margarita. Дърворезбена пластика и украса на манастирския ансамбъл [Darvorezbenata plastika i

ukrasa na manastirskiya ansambal]. In: Рилският манастир [Rilskiyat manastir]. Sofia, 103-133.

Kyriakoudis 2001: *Kyriakoudis*, Evangelos. Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος, τον 18^ο αιώνα. Αισθητικές αναζητήσεις και τεχνολογικά ρεύματα. – Θεσσαλονικέων Πόλις, No. 4, 143-190.

Kuleliev 2004: *Kuleliev*, Yordan. История на църквата „Св. Константин и Елена“ във Велико Търново [Istoriya na tsarkvata „Sv. Konstantin i Elena“ vav Veliko Tarnovo]. Veliko Tarnovo.

Kuyumdzhiev 2015: *Kuyumdzhiev*, Alexander. Стенописите в главната църква на Рилския манастир [Stenopisite v glavnata tsarkva na Rilskiya manastir]. Sofia.

Kuyumdzhiev 2018: *Kuyumdzhiev*, Alexander. Икони на Никифор от Карпениси в България, приписвани на Христо Димитров. Предварителни бележки [Ikoni na Nikifor ot Karpenisi v Bulgariya, pripisvani na Hristo Dimitrov. Predvaritelni belezhki]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 21-32.

Mavrodinov 1947: *Mavrodinov*, Nikola. Новата българска живопис [Novata balgarska zhivopis]. Sofia.

Mavrodinov 1957: *Mavrodinov*, Nikola. Изкуството на Българското възраждане [Izkustvoto na Balgarskoto vazrazhdane]. Sofia.

Makuljević 2013: *Makuljević*, Nenad. Унутрашњост католика манастира Хиландара у Новом веку [Unutrašnjost katolikona manastira Hilandara u Novom veku]. In: Осма казивања о Светој гори [Osma kazivanja o Svetoj gori]. Beograd, 161-203.

Marković 1998: *Marković*, Miodrag. Првобитни живопис главне манастирске цркве [Prvobitni živopis glavne manastirske crkve]. In: Манастир Хиландар [Manastir Hilandar]. Beograd, 221-242.

Moutafov et al. 2008: *Moutafov*, Emmanuel, Ivanka Gergova, Alexander Kuyumdzhiev, Elena Popova, Elena Genova, Dimitrios Gonis. Гръцки зографи в България след 1453 г. [Gratski zografi v Bulgariya sled 1453 g.]. Sofia.

Papaggelos 1998a: *Papaggelos*, Ioakim. The Post-Byzantine Wall-Paintings. In: The Holy and Great Monastery of Vatopaidi: Tradition, History, Art. Athens, 285-308.

Papaggelos 1998: *Papaggelos*, Ioakim. Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους. In: Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη, 18^{ος} – 20^{ος} αι. Πανελλήνιο Συνέδριο (20 – 21 Νοεμβρίου 1997). Πρακτικά, Thessaloniki, 253-272, εικ. 1-38.

Paraskeva 2010: *Paraskeva*, Vassa. Το έργο των γαλατσιάνων αγιογράφων Βενιαμίν α΄ και Μακαρίου β΄ στις Βόρειες Σποράδες κατά τον 19^ο αιώνα. Διδακτορική διατριβή. Thessaloniki.

Pandurski 1970: *Pandurski*, Vasil. Атон–България. Връзки в изкуството [Aton – Bulgariya. Vrazki v izkustvoto]. – Duhovna kultura, No. 7-8, 44-47.

Popova 2001: *Popova*, Elena. Зографът Христо Димитров от Самоков [Zografat Hristo Dimitrov ot Samokov]. Sofia.

Popovska-Korobar 2005: *Popovska-Korobar*, Viktorija. Бележки за неизвестни икони от зографите Христо Димитров и Димитър Христов в Македония [Belezhki za neizvestni ikoni ot zografite Hristo Dimitrov i Dimitar Hristov v Makedoniya]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 44-50.

Popovska-Korobar 2006: *Popovska-Korobar*, Viktorija. Зографот монах Антоний Јованов во уметноста од првата половина на XIX век [Zografot monah Antonij Jovanov vo umetnosta od prвата polovina na XIX vek]. In: Jubileen zbornik – 25 godini mitropolit Timotej [Jubileen zbornik – 25 godini mitropolit Timotej]. Ohrid, 279-294.

Prashkov, Sharenkov 1987: *Prashkov*, Lyuben, Athanas *Sharenkov*. Паметници на културата от Света гора – Атон [Pametnitsi na kulturata ot Sveta gora – Aton]. Sofia.

Prashkov 2000: *Prashkov*, Lyuben. Живописното богатство на Рилския манастир [Zhivopisnoto bogatstvo na Rilskiyat manastir]. In: Рилският манастир [Rilskiyat manastir]. Sofia, 134-187.

Radkova 1972: *Radkova*, Rumyana. Рилският манастир през Възраждането [Rilskiyat manastir prez Vazrazhdaneto]. Sofia.

Rilskiyat 2000: Рилският манастир [Rilskiyat manastir]. Sofia.

Semerdzhiiev 1913: *Semerdzhiiev*, Hristo. Самоков и околността му. Принос към миналото им от турското завоевание до Освобождението [Samokov i okolnostta mu. Prinos kam minaloto im ot turskoto zavoevanie do Osvobozhdenieto]. Sofia.

Stoykova 2003: *Stoykova*, Mariela. Две непубликувани икони на Христо Димитров от Самоков [Dve nepublikuvani ikoni na Hristo Dimitrov ot Samokov]. – *Pametrnitsi, restavratsiya, muzei*, No. 1, 32-34.

Temelski 2000: *Temelski*, Hristo. Самоков през Възраждането [Samokov prez Vazrazhdaneto]. Sofia.

Tsigaras 2004: *Tsigaras*, Georgios. Εκκλησίες της Ιεράς Μητροπόλεως Ξάνθης και Περιθεωρίου. Xanthi.

Vassilaki 2015: *Vassilaki*, Maria. Working Drawings of Icon Painters after the Fall of Constantinople. Athens.

Vasiliev 1962: *Vasiliev*, Asen. За българската живопис през XVIII век [Za balgarskata zhivopis prez XVIII vek]. In: Паисий Хилендарски и неговата епоха [Paisiy Hilendarski i negovata epoha]. Sofia, 465-556.

Vasiliev 1965: *Vasiliev*, Asen. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

Vlahova, Genova 1983: *Vlahova*, Lidia, Elena *Genova*. 24 стенописа от Рилския манастир [24 stenopisa ot Rilskiya manastir]. Sofia.

Icons and Mural Paintings of Athonite Icon Painters in Rila Monastrey from the End of the 18th Century

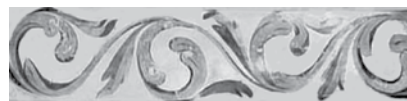
Alexander Kuyumdzhev



Due to fabled accounts as well as numerous incorrect attributions, it has been perceived for decades in Bulgarian scholarship that several frescoes and icons from the Rila Monastery were created by the Samokov painter Hristo Dimitrov. In fact, they were made by the Athonite masters Zacharius and Veniamin of Galatista. The frescoes in question are those in the old Kreljo's church (1794), in the cemetery church in the Rila monastery (1795), in the chapel of St Demetrios in the monastery of Zograf (1797) and in the church of St Luke in the Rila Monastery (1798–1799), as well as a great number of icons dating back to the last decade of the 18th century. The attribution of these works to the masters from Galatista not only rehabilitates their presence in the Rila Monastery but also filled a substantial gap in their early professional biography.

Limiting the number of paintings created by Hristo Dimitrov leads to the need for his entire work to be fundamentally revised. The advent of new themes and models in our National Revival art must be connected directly with the production of the Athonite icon painters in Bulgaria and not with the Samokov painting school.

Undoubtedly, in the future, more examples of the work of the masters from Galatista in the Bulgarian lands will be added, as there are a number of icons stored in different churches and museum collections that could be attributed to them. All this will be necessary not only to fully rehabilitate their presence in Bulgaria but also to gain a more realistic picture of the processes and events in our religious art at the boundary between the 18th and the 19th century.



A Sailboat Sketch: Dating a Constructive Phase of the Old Cemetery Chapel of Pantokrator Monastery, Mount Athos

*Phaidon Hadjiantoniou*¹

Abstract: Raised on an older building, the mid-14th century Pantokrator monastery, founded by two brothers Byzantine aristocrats, was extended in 15th – 16th century in expenses of Romanian donors.

Dedicated to St Athanasius the Athonite, the old cemetery chapel is a modestly sized two-room building located out of the monastery. Several 11th – 12th century marble constructive and decorative members are embedded in the masonry, while on the interior wall, over the entrance, a 16th century sailboat pencil sketch is dating in the same period the last important constructive phase of the narthex' pavement.

Key words: Athanasius, Comnenian, Konstosephanos, Barbul, Stana, Totrusanu, Wallachian

Pantokrator monastery (**Fig. 1**) was founded probably shortly before 1357, and the katholikon was inaugurated in 1362/63. Two brothers, Alexius and John, Byzantine officials, most probably members of the noble Kontostephanos family related by blood to the royal family,

¹ *Phaidon Hadjiantoniou is an Architect Restorer; employee of the KEDAK/Centre for the Preservation of Mount Athos Heritage, Ministry of Macedonia & Thrace (1983-2012); employee of DABMM/Direction of Restoration of Byzantine & Post-Byzantine Monuments, Ministry of Culture (1987-1990); member of CHAE/Christian Archaeological Society; free scientific associate and exhibition curator of Agioritiki Estia/ Mount Athos Center.*



Fig. 1. Pantokrator monastery from SW (Ph.H., 2018)

were the founders². While Alexius was killed in 1369 defending the island of Thasos from the Turks, his brother John, after the death of his wife, retired to Pantokrator, where he became a monk named Ioannikios, and died shortly before May 1387.

The original monastery's area was about the half of the present³, yet the building complex was a major constructive project at the time, including port facilities and the aqueduct.

Recently research during the restoration work at Pantokrator, has revealed remnants of an earlier building phase that precedes by nearly

2 The aristocratic Byzantine family Kontostephanos, active in the 10th – 15th centuries, enjoyed great prominence through its intermarriage with the Komnenian dynasty in the 12th century, and the Doukas dynasty in the 13th century. The founders of Pantokrator, brothers Alexius and John, were related by blood and marriage to the Palaeologus dynasty (*Actes* 1991: 11-12 & 94; *Pardos* 1998: 40).

3 *Vlachos* 1903: 226; *Paschalidis* 2005: 51; *Hadjiantoniou* 2006: 91; *Hadjiantoniou* 2012: 542-602.

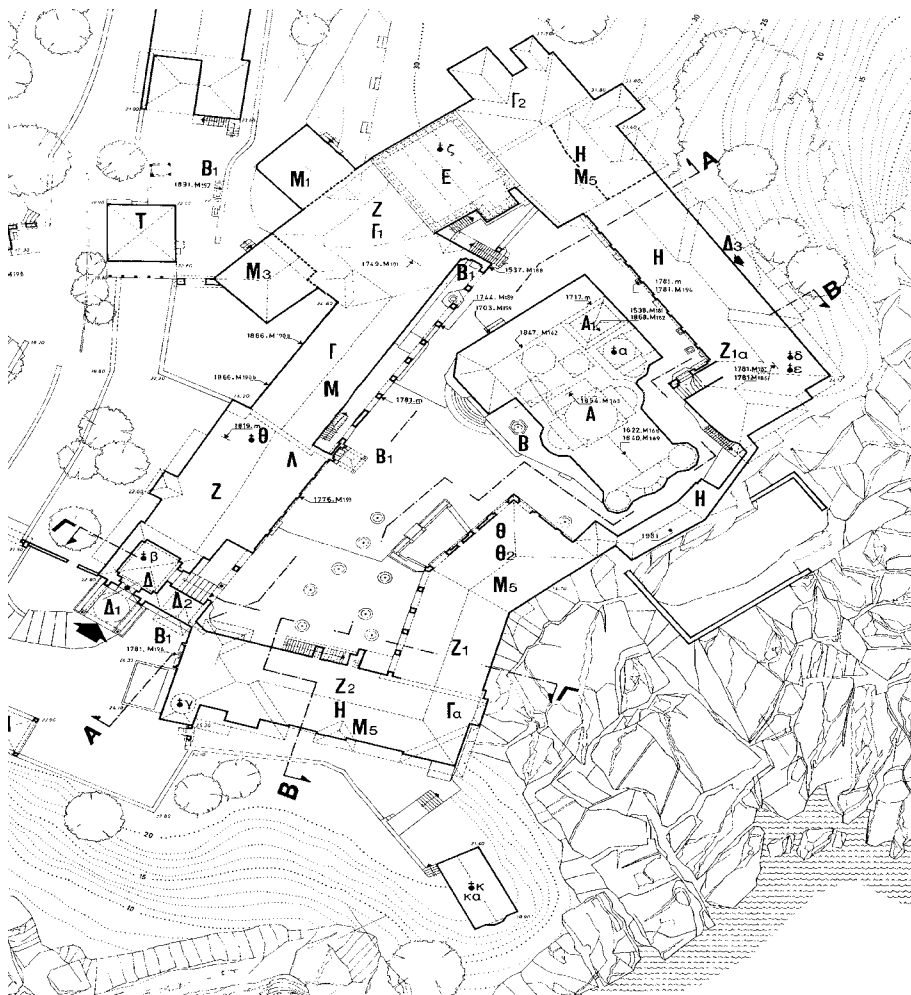


Fig. 2. Topographic plan (Paul Mylonas, 2000)

two centuries the 14th century monastery⁴. On the other hand, several marble architectural fragments of 11th–12th century of unknown origin are to be found embedded in second use in various buildings of the complex, and others stored in the basement of the great tower of the Ascension⁵. Thus, the unlikely local tradition, according to which the monastery was founded in the Comnenian era⁶, now acquires a different content.

⁴ Hadjiantoniou 2009.

⁵ Kapsoudas 2017: 83–84.

⁶ Smyrnakis 1988; Euthymios 1986.

The present form of Pantokrator has come through successive changes and extensions that took place over a long period of seven centuries, up to the mid-20th century. However, the most important event in the building history of the Monastery, after its foundation, is the extension of the original enclosure to the south, which gave the complex its present area, about twice as much as the original, in the second half of the 15th century. This extension, i.e., the buildings of the southern part of the west wing, as well as the southern part of the east wing, and the entire south wing, changed in volume, use and aspect in the following 16th century (**Fig. 2**). The construction works of the 15th and 16th centuries were entirely made in expenses of Romanian rulers and senior officials. Their names are to be found written in the “parresia”, a wooden board kept in the sanctuary of the katholikon, on which all the names of donors of the monastery are written, and mentioned in the liturgy.

The old cemetery chapel, dedicated to St Athanasius the Athonite, stands on a steep cliff overlooking the sea, outside the southeast corner of the monastery’s enclosure. It is a simple building with double-sloped roof, rectangular in plan, and developed at two levels, the ground floor being divided into two rooms: the nave with the sanctuary; and a smaller narthex. On the lower level the two-lobe ossuary corresponds to the nave and sanctuary of the ground floor (**Fig. 4**), without extending beneath the narthex (**Fig. 5**). The chapel has no wall painting decoration.

The local tradition has it that St Athanasius is the original cemetery chapel founded together with Pantokrator. But here, as in many cases in the rest of the monastery, the existing marble architectural members are of the 11th–12th century⁷.

St Athanasius ceased to be used as a cemetery chapel when a landslide, probably caused by the strong 1765 earthquake⁸, dragged down the cliff the graves that existed before the entrance of the chapel, as seen in a 1779 engraving⁹ (**Fig. 3**). We can reasonably assume

7 One column and the architrave of the iconostasis; and the pillar of a two-mullioned window on the south wall.

8 The 6,8 Richter scale strong earthquake of 1765 seems that caused lots of damage in Pantokrator, and this should have been the reason that large-scale renovation work has been done in many buildings over the 1770s.

9 *Papastratou* 1986 (I): 27. In 1771 a new cemetery chapel was founded, northwest of the monastery.



Fig. 3. Parthenios 1779 engraving (Parthenios Monk, detail)

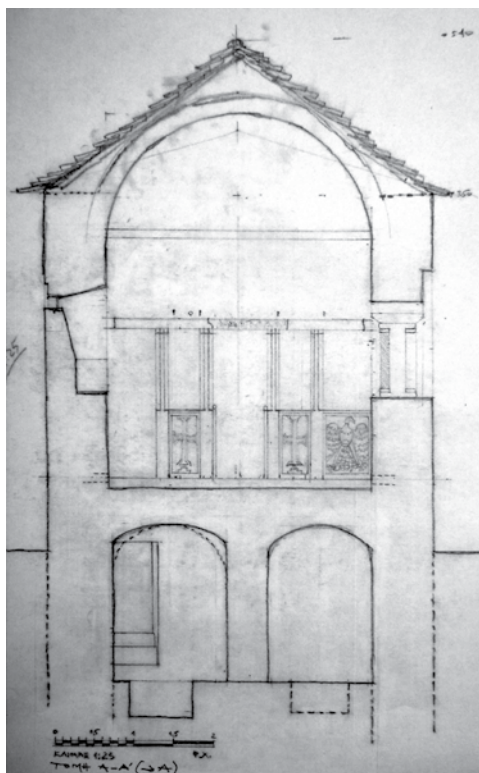


Fig. 4. St Athanasius the Athonite cemetery chapel (with rehabilitation proposal of the 11th – 12th century marble iconostasis). Cross section (Ph.H., 2018)

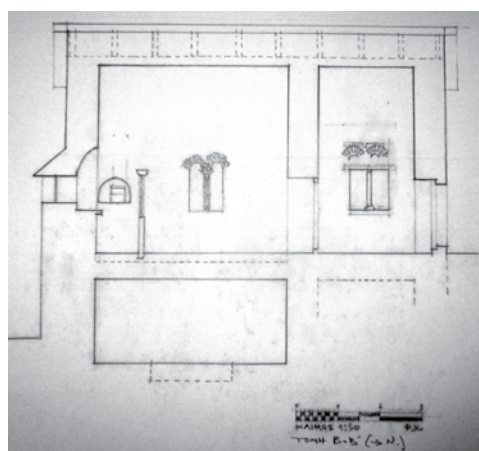


Fig. 5. Longitudinal section (Ph.H., 2018)

that a major overhaul took place then in the chapel of St Athanasius, but rather of a humble character. It is likely that since then the removing of valuable architectural members and building materials has begun, in order to be reused elsewhere. Thus, marble pieces of the old iconostasis' lost columns were located at various parts of the monastery, in the refectory and in the basement of the tower, as well as fixed in the piers of the harbor, the latter being used as piles to tie the boats.

During recent work, three sections in as many parts of the existing stone pavement in the nave brought to light three previous floors, of which the oldest being ca. 40 cm lower. In the northwest corner of the nave, a big stone slab was discovered in situ, used to close an opening to the original pavement, where after exhumation the bones of dead monks were dropped beneath, to the ossuary.

In the late 1970s, a large-scale repairing of the chapel was made, including new cement plastering on both the interior and the external wall surface, as well as the replacing of the roof. A number of the stone slabs of the pavement in the nave was also removed, probably in search of an older possibly decorated pavement beneath. Obviously, this was not verified, and the stone slabs were repositioned in place, without any further investigation into the underlying constructive phases of the floor (Fig. 6).

In the interior of the narthex, the old plastering had been replaced, while the stone slabs of the pavement were not removed at all, since probably due to the slope of the ground, interesting constructive finds were not expected (Fig. 7).

But when the old plastering was removed¹⁰, on a piece of a preexisting plaster over the entrance on the west wall, a sailboat sketch made with pencil was discovered, and kept visible. Initially the sketch would be likely covered by a stone plate, maybe a founding inscription, which had been removed previously, at an unknown time.

It is a naïve sketch made by someone who knew well how the boats of his time were made (Fig. 9). The boat has one big central bar with three big square sails, and two smaller bars, at the bow and at the stern, with triangular sails¹¹. The stern balcony is strongly elevated with the railing that runs all around the poop, as it does at the lower part of the craft. Perched on the rear end of the stern an oversized flag is waving, and underneath a huge emphasized rudder¹² is sketched.

Who made this wall sketch (graffiti) apparently had intension to realistically depict a galleon. Indeed, a remarkable similarity is to be noted between the depicted wall sketch and a 16th century galleon, as is evident by comparing the former with the graphical representation of the vessel of the Dutch East India Company which appears in a 1597 image (Fig. 10)¹³; or with a smaller boat of a relative type of vessels, i.e. a pirate *mystico* of the same period¹⁴.

This wall sketch is thought to dating the last important constructive phase of the narthex including the pavement, the latter having remained untouched in the last centuries, even after the 1765 earthquake.

During restoration work, still in progress, sections were made in the narthex, and human bones appeared being scattered under the

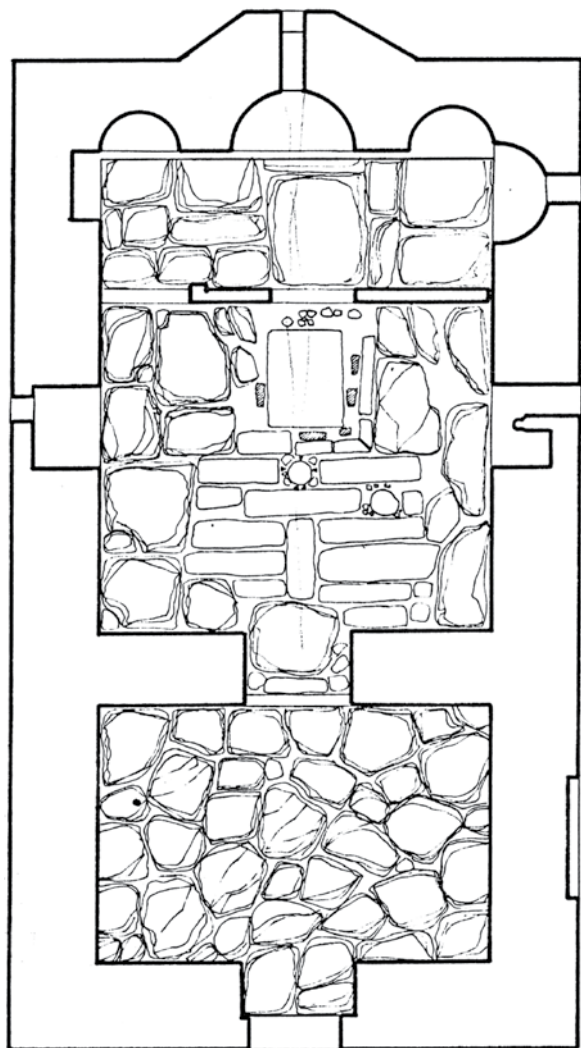
¹⁰ In the mid-1970s?

¹¹ *Vele latine*, in Greek λατίνα; the triangular sail at the bow is *flocco*, in Greek φλόκος.

¹² *Rudder*, in Greek πηδάλιο: a flat blade of wood at the back of a sailboat, moved from side to side in order to control the direction of navigation.

¹³ Landström 1969: 108-109 (fig. 237).

¹⁴ According to Panayotis Sofikitis, researcher of ancient and medieval ships and model constructor, our wall sketch might represent a smaller type of galleon, and more flexible in operation, known as *mistico* (Greek γαλιόνι μύστικο), very often preferred by pirates.



1. Καρτερία ἀ' ἐκκλησίας

Fig. 6. Plan of the ground floor (Panos Theodoridis, 1975/76)

pavement, already inside the pure lime plaster of the floor stone slabs. We realized that the bones came from exhumation and were transported to the point, placed shuffled and irregularly scraped. And they belonged to more individuals. The research focused on the part of the floor along the north wall of the narthex, in an area 2,30x0,80 m., and up to a depth of 45-60 cm, that is up to the natural rock on which the chapel is built. A considerable quantity of human bones of at least 5 replaced individuals¹⁵ came to light right under the pavement of the narthex.

At the bottom of the section, another unexpected finding appeared: on the west end of the section three paves lying removed indicate the existence of an old burial of a monk (Fig. 8), emptied before the space was filled with the overlying earth and bones of the exhumation that followed. The grave consists of a simple elongated hole irregularly dug on the natural rock.

With further investigation carried out in the rest of the floor, more exhumation bones and earth came to light in an area 2,30x0,80 m., along the south wall of the narthex, having filled up another old grave, dug on the natural rock in a similar manner to the grave of the north side¹⁶.

¹⁵ Five mandibles, i.e. lower jaws, were collected.

¹⁶ Unlikely to the north grave, no paves to indicate a monk's burial were found in the bottom of the west part of this grave.



Fig. 7. Narthex pavement (Tomasz Moscicki, 2017)



Fig. 8. Narthex north grave (Ph.H., 2019)

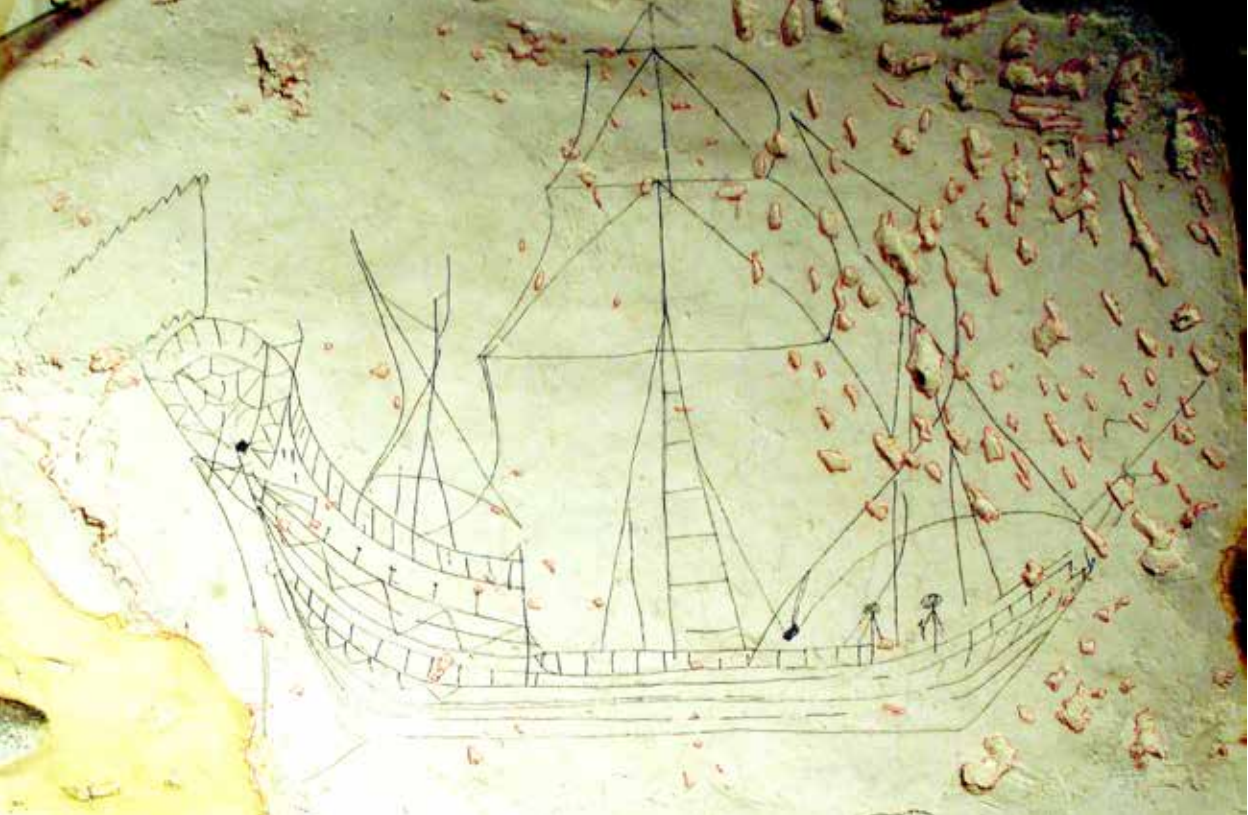


Fig. 9. Narthex 16th c. sailboat pencil sketch (2018)

The space between the two graves¹⁷, consists of the natural rock coated with a thin layer of pure lime, under a 4-5 cm. thick hard soil substrate. The latter, on the area over the graves gives its place to a lime mortar layer of the same thickness.

By examining the materials and the construction of the substructure of the narthex paving, we conclude that this stone floor was not removed during the 1970s large scale repairing of the chapel¹⁸. Thus, the stone slab pavement in the narthex replaced the older pavement, right after the exhumed remains of a number of individuals were transported and placed scrambled, filling up the preexisting graves, but also aligning the floor level for the final placement of the existing stone paving¹⁹.

17 About 1,70 m. of width in a total of 3,30 m. that is the narthex' width.

18 According to oral testimony of architect Panos Theodoridis (interview 27.7.2019), when in 1974/75 he made an exploratory autopsy in the chapel and worked out few architectural sketches, no renovation work had yet been done on the building.

19 Few bones were found on the edge of both graves, within the mortar of fixing the stone paving.

As a result of this research, we contacted the “Demokritos” Archaeometry Laboratory at Athens, in order to radiodating samples of the bones, and also make DNA testing. Following the instructions, we collected the bones and wrapped them in aluminium foil, in order to be safely transported to the laboratory and avoid any contact with modern organic elements that would alter the test results²⁰.

In the meantime, research continues and a question was promptly raised: Why these bones had not been placed together with the rest of the bones in the ossuary underneath the nave, at the lower level of the chapel, together with the rest of the dead monks? The answer might be that they do not belong to monks but to laymen related to donor activities in the monastery.

Our thought goes to Wallachian high official Barbul, who is mentioned along with his wife, Stana, as the most important 16th century donors of the monastery. A number of theories have been formulated around the identity of Barbul, without some of them prevailing so far, nor is there any unanimity as to the projects he funded. However, Barbul is reported to be associated with the fortification of Pantokrator, namely the renovation of some of the towers²¹; or the fortification of the precinct wall²². There are scholars, such as P. Nasturel, who assume that Barbul might be the noble Moldovan Gabriel Totrusanu²³, who financed in 1536/37 the construction of a water supply project for the monastery, and all confusion came from misspoken his name²⁴.

Barskij says that Barbul, together with his three sons, apart from the works inside the monastery, “he also made a *konaki* out of the monastery and died there”²⁵. Chryssochoidis understands the word *konaki* as a “guesthouse”; and Gabriel Millet gives the word *konaki* the designation “hôtellerie”²⁶.

20 Any results from St Athanasius’ chapel are not available yet.

21 Hadjiantoniou 2012: 554. The renovation of a tower is mentioned by John Covel (1677) in: Chryssochoidis 2000: 29; for a bibliographical reference to J. Covel, see Husluck in Doens 2001.

22 John Komnenos (1701) says that «[...] «μέγας Λογοθέτης ο Μπάμπουλος» renovated the fortified precinct («εξώκαστρον»), which in several parts was ruined due to aging” (Komnenos 1984: 73); Hadjiantoniou 2012: 554.

23 Note that in the “parresia” the names of Barbul and Stana are written in the column of the Wallachian donors.

24 Nasturel 1986: 163-164. Chryssochoidis 2000: 29 and note 24.

25 Barski 2009: 385.

26 Millet 1904: 51.

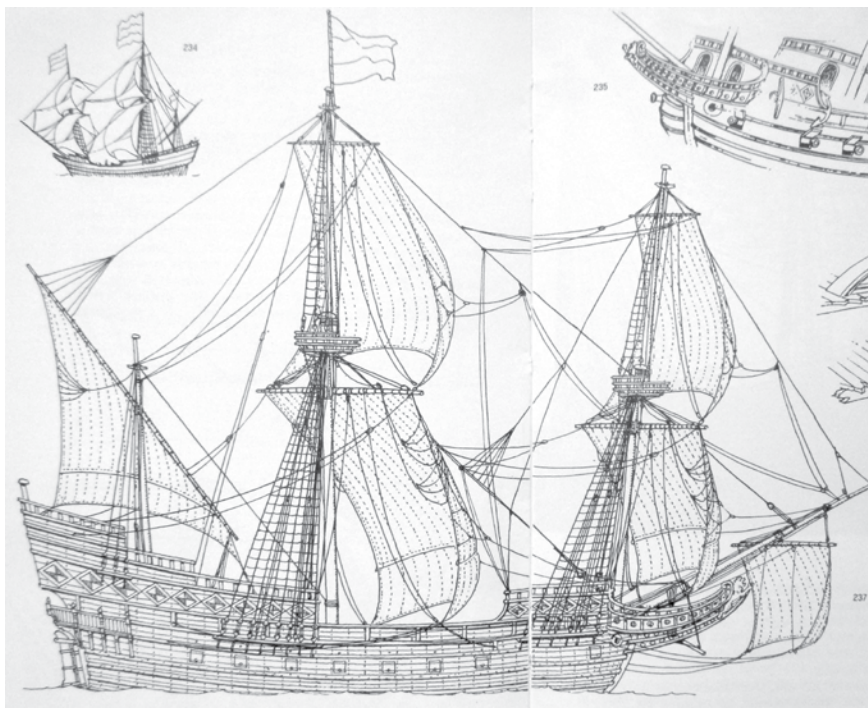


Fig. 10. Image of a 1597 galleon (Björn Landström, 1969)

If this is the case, it is thought to be one of the currently ruined houses in the harbor, which in a 1726 depiction of the monastery is declared as a “sea hotel”²⁷.

Ph.H. Photos and drafts by Phaidon Hadjiantoniou.

²⁷ In the 1726 painting kept in the Bodleian Library, Oxford, the building is identified as θαλάττιον ξενοδοχείον, seaside hotel.

Bibliography

Actes 1991: *Actes du Pantocrator*. Édition diplomatique (ed. Vassiliki Kravari). Paris.

Barskij 2009: Vassily Grigorovich *Barskij*. Τα ταξίδια του στο Άγιον Όρος 1725-1726, 1744/45, με την φροντίδα και τα σχόλια του ακαδημαϊκού Παύλου Μυλωνά. Thessaloniki.

Chryssochoidis 1998: *Chryssochoidis*, Kriton. Ιστορία. In: Εικόνες Μονής Παντοκράτορος. PTK. Mount Athos.

Euthymios 1986: *Euthymios* (Prepis) Pantokratorinos. Ιστορία της Ιεράς και Σεβασμίας Μονής Παντοκράτορος του Αγίου Όρους. PTK. Mount Athos.

Hadjiantoniou 2006: *Teneketzis*, Dimitris – Phaidon *Hadjiantoniou*. Παρατηρήσεις στις οικοδομικές φάσεις της δυτικής πτέρυγας της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους. In: 26th Symposium of Byzantine and Post-Byzantine Archaeology and Art – Abstracts. ChAE. Athens.

Hadjiantoniou 2008: *Hadjiantoniou*, Phaidon. Οι υδραγωγοί της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους. In: “Τα πετρογέφυρα της Ελλάδας” (Seminar of the Centre for Environmental Education (CPE) of Makrinitza, 28.Nov. – 1.Dec. 2008).

Hadjiantoniou 2009: *Hadjiantoniou*, Phaidon. Νέα στοιχεία χρονολόγησης στην δυτική πτέρυγα της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους. In: 29th Symposium of Byzantine and Post-Byzantine Archaeology and Art – Abstracts. ChAE. Athens.

Hadjiantoniou 2012: *Hadjiantoniou*, Phaidon. Η οικοδομική επέκταση της Μονής Παντοκράτορος κατά τον 15ο και 16ο αιώνα. In: Acts of the 6th Scientific Congress of Agioritiki Estia “Mount Athos in the 15th and 16th century”. Thessaloniki.

Komnenos 1984: Προσκυνητάριον του Αγίου Όρους του Άθωνος (1st edition 1701). Mount Athos.

Kapsoudas 2017: *Kapsoudas*, Petros. Βυζαντινά γλυπτά στον πύργο της Μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος. In: International Scientific Congress in Honour of Emeritus Professor George Velenis, 4-7 Oct. 2017, Abstracts. Thessaloniki.

Landström 1969: *Landström*, Björn. Histoire du Voilier. Éd. Albin Michel. Paris.

Millet 2004: *Millet*, Gabriel, Jeanne *Pargoire*, Louis *Petit*. Recueil des inscriptions Chretiennes de l'Athos (photographic reprint of the 1904 edition). Thessaloniki.

Mylonas 2000: *Mylonas*, Paul. Άτλας του Άθωνος. Berlin.

Nasturel 1986: *Nasturel*, Petre S. Le mont Athos et les roumains: recherches sur leurs relations du milieu du XIV^e siècle à 1654. Rome (Orientalia Christiana Analecta, No. 227).

Papastratou 1986: *Papastratou*, Dori. Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά 1665–1899 (I, II). Athens.

Pardos 1998: *Pardos*, Antonis. Αρχείο της Ι. Μ. Παντοκράτορος. Επιτομές εγγράφων 1039–1801, Μέρος Α'. Athens.

Paschalidis 2005: *Paschalidis*, Symeon. Ιερά Μονή Παντοκράτορος. Προσκυνηματικός οδηγός. PTK. Mount Athos.

Smyrnakis 1988: *Smyrnakis*, Gerasimos. Το Άγιον Όρος (photographic reprint of the 1903 edition). Mount Athos.

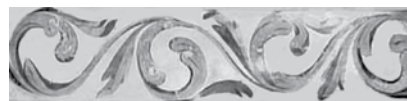
Vlachos 2005: *Vlachos*, Kosmas. Η χερσόνησος του Αγίου Όρους Άθω (photographic reprint of the 1903 edition). Thessaloniki.

Рисунката на един кораб като инструмент за датиране на стария погребален параклис на манастира Пантократор, Света гора

Федон Хадзиантониу



Манастирът Пантократор е основан малко преди 1357 г. от братята Алексий и Йоан, произхождащи най-вероятно от аристократичното семейство на Кондостефаните, роднини на Палеолозите, но и във връзка с династията на Комнините. По време на реставрационни работи през последните петнадесет години в подземията на манастира се откриха руини от по-стара сграда. Площта, заемана от манастира Пантократор днес, е постигната чрез удвояване на първоначалния обем, датиращ от XIV в., с разширение на юг на архитектурния комплекс към края на XV и началото на XVI в. със спомоществувателството на висши румънски сановници. Извън югоизточния край на манастира, върху една стръмна скала, надвесена над морето, е параклисът на св. Атанасий Атонски, или спряган за погребален храм на манастира, където се наблюдават елементи от архитектурата на Комниновия период (XI–XII в.). Сградата се развива на две нива, като горното обхваща нартекса и наоса, докато двукамерната костница заема долния етаж, простиращ се под наоса. Рисунката с молив на един кораб от XVI в., която се вижда над централния вход на църквата върху старата мазилка на вътрешната стена на нартекса, се датира през същата епоха, когато е направена каменната настилка на притвора. По време на реставрационни и укрепителни дейности на сградата се откриха под пода на нартекса кости от две погребения, изсечени в естествената скала. Планираният въглероден и ДНК анализ ще обогатят знанието ни за по-точното датиране на важното преустройство на храма през XVI в., вероятно свързвайки го с вторите ктитори на манастира от Влахия.



Visual “Intertextuality”: The Use of German Prints in Transylvanian Painting in the 15th and 16th Centuries

Ciprian Firea¹

Abstract: This paper explores the visual culture of late Medieval Transylvania, and mainly the production² of sacred images in painters’ workshops. The analysis of extant art-works demonstrates a large-scale use of pre-existing models and patterns (prints) issued by German masters, from Master E.S. to Hans Sebald Beham. Transylvania represents an artistic province where the prints of Albrecht Dürer have been widely used in painted composition in the first half of the 16th century. Such an example is the case of a small Renaissance altarpiece (dated ca. 1520) in the creation of which (it was recently noticed) the painter used at least ten different prints of Dürer and Schäufelin.

Key words: altarpiece, Dürer, Schäufelin, Holy Kinship, Sighișoara/Schässburg

Medieval Western Europe apparently did not manifest the same observance of or adherence to celebrated models and icons as its Eastern and Byzantine counterpart. Nevertheless, the West was not deprived of sacred prototypes, ἀχειροποίητα, image-relics, revered models and so on, many of them having Eastern origins. Often, those

1 Dr. Ciprian Firea is a scientific researcher at the Institute of Archaeology and Art History of the Romanian Academy in Cluj-Napoca. His research interests are medieval and early modern art and architecture of Central and Eastern Europe; art and liturgy; patronage; heraldry, memoria, altarpieces, iconography, Renaissance print etc.

2 This work was supported by a grant from the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0812 / 53PCCDI, within PNCDI III.

prototypes have been copied and multiplied, and sometimes indulgences have been attached to them in order to augment their diffusion or reception. For example, the *Imago pietatis* or *Vir dolorum* from the church of Santa Croce in Gerusalemme in Rome, a mosaic icon of Byzantine origin, in the 14th century was connected with an indulgence which later reached the inflationary level of 14.000 years of remission of purgatorial torments. In the late 15th century it was multiplied using print (intaglio and woodcuts) and gained a widespread diffusion³.

The discovery of printmaking, which was adopted and extensively developed in 15th-century Western Europe, played a critical role in multiplying sacred images or celebrated models, and at the same time provided original art-works and images to be followed or copied. Until the widespread distribution of prints, to make a copy usually involved physical closeness and interaction between the “original”: and the “copyist” (painter). But the developing of printmaking and of multiplying techniques offered to painters a multitude of accessible readymade models, not expensive, simple to transport and easy to adapt and transpose into actual works: panel and mural paintings alike, but also stained glass or textiles⁴.

This research focused on Late Gothic and Early Renaissance Transylvanian painting reveals an important and consistent use of prints (engravings, woodcuts) as models for locally produced murals or altarpieces⁵. Many of the prints of Master E.S., Michael Schongauer, Israhel van Meckenem, Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Hans Leonard Schäufelin, Hans Sebald Beham, etc. are identifiable in compositions created by Transylvanian masters between ca. 1470–1530. The prints of Dürer, for example, have been widely imitated, and there is almost no 16th-century Transylvanian altarpiece without at least a “quotation” from the celebrated master from Nuremberg. This study aims, on the one hand, to make a brief survey of the reception of printed models in Transylvania in this period, and on the other it intends to bring to light the case of a small Renaissance altarpiece on which was recently observed an unusually large-scale use of Renaissance prints.

3 Panofsky 1927.

4 Landau, Parshall 1994.

5 Roth 1916; Richter 1992; Sarkadi Nagy 2012; Jenei 2016; Firea 2016; Kónya 2018.

The great masters of Central-European and German printmaking had a significant influence on Transylvanian craftsmanship, as documented by the provincial repertory of images. The prints had a large audience, and they circulated with great speed. The engravings or woodcuts of Gothic artists such as Master E.S., Martin Schongauer, Israhel van Meckenem, as well as those belonging to Renaissance masters such as Albrecht Dürer, Lucas Cranach the Elder, and their followers (Hans Schäufelin, Albrecht Altdorfer, Sebald Beham) were widely appreciated. This phenomenon lasted until ca. 1550, when Transylvania adopted the Reformation (Lutheran, Calvinist, Anti-trinitarian), and the use of sacred images and the reception of prints radically changed⁶.

The first great master of European engraving whose models could be recognized in the locally produced artworks was the anonymous identified on his monogram as Master E.S., active between ca. 1450 and 1467. In the late 1470s and early 1480s his work was already copied in Transylvania, as proved by the small altarpiece of Dupuş (Germ. Tobsdorf)⁷. At least five or six prints from the Passions of Christ's series served as models for an anonymous late Gothic Transylvanian painter. His print with *Christ with four angels with Arma Christi* was used for a mural on the façade of the parish house in Sibiu (Germ. Hermannstadt) one of the chief towns of Transylvania⁸.

The graphic works of Martin Schongauer had a significant impact on Transylvanian painting. His print *Madonna and the Child with the Parrot* was used in a subtle way by the painter of the scene *The Virgin with the Child between Sts Catherine and Barbara* on a mural painting in the so-called "Black Church" in Braşov (Germ. Kronstadt)⁹. The print representing *The Flight into Egypt* can be recognized on the large Marian altarpiece in Biertan (Germ. Birthälm). The aforementioned altarpiece contains also several copies from a "non-graphic art-work", namely the exceptional altarpiece of Schottenstift in Vienna. Thus, at Biertan there are copies from an "original" (the so-called "Schottenretabel") and copies from the prints (in this case issued by Schongauer). It is worth adding here another example, significant

⁶ Koerner 2004; Crăciun 2016.

⁷ Firea 2012a.

⁸ Firea 2013: 40-41; Jenei 2016: 117.

⁹ Jenei 2001–2005: 87.

from the point of view of the historiography relating to the oeuvre of the German master. His engraving representing *St Phillip the Apostle* is usually dated by specialists between 1480 and 1485. The fact that this print was already used as model for a Transylvanian painting (*St Mathew the Apostle*) from Sighișoara, dated 1483, certainly confines this period to its earliest part, closer to 1480¹⁰.

The oeuvre of Israhel van Meckenem, the mass publisher of *Imago Pietatis* from Santa Croce in Gerusalemme in Rome, was also documented in the Transylvanian repertory of images. It was acknowledged long ago that the large altarpiece of the *Passion* in Mediaș (Germ. Mediasch) was designed after Meckenem's *Passion Cycle* and some other prints belonging to Schongauer¹¹.

The years around 1500, with the opening of the workshop of Albrecht Dürer in Nuremberg, can be considered as the transition between Late Gothic and Renaissance printmaking on a larger scale North of the Alps¹². Unquestionably, Albrecht Dürer was the master who exercised the greatest attraction and influence and whose graphic oeuvre knew the greatest success in Transylvania. On his local reception, as this article attempts to prove, there is still much to research, even though some contributions are already available¹³.

Several of Dürer's pupils and followers in the art of the printmaking, as well as some of his contemporaries and competing masters are to be identified in the Transylvanian repertory. Albrecht Altdorfer, the master of the so called "Donauschule" ("Danubian School of Painting") may be recognized on a significant *Passion* altarpiece, the one from the parish church in Sibiu. The scene *The Arrest of Christ* follows a small woodcut of Altdorfer with the same subject, while other scenes (at least four) are designed from Dürer's "Kupferstichpassion" ("Engraved Passion")¹⁴.

Sebald Beham, an apprentice and follower of Dürer, designed prints and woodcuts of which some were also replicated in Transylvania. The altarpiece of Roadeș (Germ. Radeln), from ca. 1525, documents

10 Firea 2016: 94.

11 Priebisch 1979.

12 Panofsky 1977, etc.

13 Roth 1916; Guy Marica 1971; Sarkadi Nagy 2012; Firea 2012.

14 Firea 2012.

the use of several prints of Beham¹⁵. Hans Leonard Schäufelin, already in 1507 (when he was still active in the workshop of Dürer) participated in the illustration of a devotional treatise, *Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi*, published in Nuremberg. Several of his woodcuts from this treatise have been followed in a small Transylvanian altarpiece¹⁶.

The woodcuts of Lucas Cranach were not very successful or widespread in Transylvania, but at the same they were not totally absent from the local painters' workshops. On several murals or altarpieces one may identify visual sources created by the prodigious master. The altarpiece of Richiş (Germ. Reichesdorf) attests the local reception of several prints from the *Passions of the Apostles*¹⁷. The mural paintings from the Franciscan convent in Sibiu indicate the use of the woodcuts from the "Wiettenberger Heiltumsbuch" (1509)¹⁸.

This brief survey of the uses of prints in Transylvanian Late Gothic and Early Renaissance painting suggests a large-scale reception of the models created by the masters of printmaking. The work of Albrecht Dürer was especially praised. Beginning with 1508, the earliest dated replica of a print on the altarpiece from Jidvei (Germ. Seiden) dozens of his numerous prints have been used, copied, replicated, adapted, or transformed in order to serve the creation of new images, murals, altar paintings etc., some 1000 kilometres away from Nuremberg.

The next section of the study aims to illustrate the impact of the prints of Dürer in Transylvania by taking into consideration a case study, namely the altarpiece usually (but erroneously) known in the literature as "the altarpiece from Şaeş" (Germ. Schäss)¹⁹. This rather small Renaissance *pala*²⁰ (height 350 cm; width 180 cm) is today placed on the main altar of the museum-church of Sighişoara (the so-called "Church upon the Hill") and it is assembled in a very unusual way with some parts (a *predella*²¹ and two decorative crown-

15 Firea 2016: 98.

16 Firea 2016: 96.

17 Firea 2010: 65.

18 Kónya 2018: 49.

19 Roth 1916: 109-114; Balogh 1943: 309-310; Radocsay 1955: 420-421; Richter 1992: 248-255; Sarkadi Nagy 2012: 238-240; Firea 2016: 301-307.

20 A *pala* is an Italian-style altarpiece, without movable wings.

21 A *predella* is the base of an altarpiece. Its main function is to rise the *corpus* (the central part

ing traceries) belonging to another altarpiece. The last art-work was certainly a Late-Gothic winged altarpiece, preserved only fragmentarily. The *pala* which constitutes the main focus here is composed of three painted panels (a rectangular central panel, a low and wide *predella*, and a lunette of the crowning) integrated into a solid joinery work (frame) having a clear Renaissance aspect and decoration. The altarpiece displays in its central section *Saint Anne holding the Virgin Mary and the Child* surrounded by a large *Holy Kindred* and a representation of a kneeling donor, on the *predella* there is *The Resurrection of Lazarus*, and the lunette contains three virgin saints (*St Apollonia*, *St Catherine*, and *St Barbara*).

Even though this small-scale art-work documents a highly-skilled artist, with few exceptions it did not attract much art-historical research. The author of these lines has demonstrated that the altarpiece was originally created for a side-altar in the parish church of Copșa Mare (Germ. Grosskopisch) and it was commissioned by the parish priest Lazarus²² (as the representation of the donor, the scene with the *Resurrection of Lazarus* and other historical details imply) in the years 1519–1520²³. Emese Sarkadi-Nagy affirmed that the well-trained painter of the altarpiece owned a workshop probably based in Sighișoara, and this workshop executed other extant works, too. She also remarked that the artist used some prints of Dürer in the compositions of the altarpiece²⁴.

A thorough analysis of these compositions in comparison with the graphic work of the renowned master from Nuremberg indicates a much larger use of the models than was previously reckoned. On two of the three painted panels (the central panel and on the *predella*) there were identified about 10 different prints of Dürer and (maybe) Schäufelin, issued between ca. 1504–1518.

The central scene of the altarpiece (**Fig. 1**) is designed (as already noticed by Sarkadi-Nagy and Firea) on the woodcut *Madonna as Queen of Angels* (**Fig. 2**) dated to 1518 (Bartsch 101; The Illustrated Bartsch

of the altarpiece) above the *mensa* (the table of the altar) in order to enhance the visibility of the altarpiece and to free the table for the ritual movements.

22 Firea 2018: 91-92.

23 Firea 2014: 51-53.

24 Sarkadi Nagy 2014: 40, 45, footnote 6.



Fig. 1. The altarpiece from Copșa Mare (ca. 1519/20).
The central panel representing *The Holy Kinship*

301)²⁵. This represents the latest oeuvre of Dürer which was followed and thus it can be considered as a *terminus post quem* for the art-work under scrutiny. The Virgin from the woodcut (in a horizontally reversed position) has been “veiled” and transformed into a St Anne, holding with her right arm the infant Jesus (in a very similar posture as on the woodcut, excepting his finger pointing upwards) and with her left arm supporting the Virgin (figured as a young girl reading).

²⁵ Bartsch (Adam Bartsch, «*Le peintre graveur*», Vienne, 1803–1821) and the modern “The Illustrated Bartsch” (Abaris Books, New York, 1978 – today) provide the complete catalogue of prints of old European masters. This study refers to the catalogue numbers of both cited works.



Fig. 2. Albrecht Dürer, *Madonna as Queen of Angels*, woodcut, 1518

From the same woodcut were “quoted” the pot with lilies of the valley, as well as the small *putto* in the foreground (on the – heraldic – right) who was ingeniously transformed in St James the Less as a child by converting the rod of the *putto* into the iconographic attribute of the above-mentioned saint.

Both other Marys from the *Holy Kindred*, Mary Salome and Mary Cleophas are designed after prints of Dürer. Mary, daughter of Cleo-



Fig. 3. Albrecht Dürer, *The Holy Kinship with Angels*, woodcut, 1511



Fig. 4. Albrecht Dürer, *The Holy Family with Joachim and St Anne*, woodcut (detail), 1511



Fig. 5. Albrecht Dürer, *The Madonna by the Wall*, engraving (horizontally reversed), 1514

phas, is designed after the reversed engraving representing *The Madonna by the Wall* (1514) (Bartsch 40) (Fig. 5). Only the architectural background has been removed, and, of course, the identities of the Virgin and Child have been altered (and changed into Mary of Cleophas and Joseph, “brother” of Jesus). On the left side of the composi-



Fig. 6. The altarpiece from Copșa Mare (ca. 1519–1520). *Predella* representing *The Resurrection of Lazarus*

tion there is another Mary, Mary Salome, nursing a child, identified on the altarpiece through an inscription as St John the Evangelist. This constitutes a reversed copy of the Virgin nursing the Child from the woodcut *The Holy Kinship with Angels* (Fig. 3), dated 1511 (Bartsch 97; The Illustrated Bartsch 297). From the same woodcut, the Transylvanian painter cut out the characters of Alpheus and Joachim, this time in the same orientation of the image as in the “original”.

The portrait of Joseph, figured on the altarpiece with his hat in the hands, in a posture of reverence in the vicinity of the Virgin, is clearly designed after another woodcut of Dürer. The followed model is *The Holy Family with Joachim and St Anne*, dated to 1511 (Bartsch 96; The Illustrated Bartsch 296). The painter cut out a small detail (Fig. 4), completing in a convincing manner the hands of Joseph which in the original are hidden by the head of the Virgin Mary.

Thus, the composition of the central panel of the small altarpiece now in Sighișoara is designed in a very creative and ingenious manner from at least four different prints (equally engravings and woodcuts) issued by the renowned master from Nuremberg. The patterns were followed both as general “template” as well as in their minute details. Probably other small elements, not yet observed, might be identified in other prints.

Surprisingly, the smaller panel of the *predella* (Fig. 6) contains even more numerous references to the graphic works of Albrecht Dürer and his pupils than the central panel. The horizontally developed *Resurrection of Lazarus* (certainly, pointing to the identity of the donor, the parish priest Lazarus) is a vivid and agitated scene with over 20 characters represented in different postures and attitudes around the focal point of the composition where the deceased is rising from the tomb at the sign of the blessing made by Jesus Christ. At a closer look, several “quotations” from Dürer may be identified. On the extreme



Fig. 7. Albrecht Dürer, *The Meeting of Joachim and Anne at the Golden Gate*, woodcut (detail), 1504



Fig. 8. Albrecht Dürer, *Lamentation over Christ*, engraving, 1507

right of the composition, two characters engaged in a dialogue are in fact cut out (**Fig. 7**) from the background of the woodcut *The Meeting at the Golden Gate* (1504) (Bartsch 79, *The Illustrated Bartsch* 279) from the cycle "The Life of the Virgin". The next feminine figure, represented in a theatrical gesture (with both hands raised above her head) is clearly an "excerpt" from the engraving *Lamentation over Christ* (**Fig. 8**) dated 1507 (Bartsch 14) from "The Engraved Passion". From the following engraving of the series (*The Entombment*, Bartsch 15, dated 1512) is used a peculiar detail, namely a male character wearing a hat represented in the action of removing the stone over the tomb of Lazarus. In the original engraving, the same character was holding the feet of the dead Christ (**Fig. 9**). If the representation of Lazarus himself does not seem to replicate any existing model, the next character,

the blessing Jesus Christ, may be following several different prints issued by Dürer (*Christ Taking Leave of His Mother*, ca. 1504–1505, from the cycle “The Life of the Virgin”) but also by Hans Leonard Schäufelin (in the above mentioned devotional treatise *Speculum passionis Domini nostri Ihesu Christi* of 1507). Finally, the character of an apostle figured behind Christ, in a gesture of pointing with his left hand to the miracle of the resurrection, is obviously designed after the engraving with *St Peter and St John Healing the Cripple* (Fig. 10), dated 1513 (Bartsch 18) which belongs to the same “Kupferstichpassion” series.

In conclusion, the analysis of two paintings belonging to a rather small Renaissance altarpiece created in Transylvania in comparison with the graphic works of Albrecht Dürer and his followers indicates a copious use of ready-made models and patterns. This may be considered as a (*sui generis*) revolution of image production in the first decades of the 16th century. Far away from Nuremberg, an anonymous painter (maybe trained in the circle of Schäufelin²⁶, or of the pupils of Dürer) owned a large stock of prints issued in the imperial city which he used in a very creative and convincing manner.



Fig. 9. Albrecht Dürer, *The Entombment*, engraving (detail), 1512



Fig. 10. Albrecht Dürer, *St Peter and St John Healing the Cripple*, engraving, 1513

26 Metzger 2002.

Bibliography

Balogh 1943: *Balogh, Jolán*. Az erdély Renaissance, I, 1460–1541. Cluj.

Crăciun 2016: *Crăciun, Maria*. Imaginea și Reforma Luterană în Transilvania Modernității Timpurii. Scenografia și recuzita Serviciului Divin. Cluj-Napoca.

Firea 2010: *Firea, Ciprian*. Retablul de la Richiş și modelele sale grafice. – *Ars Transsilvaniae*, No. 20, 61-68.

Firea 2012: *Firea, Ciprian*. The Great Altarpiece of the Passion from Sibiu and its Painters. – *Brukenthal. Acta Musei*, No. 7/2, 229-246.

Firea 2012a: *Firea, Ciprian*. Polipticul euharistic de la Dupuş și receptarea modelelor maestrului E.S. în pictura goticului târziu din Transilvania (cca. 1475–1485). In: *Interferențe intelectuale. Studia in honorem Aurel Chiriac sexagenarii*. Oradea, 455-466.

Firea 2013: *Firea, Ciprian*. Casa parohială evanghelică din Bistrița și unul dintre ctitorii săi. In: *Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat profesorului Nicolae Sabău* (eds. Vlad Țoca et alii). Cluj-Napoca, 39-51.

Firea 2014: *Firea Ciprian*. Câteva retabluri "călătoare", pictorii și patronii lor la începutul Renașterii transilvănene. – *Ars Transsilvaniae*, No. 24, 41-60.

Firea 2016: *Firea, Ciprian*. Polipticele medievale din Transilvania: artă, liturghie, patronaj. Cluj-Napoca.

Firea, 2018: *Firea, Ciprian*. Identities Revealed by Symbols and Details: Patrons and Painters of Late Medieval Transylvanian Altarpieces In: *Art Readings 2018.I. Marginalia* (eds. Ivanka Gergova, Elissaveta Moussakova). Sofia, 83-95.

Guy Marica 1971: *Guy Marica, Viorica*. Dürer-Werke als Vorbilder für die Gemälde eines siebenbürgischen Flügelaltars. – *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, No. 8, 13-23.

Hoffmann 1937: *Hoffmann, Edith*. Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez. – *Archaeologiai Értesítő*, No. 50, 1-30; 177-190.

Jenei 2001–2005: *Jenei, Dana*. Imaginea Fecioarei cu Pruncul între sfinte de la Biserica Neagră din Brașov. – *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, No. 12-16, 86-94.

Jenei 2016: *Jenei*, Dana. Goticul în Transilvania. Pictura (c. 1300–1500). Bucharest.

Koerner 2004: *Koerner*, Joseph Leo. The Reformation of the Image. Chicago.

Kónya 2018: *Kónya*, Anna. From Copying to Adaptation. The Uses of Prints in Transylvanian Wall Paintings from the Late Gothic Period (ca. 1450–1520). In: *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII^e – XV^e siècles). Actes du colloque „Modèles supposés, modèles repérés: leurs usages dans l'art gothique”*. Université de Genève (3 – 5 nov. 2016) (eds. Denise Borlée, Laurence Terrier Aliferis). Turnhout, 43–53.

Kurth s.a.: *Kurth*, Willi. The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer. New York.

Landau, Parshall 1994: *Landau*, David, *Parshall*, Peter W. The Renaissance Print 1470–1550. New Haven – London.

Metzger 2002: *Metzger*, Christof. Hans Schäufelin als Maler. Berlin.

Panofsky 1927: *Panofsky*, Erwin. “Imago Pietatis” : Ein Beitrag zur Typengeschichte des “Schmerzensmanns” u. d. “Maria Mediatrix”. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, 261–308.

Panofsky 1977: *Panofsky*, Erwin. Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München.

Priebisch 1979: *Priebisch*, Dietmar. Der „Mediascher Meister“, ein Epigone? Über die Vorlagermuster des Passionaltars vom Mediasch. – *Südostdeutsche Vierteljahresblätter*, No. 28, 116–121.

Radocsay 1955: *Radocsay*, Dénes. A középkori Magyarország táblaképei. Budapest.

Richter 1992: *Richter*, Gisela, *Otmar Richter*. Siebenbürgische Flügelaltäre. Thaur bei Innsbruck.

Roth 1916: *Roth*, Victor. Siebenbürgische Altäre. Strassburg.

Sarkadi Nagy 2012: *Sarkadi Nagy*, Emese. Local Workshps. – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania. Ostfildern.

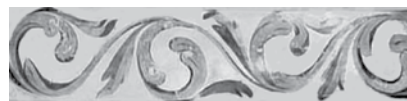
Sarkadi Nagy 2014: *Sarkadi Nagy*, Emese. Questions d'ateliers. Étude des retables polyptiques transylvains, envisagés comme expression des relations artistiques entre les peuples Saxon et Sicule. – *Hungarian Studies*, No. 28/1, 37–53.

Визуална „интертекстуалност“: използването на немски щампи в изображения от Трансилвания от XV и XVI век

Чиприан Фиреа



Изследването се фокусира върху късноготически и ранноренесансови трансилвански изображения, разкриващи една важна и последователна употреба на щампи (гравюри, ксилографии) като образци за локално създавани стенописи и олтари. Много от щампите на майсторите Е.С. Михаел Шонгауер, Израел ван Мекенем, Албрехт Дюрер, Лукас Кранах, Ханс Шауфелин, Ханс Зебалт Бехам и др. могат да бъдат разпознати в композиции, създадени от трансилвански майстори между 1470–1530 г. Щампите на Дюрер например са били масово имитирани и почти няма олтар в Трансилвания от XVI век, който да няма поне един „цитат“ на известния майстор от Нюрнберг. Изследването си поставя за цел да представи един малък ренесансов олтар (пала), рисуван от анонимен майстор от град Сигишоара (на немски Шасбург) от около 1520 г. Наскоро беше изнесена информация, че за този олтар художникът е използвал по един много изкусен начин поне десет различни щампи на Дюрер и (може би) на Шауфелин между 1504–1518 г. Този многозначен и директен „цитат“ на майсторите от Нюрнберг в това отдалечено ателие на Трансилвания, от една страна, е показател за разпространението на изкуството на щампата и от друга – може да се предположи произходът на трансилванския майстор. Известно е, че преди 1530 г. в Сигишоара е работил някой си Йоханес Щос, художник, един от синовете на прочутия Вайт Щос от Нюрнберг.



Ingenium, Inventio, Vis, Facilitas: Western Influences in Post-Byzantine Art and the Question of Imitability

*Emily L. Spratt*¹

Abstract: Post-Byzantine art has long been criticized for its Western stylistic influences, which have been uncritically posited as derivative reformulations of Italian paintings, drawings, and engravings in the space of an Orthodox icon. In this article, a revision of this approach to Post-Byzantine art is offered that re-centers the debate around the discourse on imitability and emphasizes the role of artistic influence as a phenomenon of the complex cross-cultural transmissions of the early modern Mediterranean world.

Key words: Cultural Transmission, Iconography, Liturgy, Byzantine Art, Renaissance Art, Greek Historiography, Italian Historiography

In the early modern period, much discourse was produced on the concept of the imitation or emulation of nature and antiquity through which the model of classical rhetoric served as a means to examine the qualities of invention in the arts. Derivative of Pliny the Elder's writings on the progressive achievements of artists, and Cicero's concern with the truthful representation of nature, in the Renaissance the question of verisimilitude and imitability was one of pervasive inter-

¹ Emily L. Spratt is a Research Fellow at Columbia University and the Ethics Advisor of Iconem. She was trained as an art historian in Byzantine and Renaissance art at Princeton University, where she also was a Stanley J. Seeger fellow in Hellenic Studies. Active in the museum and cultural heritage milieu, Spratt has worked extensively with The Frick Collection and Art Reference Library in New York and the Hellenic Ministry of Culture.

est². Not only did this discourse come to shape the nature of criticism in the arts, it has also had a lasting influence on the treatment of art that falls outside the canon and has lent significantly to its emphasis on the representation of style³. Indeed, it was this model of critique that fostered the dismissal of Byzantine art on stylistic grounds at the very moment that the concept of art historical analysis was taking shape. In fact, this phenomenon, particularly prevalent outside the Orthodox world, has most contributed to an enduring negative interpretation of Byzantine art, and particularly Post-Byzantine art, as a derivative tradition of imitations⁴. Post-Byzantine art, however, developed both autonomously and regionally, and reflects cultural contact with Northern and Southern Renaissance art, and even Ottoman art. Rather than castigating these visual marks of cultural encounters as superficial artistic transmissions on the level of style, let us interpret them as evidence of the complex cultural interactions of the period and in relation to the burgeoning Renaissance debates on imitability.

It was in the year 1417 that a major contribution to the discourse on imitation was made: This was the recovery of Cicero's *De Oratore* and Quintilian's *Institutio Oratorio* in complete form⁵. Indeed, the writings of the first century Roman rhetorician Quintilian not only influenced the oratorical pedagogical tradition as it pertained to the model of Cicero during Late Antiquity, but they also had a pervasive influence into the Renaissance⁶. In one commentary on Ovid (Ovidius), Quintilian declared that the most valuable gifts of an orator were *ingenium*, *inventio*, *vis*, and *facilitas*, that is genius, invention, power, and facility, which are the qualities that cannot be imitated, although he cau-

2 For a general summary of these issues in antiquity and the Renaissance, see *Close* 1969: 467-486. For a comprehensive review on Pliny the Elder's role in the culture of the Renaissance, see *McHam* 2013. For a translation of Pliny the Elder's writings on art, see *Pliny the Elder* 1896. A useful summary of Cicero's theoretical and practical approaches to art appears in *Leen* 1991: 229-245.

3 There have been significant contributions to address this phenomenon by Renaissance scholars in the last twenty-five years. See *Farago* 1995: 3-8. On a new approach for teaching Renaissance art, which is mindful of this phenomenon, see the textbook: *Woods, Richardson, Lymberopoulou* 2007.

4 The subject of Western aesthetic bias in approaches to late Byzantine art is discussed in a review of the Metropolitan Museum of Art exhibition *Byzantium Faith and Power*. See *Gerstel* 2005: 331-341. On the legitimacy of the term Post-Byzantine art, which the author finds both useful and necessary in scholarship, see *Spratt* 2012-2013: 2-19. For a very recent article on the use of term, see *Moutafov, Toth* 2018: 11-38.

5 *Cicero* 1959 and *Quintilianus* 1969.

6 In regard to the origins of art historical criticism and ancient sources such as Cicero, see *Ackerman* 2002: 2-25.

tioned that they must be measured with sound judgment⁷. These texts provided an immediate reference point for the growing discourse on imitability and lent to the development of a great exchange of letters among humanists on this topic by 1450. The letters between Pietro Bembo and Gianfrancesco Pico della Mirandola demonstrate the development of this discourse, and their references to classical art in this exchange are used to buttress their respective positions on the subject, which they disputed⁸.

Narratives such as Zeuxis's decision to use the best features of different female models to make an ideal one or the successful use of trompe l'oeil paintings to fool beholders are common tropes in these dialogues aimed at elucidating aspects of oratorical emulation. These debates were so widely known that by the second quarter of the sixteenth century (1528) Erasmus published the *Dialogue on the Ciceronians*, which reflected the factionalism that existed around the allegiance to Cicero as the ideal rhetorical model⁹. Essential to Erasmus's arguments one finds examples of the criticism of art, again based on questions on the imitability of nature with regard to their interpretation through ancient writers.

It is into this intellectual framework that Giorgio Vasari's *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* (published in 1550) may be placed, which, like the oratorical discourse, emphasized the formal qualities involved in the act of representation and the biography of the artist who was guiding these developments¹⁰. It is actually from Vasari that an enduring negative sentiment toward Byzantine art became established, in his famous description of the Florentine attitude toward the persistence of Byzantine features in paintings¹¹. In his discussion of the biography of the Florentine painter Cimabue, he remarks that the Byzantine style of painting, which he calls the *maniera graeca*, was "not in the excellent ancient Greek style, but in the crude (*goffa*) contemporary style"¹². For Vasari, Cimabue broke with the "dead tradition of the

7 Curtius 2013: 296-297.

8 See McLaughlin 1995. Also see Scott 1991.

9 Erasmus 1908.

10 Due to the nuances of Vasari's text in its original form, the author has utilized two translations of Vasari's famous compendium. See Vasari 1965 and Vasari 1966.

11 Nelson 2004: 515-523.

12 It should be noted that the regular use of the term Byzantine is a modern phenomenon; the term was not employed by Vasari. Andrea Dandolo is credited with first coining the term, and

Greeks, for whereas their paintings and mosaics were covered with heavy lines and contours, his draperies, vestments, and other accessories were somewhat softer and more realistic and flowing. To be sure, [the Greeks'] crude, stiff and mediocre style owed nothing to study but came blindly following what had been handed on year after year by painters who never thought of trying to improve their drawing and never sought after lovely colors or any creditable inventions"¹³.

While there are obvious flaws in this critique, what is most notable about this formulation of Byzantine art is Vasari's attempt to locate the origins of the Renaissance in its break from a medieval past and the Byzantine mode of painting current in the late-thirteenth century. While this approach may be instrumental for building a narrative about the Renaissance as it blossomed in Florence, it fails to explain the continuation and development of the "Byzantine" style of painting after the time of Cimabue despite the changes in Byzantine art throughout the empire and as it developed after the political collapse of the empire.

Perhaps the greatest irony related to Vasari's influence on the interpretation of Byzantine art is the seeming osmosis of his stylistic criticisms by many modern-day Byzantinists about Post-Byzantine art¹⁴. While there has been attention directed to the sourcing of Western prints and engravings for iconographic models utilized in icons and wall paintings from the sixteenth to eighteenth centuries, the symbolic function of these representational choices and their visibly-associated medium remains inadequately addressed¹⁵. Given the symbolic function of icons, it is surprising that more attention has not been directed to this subject.

To this end, icons concerning liturgical subjects provide a good ex-

although some humanists later employed it, its usage in the early modern period was not widespread. See *Dandolo* 1939: Vol. 12, Pt. 1, 279, Line 21. This quotation from Vasari is cited by *Nelson* 2004 on page 515. Also see *Vasari* 1966.

13 See *Vasari* 1965: 50-51.

14 The negative attitude toward Post-Byzantine art is a phenomenon that is well known by Byzantinists, but there are few publications that address this issue. A soon-to-be-published Princeton dissertation addresses this subject extensively. See *Spratt* 2019. Also see *Boeck* 2015: 19.

15 In this regard, the collection of essays in which this article appears represents a major advancement in the field by directly addressing the subject of imitability in Byzantine and Post-Byzantine art. On the sourcing of Renaissance motifs in icons Giannis Rigopoulos has made pioneering contributions. See, for instance, *Rigopoulos* 2006.

ample of the fallacy of viewing Post-Byzantine art with a primarily stylistic lens of interpretation¹⁶. It was approximately at the same time that Vasari composed the biographies of the artists that the innovative Cretan painter Michael Damaskenos (1535–1592/93) is credited with creating one particularly relevant iconographic type within this genre of liturgically themed icons: the *Allegory of the Holy Communion* (Fig. 1)¹⁷. Icons of this type display the en-



Fig. 1. Michael Damaskenos, *The Allegory of the Holy Communion*, 1560s, Monastery of the Virgin Platytera, Corfu (photo author)

throned Christ, who is often flanked by the Virgin Mary and St John the Baptist, and feature the symbols of the passion including, at the base of the composition, one angel holding the communion chalice, into which blood from the Savior's wound flows and another holding up the leavened bread used in the Orthodox communion. Christ also is presented holding an open book in his left hand, inscribed with the text: "I am the living bread which came down from heaven; all that eat and drink this blood are immortal, behold" (John 4: 51, 54, 58,

¹⁶ For a discussion on the range of imagery found in icons with a liturgical focus, see *Spratt 2017*.

¹⁷ For a complete discussion on the development of the *Allegory of the Holy Communion* as an iconographic type and its dissemination particularly in the Ionian Islands, see *Spratt 2007*. A forthcoming publication on this subject by the author is also underway. It also should be noted that Vocotopoulos was the first to attribute the icon to the hand of Damaskenos based upon style and the innovation of the composition. While Vocotopoulos also points out that the subject may have already existed at the time the artist was painting, there is no evidence for this. Nonetheless, it is clear that it was Damaskenos's representation that influenced the dispersion of the icon type. See *Vocotopoulos 1990*: 59-61.

62)¹⁸. Probably first painted in Corfu in the 1560s¹⁹, yet disseminated across the Ionian Islands in the seventeenth and eighteenth centuries, this icon reflects the contemporary debates surrounding the nature of the Eucharist and the use of unleavened communion bread that had become a point of increased political significance since the Council of Ferrara-Florence in 1439²⁰.



Fig 2. Raphael Sanzio, *La Disputa*, 1509/10, Stanza della Segnatura, Vatican, Vatican Museums (photo Public Domain Image)

Panagiotis Vocotopoulos has suggested that the Damaskenos icon is modeled after Raphael's famous painting of the disputation of the holy sacrament in the Vatican (**Fig. 2**)²¹. There is, however, little stylis-

18 ΕΓΩ ΕΙΜΙ/ Ο ΑΠΤΟΣ Ο ΕΚ/ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ/ ΚΑΤΑΒΑΣ. ΠΙΑΣ/ Ο ΤΡΩΓΩΝ/ ΤΟΝ ΑΠΤΟΝ/ ΤΟΥΤΟΝ Κ (αι) ΠΙΝΩΝ ΤΟ/ ΑΙΜΑ ΤΟΥΤΟ/ ΘΑΝΑΤΟΝ ΟΥΚ/ ΟΥΕΤΑΙ.

19 The icon predates the founding of the monastery in which it currently resides. It was most likely acquired from the collection of the Great Protopappas of Corfu, which was then given to the Most Holy Mother of God Platytera Monastery after the office was dissolved. I thank the abbot of the monastery for discussing this icon with me in August 2006 and for giving me permission to photograph it.

20 A detailed discussion of the dispute regarding the use of unleavened or leavened communion bread in relation to the *Allegory of the Holy Communion* is found in Spratt 2007.

21 Vocotopoulos 1990: 59-61.

tic affinity between the compositions, and the difference of medium cannot be ignored. It is more than likely, however, that contemporary drawings and engravings of *La Disputa*, and the debates surrounding the subject of this painting, would have been the primary sources of inspiration for Damaskenos's subject as opposed to the notion that the artist visited the Stanza della Segnatura in the Vatican and was working from the original wall painting. What is much more evident than the notion that there was an exact iconographic model that the artist utilized is the demonstration of a sticking point of contention in the Council of Ferrara–Florence in 1439: the visual response to the debate surrounding the use of unleavened bread in the eucharistic offering.

Indeed, the proliferation of the *Allegory* icons, particularly in Corfu, where there were pro-Catholic sentiments on account of the Venetian presence on the island, demonstrates a much more complex cultural interaction that if examined on stylistic terms alone would be missed as an example of artistic and cultural transmission. We may therefore describe Damaskenos's artistic engagement with Renaissance art as adhering to the qualities most lauded by its critics. This is not to say, however, that Post-Byzantine art should be subjected to a Renaissance model of critique at the expense of its interpretation from within its own tradition. By contrast, this demonstrates the superficiality of Vasari's understanding of Byzantine and Post-Byzantine art in his time, the theoretical complexity of the notion of imitation, and the grand disservice bestowed upon the future of Byzantine studies at the point of art history's conception.

Simultaneously, it may be underscored that it was the very nature of the discourse on the imitability of style, as it was shaped during the Renaissance, that has lent pervasive influence on the interpretation of Post-Byzantine art according to stylistic parameters. While in many respects the icon type created by Damaskenos fulfills Quintilian's praised qualities of *ingenium*, *inventio*, *vis*, and *facilitas* in the creative act, the danger of interpreting Post-Byzantine art through a Western and style-oriented model of criticism has perhaps been the field's greatest foe. What constitutes artistic influence is much more nuanced than stylistic interpretation alone, and our paucity of definite terms to describe the visual imprints of cultural transmissions in the early modern world betrays the dearth of a theoretical framework for the question of imitability in Post-Byzantine art and also beckons its arrival.

Bibliography

Primary Sources

Cicero 1959: *Cicero*, Marcus Tullius. *De Oratore* (transl. by E.W. Sutton, H. Rackham). Cambridge, Mass.

Dandolo 1939: *Dandolo*, Andrea. *Chronica per extensum descripta* (ed. Ester Pastorello). In: *Rerum italicarum Scriptores*. Vol. 12. Bologna.

Erasmus 1908: *Erasmus*, Desiderius. *Ciceronianus; or, A Dialogue on the Best Style of Speaking* (transl. by Izora Scott). New York.

Pliny the Elder 1896: *Pliny the Elder*. *The Elder Pliny's Chapters on The History of Art* (transl. by K. Jex-Blake). London.

Quintilianus 1969: *Quintilianus*, Marcus Fabius. *The Institutio Oratoria of Quintilian* (transl. by Harold Edgeworth Butler). Cambridge, Mass.

Vasari 1965: *Vasari*, Giorgio. *Lives of the Artists* (transl. by George Bull). Harmondsworth, Middlesex, England.

Vasari 1966: *Vasari*, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (ed. Rosanna Bettarini). Florence.

Literature

Ackerman 2002: *Ackerman*, James S. *On the Origins of Art History and Criticism*. In: *Origins, Imitation, Conventions*. Cambridge and London, 2-25.

Boeck 2015: *Boeck*, Elena N. *Imagining the Byzantine Past: The Perception of History in the Illustrated Manuscripts of Skylitzes and Manasses*. Cambridge.

Close 1969: *Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance*. – *Journal of the History of Ideas*, No. 30/4, 467-486.

Curtius 2013: *Curtius*, Ernst Robert. *European Literature and*

the Latin Middle Ages. Princeton.

Farago 1995: *Farago*, Claire. Reframing the Renaissance, Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650. New Haven and London.

Gerstel 2005: *Gerstel*, Sharon E. J. The Aesthetics of Orthodox Faith. – *The Art Bulletin*, No. 87/2, 331–341.

Leen 1991: *Leen*, Anne. Cicero and the Rhetoric of Art. – *The American Journal of Philology*, No. 112/2, 229–245.

McHam 2013: *McHam*, Sarah Blake. Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the Natural History. New Haven and London.

McLaughlin 1995: *McLaughlin*, Martin L. Literary Imitation in the Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo. Oxford.

Moutafov, Toth 2018: *Moutafov*, Emmanuel, Ida *Toth*. Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders, Exploring Boundaries. In: *Art Readings 2017: Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders* (eds. Emmanuel Moutafov and Ida Toth). Sofia, 11–38.

Nelson 2004: *Nelson*, Robert S. Byzantium and the Rebirth of Art and Learning in Italy and France. In: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)* (ed. Helen C. Evans). New York, 515–523.

Rigopoulos 2006: *Rigopoulos*, Giannis. Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους. Athens.

Scott 1991: *Scott*, Izora. Controversies over the Imitation of Cicero in the Renaissance: with translations of the letters between Pietro Bembo and Gianfrancesco Pico. Davis, Calif.

Spratt 2007: *Spratt*, Emily L. The Allegory of the Holy Communion: An Investigation of a Post-Byzantine Icon Type that Developed on the Ionian Islands during the Period of the Venetian Hegemony. M.A. Thesis. Department of the History of Art. University of California, Los Angeles.

Spratt 2012–2013: *Spratt*, Emily L. Toward a Definition of ‘Post-Byzantine’ Art: The Angleton Collection at the Prince-

ton University Art Museum. – Record of the Princeton University Art Museum, Vol. 71/72, 2-19.

Spratt 2017: *Spratt*, Emily L. The Liturgy in the Visual Arts. In: *Encyclopedia of the Bible and Its Reception* (eds. Dale C. Allison Jr., Christine Helmer, et al.).

Vocotopoulos 1990: *Vocotopoulos*, Panagiotis L. Εικόνες της Κέγκυρας. Athens.

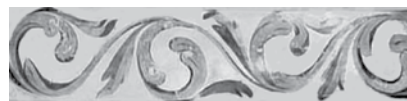
Woods, Richardson, Lymberopoulou 2007: *Woods*, Kim W., Carol M. *Richardson*, Angeliki *Lymberopoulou*. *Viewing Renaissance Art*. New Haven and London.

Ingenium, Inventio, Vis, Facilitas: Западни влияния в поствизантийското изкуство и въпросът за подражанието

Емили Л. Спрат



Тази статия се занимава с дебата на хуманистите относно концепцията за подражанието (*imitatio*) и художественото развитие във връзка с теорията за поствизантийското изкуство, но отвъд нивото на обикновения стилистичен обмен. Разглежда се един показателен пример за неочаквано влияние на Рафаеловата графика по небезизвестната му фреска *La disputa del sacramento* („Диспут“) от Ватикана върху православната образност, свързана с евхаристията, във венецианската *Stato da Mar* и по-конкретно в контекста на Йонийските острови. Чрез анализа на ролята на западните гравюри и щампи във връзка с формата и съдържанието в поствизантийското изкуство естеството на подражанието на стила се проучва особено в иконографията на Михаил Дамаскинос в сцената „Алегория на Светото причастие“. Накратко, класическите характеристики *ingenium*, *inventio*, *vis* и *facilitas* (гений, новост, сила и любезност) в творческия акт, описани от Квинтилиан и дискутирани широко от мислителите на хуманизма, са обединени тук, за да провокират преформулиране на образността на Западния ренесанс и поствизантийското изкуство. В допълнение, оценка на новите концепции във връзка с нарастващата релевантност на конкретния културен контекст през ранномодерната епоха в Средиземноморието. Авторът освен това обръща внимание върху отсъствието на водещ теоретичен модел за обсъждане на концепциите на художествени влияния и подражателност в т.нар. поствизантийско изкуство.



The Cult of St Nicholas the New Martyr of Sofia and His Representations at Sofia Churches in the Late 19th and Early 20th Century

*Vesselina Yontcheva*¹

Abstract: The article follows the development of the cult of St Nicholas the New Martyr of Sofia from his martyrdom in 1555 to the mid-20th century. The iconography of the saint in the monuments of the 16th through the 17th century is similar to that of four saints of the same name: he is represented as a martyr, wearing a chiton and a himation and holding a cross. Images of the saint in military garment appeared in the 18th century. In the first half of the 19th century he was depicted both as a martyr and a warrior riding a horse and began to be signified as St Nicholas the New Martyr of Sofia. It was only after the Liberation that the saint obtained the iconography establishing itself throughout the 20th century – a middle-aged man wearing military attire because of the publishing of a print featuring the saint's image and his vita.

Key words: neomartyr, vita icon, iconography, print, Orthodox art, icon-painters' models

Over the centuries under the rule of the Ottomans, Sofia became a centre of feats accomplished by Christians, who were canonised as saints by the Church. In Bulgaria, no other city has as many neomartyrs as Sofia². St Nicholas the New Martyr of Sofia is among the martyrs who died in 16th century Sofia like St George the New Martyr

¹ Vesselina Yontcheva is a full-time doctoral student at the Institute of Art Studies who works on the ecclesiastical art from the period between 1878 to 1941.

² Gergova 2000: 307-308; Grigorova 2013: 380.



Fig. 1. Icon 'St Nicholas the New Martyr of Sofia with scenes of his vita', in the lower right corner is written 'icon painter Vassil P. Radoikov from Samokov, 1882' (photo: Vesseline Yontcheva)

of Sofia and St George the New-est Martyr of Sofia. St Nicholas was born in 1510, in Ioannina. Nicholas learned the trade of shoemaking. With the death of his parents, he moved to Sofia, where he had a family. Soon after that he left the city to settle in Wallachia where he enlisted in Mircea Ciobanul's Guard. Later, he came back to Sofia, where in an attempt to convert him to Islam he was deceived by Muslims into circumcision. Despite this brutal act, Nicholas never apostatised from Christianity. For this reason, he was captured, tortured, trialled and brutally murdered on 17 May 1555. His body was burned so that his mortal remains could not be interred³.

After his death, the cult of St Nicholas the New Martyr of Sofia spread quickly. After his body was burned, people rescued bits of his charred bones. One of his close Christian friends succeeded in getting hold of a particle of his skull⁴. The remains were taken to the Church of the Holy Archangels and laid into the coffin of the Holy King Milutin. In this church, a special council was convened by James, Metropolitan of Sofia, and Nicholas was canonised as a saint. The 17th May became his feast day. Following the council, particles of the relics of St Nicholas were shared among all Sofia churches⁵. In his autobiography, the bishop Parthenius Pavlović who lived during the first half of the 18th century, an aide to the Metropolitan of Karlovac, testified that Nicholas the New Martyr, who was burned by the Turks because of his faith, was praised in Sofia⁶.

³ Ivanova 1986: 317-361.

⁴ Snegarov 1932: 29.

⁵ Rousseva 2015: 93.

⁶ Ivanov 1982: 194-196.



Fig. 2. Preparatory sketch by V. Popradoikov, Sketchbook, Inv. № 1124, Museum of History in Samokov (photo Vesselina Yontcheva)



Fig. 3. St Nicholas is praying, icon 'St Nicholas the New Martyr of Sofia with scenes of his vita', 1882, detail (photo Vesselina Yontcheva)

In 1806, the saint's relics were placed in a specially made silver casket⁷. In the centre of its lid, St George the New Martyr of Sofia and St Nicholas the New Martyr of Sofia were represented along with their names inscribed to identify those portrayed. The casket was kept in the Church of the Holy Archangels, the centre of the cult of St Nicholas the New Martyr of Sofia. Ralitsa Rousseva associates this church with an icon of St Nicholas of Sofia represented together with the Holy Archangel Michael and St George the New Martyr of Sofia⁸, which I will discuss in more detail later on. Following the demolition of the Church of the Holy Archangels in 1889–1891, the casket holding the saint's relics was moved to the Church of St Nedelja. Shortly afterwards, Metropolitan Parthenius presented the Church of St Nicholas the New Martyr of Sofia with the reliquary on the occasion of its first patron saint's feast day, i.e. 17 May 1901. In the 1970s, this reliquary was stolen. St Sophia's churchwardens presented the

⁷ Boykina 2016: 36.

⁸ Rousseva 2015: 95.



Fig. 4. Icon of St Nicholas the New Martyr of Sofia and St George the New Martyr of Sofia (NAIM № 924), Museum of Christian Art at the Crypt of St Alexander Nevsky Cathedral; end of 18th – beginning of 19th century (photo Ralitsa Rousseva)

particle of the relics to the church of St Nicholas and it is still kept there. Presently, it is placed for veneration along with particles of St Charalampus' relics next to the ambo.

We got information about the life, deeds, suffering and the martyrdom as well as some of the miracles after the death of St Nicholas the New Martyr of Sofia from three works dedicated to the saint: a vita, a liturgy with a synaxarion and an encomium⁹, known under the title *The Encomium on Sofia New Martyrs* dated from 16th c. and dedicated to the Holy New Martyr George of Sofia, the Holy Newest Martyr George of Sofia and St Nicholas the New Martyr of Sofia¹⁰.

Most informative of them is *A vita, a story and a tale of the holy and glorious Nicholas the New Christian Martyr, who suffered in the glorious city of Sardica, named Sredets, and of his martyrdom through betrayal*. This

⁹ Snegarov 1932: 1.

¹⁰ Ivanova 2015: 61-66.



Fig. 5. St Nicholas the New Martyr in the church 'St George' in Veliko Tarnovo, 1616 (photo Ivan Vanev)



Fig. 6. St Nicholas the New Martyr of Sofia in the church of St Nicholas Seslavski Monastery (1616). The saint is presented on the north wall which has been redecorated in the 19th century (photo Ivan Vanev)

is the most voluminous vita in Bulgarian hagiography¹¹, commissioned by the Sofia clergy¹² and composed by Matej Gramatik, a man of letters from Sofia, a contemporary of the saint who knew the martyr personally. The original manuscript of Matej Gramatik has not reached us. The vita has survived in a single copy of 1564¹³. A note by the copyist on the last page of St Nicholas' vita makes it clear that the copyist was Priest Lazar from Kratovo¹⁴. It has been established that in 1563 Matej Gramatik asked Priest Lazar from Kratovo to copy the liturgy, the vita and the encomium on St Nicholas the New Mar-

¹¹ Grigorova 2013: 375.

¹² Tsibranska-Kostova 2017: 35.

¹³ A copy of *Очерки из истории литературных сношений болгар и сербов в XIV–XVII веках* (Санкт Петербург: Типография Императорской Академии Наукъ, 1901) kept at the Church-Historical and Archival Institute, Sofia, and published by Polihronii Syrku, see Ivanova 2015: 63.

¹⁴ Snegarov 1932: 1–58.



Fig. 7. St Nicholas the New in the church of St Paraskeve, Breze village, 1882 (photo Ivan Vanev)

tyr of Sofia¹⁵. Presumably, the earliest text by Matej Gramatik was much shorter, just an account containing no biblical verses, proverbs or other typical of the hagiographical genre additions. That was the reason why the author sent it to the priest from Kratovo, as the latter was well versed both as compiler and editor. The copy of Priest Lazar was sent back to Matthew the Grammarian, who left it for safe keeping in the Church of the Holy Archangels where the relics of the martyr were also held. In 1781, this work along with the *Liturgy of St Nicholas the New Martyr* and the *Encomium on Sofia New Martyrs* as well as the *Liturgy of Apostle Andronicus*, the *Supplicatory Canon to the Most Holy Theotokos* and the *Synaxarion of Hieromartyr Solo-*

¹⁵ Kiselkov 1965: 356.

chonus¹⁶ were bound together by Priest Christo, which is proved by a note on the cover¹⁷. The new composite volume was titled *A Liturgy of St Nicholas the New Martyr of Sofia* according to the heading of its first part and also because its most important parts told the story of this newest at the time saint of Sofia¹⁸. This book was kept at the Church of the Holy Archangels well until the Liberation, when it was translated to the nearby Church of St Nedelja.

In the early 20th century, the composite volume bound between wooden covers was found and published by Polihronii Syrku who was the first publisher and explorer of the book. After Syrku, the book copied by Priest Christo was critically commented by Vladimir Rozov¹⁹ and Ivan Snegarov²⁰. The three scholars, who have studied the work, believe that the Liturgy has been composed by an anonymous author. Syrku assumes that it has been written by Sofia hymnographers. His assumption is questioned by Vladimir Rozov who accepts the Liturgy has been composed by 'monks from Zion or Sinai', who attended the canonisation of the new martyr. Ivan Snegarov thinks that their participation in its composition is insignificant, though he also believes that it has been co-authored by several men of letters²¹. The authorship of the Liturgy was conclusively identified by Stefan Kozhuharov, who found that the most important part of the book, i.e. the Canon, was composed by a hymnographer from Sofia, Andrew, who included his name in an acrostic²².

There is evidence that a church was erected immediately after the martyrial death of St Nicholas on the spot near the road to Niš, outside the city²³. In the 1930s though, nothing has survived of it except for the fountain of the holy spring²⁴. The fact that the cult of the saint has been strongly established in the memory of the Christian inhabitants of Sofia is also evidenced by an account of his death different

16 Snegarov 1932: 81.

17 Kiselkov 1965: 356.

18 Kiselkov 1965: 355.

19 Rozov 1930, 2005–2019.

20 Snegarov 1932: 1–58.

21 Bujuklieva 2008: 5 [author's summary of dissertation].

22 Kozhuharov 2004: 259–278.

23 Ishirkov 1912: 26.

24 Penev 1935: 52.



Fig. 8. Free standing icon from the church of St Nicholas the New Martyr of Sofia. Signed by Vasil Popradoikov, dated March 1891 (photo Vesselina Yontcheva)

from that in the vita, which has also gained currency²⁵. *Paisius of Chilandariou* also mentions St Nicholas among the martyrs who died heroically in Sofia²⁶.

All evidence indicate that immediately after the saint's death, a cult of him began to develop. His feast day was set and a liturgy and a vita were composed²⁷. Another important element of a developed cult is also present: the saint's representations in art²⁸, which were painted not only at the churches in Sofia, but also outside the city. Between ca. 1560s and the 1620s, images of the saint, signified as St Nicholas the New Martyr, occurred at the Catholicon of St John of Rila Monastery of Kurilo²⁹; the Church of St Nicholas, the village of Strezovce in the region of Kumanovo (1606); the Church of St Theodore Tyron and St Theodore Stratelates³⁰ (1614), the village of Doburisko; the Church of St George in Veliko Turnovo (1616) (**Fig. 5**)³¹. At all these churches, the saint, signified as Nicholas the New Martyr, is represented as a beardless, wearing a chiton and a himation and holding a cross. According to Victoria Popovska-Korobar no occurrences at the medieval monuments are known of representations of the saint wearing armour³².

In the 18th century, the saint signified as St Nicholas the New Martyr was depicted as a young warrior and at the Chapel of the Holy Trinity of the Church of the Most Holy Mother of God in Arbanassi³³. A saint signed as Nichola the New is represented at the south wall of the loft of the church of St George in Arbanassi. He is depicted as a young martyr³⁴. St Nicholas the New Martyr of Sofia is represented with a short black beard and in military garb together with St George

25 *Temelski* 2000: 31.

26 *Hilendarski* 1972: 197.

27 *Stoyanov* 1981: 165.

28 *Gergova* 2015: 54-55.

29 The figure is in a medallion, in the fourth register (from top to bottom) on the south wall of the naos, see *Pandurski* 1975: 8, 10, ill. 6.

30 The saint is represented in the first register on the north wall (arcade) of the south nave and signified as St Nicholas the New Martyr, see *Kuneva* 2012: 36.

31 The saint is represented in the fifth register on the west wall and signified as St Nicholas the New Martyr, see *Gergova, Penkova* 2012: 59.

32 *Popovska-Korobar* 2006: 114.

33 *Gergova* 1999: 1, 12, 13; *Corpus* 2006: 95.

34 *Sapundzhieva* 2015: 225.

the New Martyr of Sofia on the lid of the casket for relics from the Monastery of German³⁵. Of the same period is also the icon of Theotokos Eleousa with the Holy Trinity and saints from the Church of the Most Holy Mother of God, Sofia³⁶. In the second register (from bottom to top), to the left of the central area, St Nicholas and St George the New Martyrs of Sofia are depicted. The saint under consideration is represented as a middle-aged martyr with a short black beard.

The fact should be taken into account that there are several saints known under the name of St Nicholas the New Martyr: St Nicholas the New Martyr of Vounenis (his feast day falls on 9 May), who was martyred in the early 10th century; St Nicholas the Venerable New Martyr Voivode (24 December); St Nicholas the New Martyr of Ioannina (17 May), popularly known as 'of Sofia', who died in 1555; St Nicholas the New Martyr of Metsovo (16 May), who died in the early 17th century, and St Nicholas the New Martyr of Karpenissi (23 September), who was martyred in 1672³⁷. At the monuments between the 16th and the 17th centuries, the iconography of all the five saints is almost similar, upholding the established representational tradition: the saint is depicted beardless, wearing a chiton and a himation and holding a cross. Impressively, in that period there are no images of a Saint Nicholas signified as 'of Sofia'. I suppose the hypothesis that the martyr of Sofia is depicted in some of these monuments, having in mind both the origin of the painters and the commissioners and the close geographic proximity of these monuments to Sofia, where at that time his cult was the most widespread³⁸. In some instances, there are conflicting opinions about who of the saints has been represented. Such is the case with an image of the saint at the Church of St George in Veliko Turnovo, which in Bulgarian art history is generally accepted as a representation of the martyr of Sofia³⁹. Taking into account the Greek origin of the icon-painters who made the murals, Maria Kolusheva claims that the very popular across Epirus and Thessaly St Nicholas the New Warrior Martyr or St Nicholas the New Martyr of Vounenis was represented⁴⁰.

35 *Genova* 2001: 11, ill. 13.

36 *Paskaleva* 1981: 86, 87.

37 *Popovska-Korobar* 2006: 112, 113; *Sapundzhieva* 2015: 226.

38 *Sapundzhieva* 2015: 231.

39 *Gergova, Penkova* 2012: 59.

40 *Kolusheva* 2016: 109.

On an icon of St Nicholas the New Martyr of Sofia of unknown provenance, dating from the 18th or the 19th century, which is now kept in the collection of the National Institute of Archaeology with Museum, Sofia⁴¹, the saint is represented as a martyr with a short black beard. This is the earliest known to me image, where St Nicholas the New Martyr is signified as 'of Sofia'.

Since the first half of the 19th century, the cognomen 'New' has been increasingly added to 'of Sofia' in the representations of the saint. Images of the first half of the 19th century are extant at the catholicon of the Seslavtsi Monastery⁴² (1616, repainted in the 19th c.) (**Fig. 6**); the Church of St Nicholas in the village of Lokorsko⁴³ (1834); the Church of St Parasceva in the town of Breznik⁴⁴ (1841); the Catholicon of the Nativity of the Blessed Virgin Mary, Rila Monastery⁴⁵ (1842-1844); the Church of the Dormition of the Most Holy Mother of God, Monastery of Iskrets⁴⁶ (1843); the Church of St Demetrius in Godech⁴⁷ (1844, repainted in 1897); the Church of the Dormition of the Most Holy Mother of God, Monastery of Trojan⁴⁸ (1847-1849); the Church of St Demetrius, Monastery of Podgumer⁴⁹ (1848); the Church of St Parasceva in the village of Breze⁵⁰ (1882) (**Fig. 7**). In the majority of these monuments the saint is signified as St Nicholas the New Martyr of

41 Gergova, Gatev, Vanev 2012: 27, 82, 546.

42 For unknown reasons, possibly because of a damage to the paint layer, some of the representations on the north wall were repainted in the 19th century with the saint under consideration among them signified as St Nicholas the New Martyr of Sofia, see *Corpus* 2018: 218.

43 The saint is represented above the west window on the south wall and signified as St Nicholas the New Martyr of Sofia, see *Kuyumdzhiev* 2018a: 247.

44 The image is depicted in the second register on the south wall and signified as St Nicholas the New Martyr of Sofia, see *Stoykova* 2018: 318.

45 The saint is represented together with St George the New Martyr of Sofia and signified as St Nicholas the New Martyr of Sofia, see *Kuyumdzhiev* 2018: 463.

46 The saint is pictured full-length, young, beardless, holding a martyrial cross, in the third register on the east wall of the narthex and signified as St Nicholas the New Martyr, see *Kuyumdzhieva* 2018a: 542.

47 The saint is depicted full-length, young, beardless, holding a martyrial cross, in the second register on the south wall and signified as St Nicholas the New Martyr. It should be noted that his image, along with other images in this area of the church, has been repainted ca. 1897, see *Stoykova* 2018a: 557.

48 The saint is interpreted together with St George the New Martyr of Sofia in the north choir loft and signified as St Nicholas the New Martyr, see *Popova* 2018: 660.

49 The saint is represented together with St George the New Martyr of Sofia above the east window on the south wall and signified as St Nicholas the New Martyr, see *Zaharieva* 2018: 720, 721.

50 The saint is pictured over the door on the west wall of the narthex and signified as St Nicholas the New Martyr, see *Kuyumdzhieva* 2018: 736.

Sofia with the exception of the Monastery of Iskrets, the Church of St Demetrius in Godech and the Church of St Petka in Breze, where he is signified as St Nicholas the New Martyr. The saint is represented as a warrior riding a horse only at the churches in Breze and Breznik.

During the second half of the 19th century Nikola Obrazopisov depicted St Nicholas the New Martyr of Sofia in the Church of St Parasceva, the village of Dren; in the Church of the Dormition of the Most Holy Mother of God, the village of Saparevo; in the Church of the Nativity of the Most Holy Theotokos, the town of Samokov; in the Church of the Presentation of the Virgin in the Temple, Panagurishte⁵¹, as well as in the Catholicon of the Monastery of Lozen⁵². In 1871, the saint was depicted also at the Church of St Nicholas in the village of Belotintsi, region of Vidin⁵³. The murals at the church were made by Hieromonk Macarius⁵⁴.

Of special interest is the icon from the Museum of Christian Art at the Crypt of St Alexander Nevsky Cathedral, dated to the late 18th or the early 19th century and featuring jointly Saint Nicholas the New Martyr of Sofia, the Holy Archangel Michael and St George the New Martyr (**Fig. 4**). Ralitsa Rousseva has proved that the icon has been painted for the Church of the Holy Archangels in Sofia⁵⁵, which explains its unconventional composition: the patron saint of the church is central to the icon, surrounded by the saints whose relics are held there. On the icon from the Crypt Museum he is portrayed precisely as in his vita, a middle-aged warrior⁵⁶. In the church that the icon was commissioned for a copy of the saint's vita is kept written by priest Lazar from Kratovo. It could be logically to assume that the commissioners of the icon, who were in direct contact with the Church of the Holy Archangels, the centre of the cult of St Nicholas the New Martyr of Sofia, were fully conversant with the saint's vita, telling that dur-

51 *Gergova* 2006a: 243.

52 The saint is represented as a middle-aged martyr, wearing a white dalmatic and signified as 'of Sofia', see *Mardi-Babikova* 1969: 18.

53 The saint is depicted as a martyr, signified as St Nicholas the New Martyr of Sofia, see *Mardi-Babikova* 1971: 4.

54 *Gergova* 1983: 13-15.

55 *Rousseva* 2015.

56 The earliest representation of the saint as a warrior is at the Chapel of the Holy Trinity, the Monastery of the Dormition of the Most Holy Mother of God in Arbanassi, where he, however, is depicted as a young man, see *Gergova* 1999: 1, 12, 13; *Corpus* 2006: 95.



Fig. 9. Mosaic of St Nicholas the New Martyr of Sofia and St George the New Martyr of Sofia in St Alexander Nevsky Cathedral, Hristo Berberov, 1911 (photo Vesseline Yontcheva)

ing his years in Wallachia, Nicholas joined Mircea Ciobanul's guard. Probably that was the reason why the saint began being depicted as the warrior he was in a certain period of his life, rather than as a martyr.

Ralitsa Rousseva suggests that if this icon had belonged to the Church of the Holy Archangels, it should have been widely known in the 19th century so that serving as an iconographic model⁵⁷. I would question this hypothesis, for if the icon had served as an iconographic model, its unconventional composition would have been used as a prototype. Besides, as seen above in the saint's representations of the first half of the 19th century, it has to be taken into account that he is depicted as a warrior only in the churches of Breze and Breznik, and again only in these two churches as a beardless young man riding a horse. All this comes to prove that the iconography of the saint, represented according to his vita as a middle-aged man wearing armour was established much later, i.e. after the Liberation in 1878, when his vita and image gained more widespread currency.

⁵⁷ Rousseva 2015.

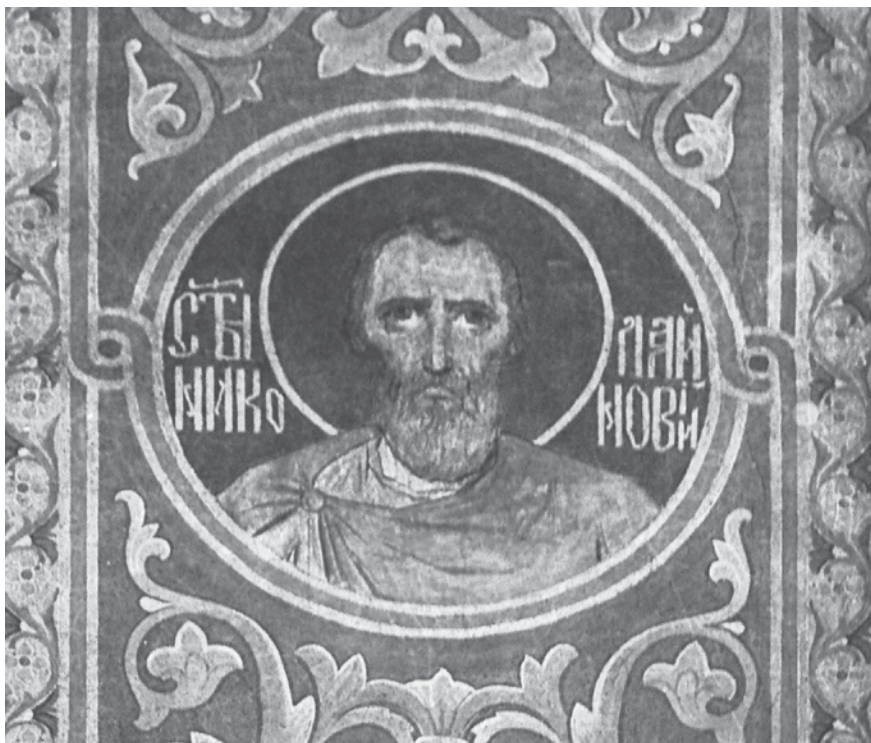


Fig. 10. St Nicholas the New, StAlexander Nevsky Cathedral, Tzeno Todorov, 1913
(photo Vesselina Yontcheva)

It was after 1878 that St Nicholas the New Martyr of Sofia was made the patron saint of the officers and the patronal festival of the newly established Military School in Sofia was to be celebrated on the day of his martyrdom. In 1890, a decision was made to build a wooden chapel in the immediate vicinity of the holy spring. Six years later, the construction of the present church began.

The burial place of St Nicholas the New Martyr of Sofia is one of the few known interments of a Bulgarian saint. The place where his body was dragged and burned on 17 May 1555, the so-called Turnitsa location owned by Hajji Pavel Bonev and his wife Ekaterina Hajipavlova was not a built-up area. Only a boulder indicated the martyr's gravesite⁵⁸. In 1890, the landowners donated the plot to the newly consecrated wooden chapel. Back then the churchwardens built a baldachin and a fence. The feast day of the patron saint has been celebrated ever since May 1892. On the night of 16 May holy wa-

⁵⁸ *Temelski* 2000: 40.

ter sprinkling ceremony was performed on the site where the martyr was burned. On the next morning a service was held at the chapel. In 1969 a small chapel was constructed on the gravesite of the saint in a small yard in what is now 126 Tsar Simeon Street⁵⁹.

In 1882, in the time of the earliest wooden chapel, erected on the site where the saint was tied to a willow tree and stoned to death⁶⁰, the churchwardens decided a big vita icon to be assigned to a skilled painter⁶¹. Vasil Popradoykov from Samokov was commissioned to do the work (**Fig. 1**). Seven of his sketches of hagiographic scenes for the icon are now kept in his sketchbook at Samokov History Museum (inv. no. 1124). Anna Roshkovska has published four of these drawings attributing them to Stanislav Dospevski⁶². The sketchbook though, assembled and donated to the Museum by Vasil Popradoykov's son, Dimiter Radoykov in 1939, explicitly mentions that these are scenes from the life of the saint and the icon belongs to the Church of St Nicholas in Tri Kladentsi residential area in Sofia (**Fig. 2**)⁶³.

The vita icon by Vasil Popradoikov is now kept in the altar of the church and is brought out each year on 16 May for an outdoor liturgical supplicatory procession. It bears an inscription in the lower right end: *'Painted by Vasil P. Radoykov from Gorni Samokov, 1882'*. In the central area of the icon St Nicholas the New Martyr of Sofia is depicted full-height and holding a martyrial cross in one hand and a spear in the other, surrounded by *scenes from his life, chronologically following the events from his vita*. The 'account' begins from the upper left end proceeding to right very much like a text. Above each scene its number and title are inscribed: 1. *The Trade of St Martyr Nicholas of Sofia*, 2. *St Martyr Nicholas Opiated through Deceit and Circumcised*, 3. *St Martyr Nicholas Praying before the Image of the Saviour* (**Fig. 3**), 4. *St Martyr Nicholas Before the Judges*, 5. *St Martyr Nicholas in His Cell Visited by Acquaintances*, 6. *St Martyr Nicholas Led to the Place of His Martyrdom*, 7. *St Martyr Nicholas Stoned to Death by His Torturers* and 8. *St Martyr Nicholas Thrown into the Fire*. The new church, which construction has

59 The chapel was designed by architect Stefan Kunev and painted in 1979 by Nikolai Rostovtsev and Alexander Sorokin.

60 *Sprostryanov* 1906/1907: 27.

61 *Temelski* 2000: 41.

62 *Roshkovska* 1994: 11-17.

63 Sketchbook of Vasil Popradoikov, inv. no. 1124, Samokov History Museum.

not yet begun when the icon was painted, is represented beneath the central image of St Nicholas.

In 1897 the churchwarden N. Krapchanski, in an attempt to raise funds for the construction of the new church, suggested the Popradoykov's icon to be printed on paper and sold to the public by retail. It was Ivan Dimitrov, rather than the painter of the icon, who took to making the print in full compliance with the painting. In 1898, 10,000 copies of the print were released. I found such a copy at the Church of the Dormition of the Most Holy Mother of God in Obelia residential area, Sofia, and at the Church of St Andrew the Protocletus in Opolchenska Street, Sofia. Consequently, lithographic copies of the icon came out⁶⁴. Such a copy is found in the Church of the Holy Trinity, Konstantin Velichkov Boulevard, Sofia. Thus, Popradoykov's icon became a 'prototype' for the painters working in the period after the Liberation.

In 1879 St John of Rila Ministerial Fraternity in Sofia published a small book *Vitae of the Saint and Right-believing King Boris-Michael of Bulgaria; St Cyril and St Methodius; St Nicholas the New Martyr of Sofia, the Holy King Constantine and His Mother Helena and St George the New Martyr of Sofia*, authored by a cellarer Todor Mitov⁶⁵. The churchwardens of the new Church of St Nicholas the New Martyr of Sofia, who found it impossible to reissue the saint's vita in an attempt to raise funds for its construction, were presented with 3,000 copies of this book⁶⁶. By distributing the book and the print in an attempt to receive donations, both the story (though abridged) and the image of the saint were promoted. All later representations of the saint, which I will discuss in more detail later on, adhere to the iconography established after the Liberation.

The Church of St Nicholas the New Martyr of Sofia has a total of four icons that are from the period under consideration: the patron saint's icon from the iconostasis; an icon without a fixed place, positioned next to the ambo, and one on the proskynetarion in the south area, next to entrance to the church. The vita icon by Vasil Popradoykov is kept in the altar. The icon without a fixed place next to the ambo

64 Vasiliev 1987: 217.

65 Paskaleva 2002: 214.

66 Temelski 2000: 58.



Fig. 11. The killing of St Nicholas with stones, plinth belt of the iconostasis of the church St Trinity in Sofia, Petar Kushlev, 1945 (photo Vesselina Yontcheva)

was described by Hristo Temelski in his book about the Church of St Nicholas the New Martyr of Sofia as made by an unknown painter⁶⁷. The icon, however, is signed in the lower right end by Vasil Popradoykov and dated in the lower left end '1 March 1891' (**Fig. 8**). The icons from the iconostasis and the proskynetarion were made in 1923/24 by a team led by Gospodin Zheliazkov including Stefan Ivanov, Hristo Berberov, Ivan Dimitrov and Apostol Hristov⁶⁸.

Two depictions of the saint are preserved at St Alexander Nevsky

⁶⁷ Temelski 2000: 87.

⁶⁸ Temelski 2000: 86, 88; Katsarski 1966: 58.

Cathedral: the one made by Tseno Todorov⁶⁹ is on the north curve of the arch, between the northwest pillar and the column to the west of it (**Fig. 10**) and the other one is a mosaic icon above the north door to the northwest corner of the building, made by Hristo Berberov, where the saint is depicted together with St George the New Martyr of Sofia (**Fig. 9**).

In 1945, Peter Kushlev made the iconostasis of the Church of the Holy Trinity in Slatina residential area of Sofia. Among the many scenes from the Bulgarian history he introduces there, the Stoning to Death of St Nicholas the New Martyr of Sofia was represented on a panel in the south zone of the iconostasis (**Fig. 11**)⁷⁰.

The images of the saint commissioned for Sofia churches after the Liberation suggest that at the time, the iconography of St Nicholas the New Martyr of Sofia has already been established in conformity with the historical credibility of his vita, with his age and the garments of the period. He was represented as a bearded middle-aged man, his hair tucked behind the ears, wearing military garb and a cloak over his armour, holding a cross in his right hand. This iconography is very different from the earlier representations that have adhered to the typology of the homonymous saints. Indeed, the earliest image of the saint, where he is represented according to his vita, is the icon at the Museum of Christian Art at the Crypt of St Alexander Nevsky Cathedral, dated to the turn of the 19th century. In neither of the monuments that dates from the 19th century until the Liberation the saint is depicted as a middle-aged warrior. Chronologically, the next similar representation is on the vita icon of 1882 by Vasil Popradoykov. The icon-painter from Samokov possibly modelled his icon on the image of St Nicholas the New Martyr on the icon from the Crypt. As for the painters working after the Liberation, who firmly adhered to this iconography, they undoubtedly were influenced by the image on Popradoykov's icon, rather than on that from the Crypt Museum.

⁶⁹ Petrov 2011: 84.

⁷⁰ The saint is depicted in profile, tied to a tree, and on the left side a Turk is about to throw a stone at the martyr. On his right side, the fountain is painted to symbolise the holy water spring on the place of his martyrdom, see Angelov 1992: 78.

Bibliography

Primary Sources

Sketchbook of Vasil Popradoykov, Samokov History Museum Inv. № 1124.

Literature

Angelov 1992: *Angelov*, Valentin. Българската монументална дърворезба [Balgarskata monumentalna darvorezba]. Sofia.

Boykina 2016: *Boykina*, Darina. Мощехранителници на софийска златарска школа, [Moshtehranitelnitsi na sofiyska zlatarska shkola]. Master Dissertation, National Academy of Arts. Sofia.

Boykina 2016a: *Boykina*, Darina. Няколко мощехранителници от софийските златари [Nyakolko moshtehranitelnitsi ot sofiyskite zlatari]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 37-43.

Bujuklieva 2008: *Bujuklieva*, Antoaneta. Житие на Николай Нови Софийски от Матей Граматик в контекста на житийната традиция [Zhitie na Nikolay Novi Sofiyski ot Matey Gramatik v konteksta na zhitiynata traditsiya]. Autor's summary of PhD dissertation. Burgas.

Corpus 2006: *Gergova*, Ivanka, *Elena Popova*, *Elena Genova*, *Nikolay Klisarov*. Корпус на стенописите в България от XVIII век [Korpus na stenopisite v Balgarya ot XVIII vek]. Sofia.

Corpus 2012: *Kuyumdzhiiev*, Aleksandar, *Biserka Penkova*, *Georgi Gerov*, *Ivanka Gergova* et all. Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia.

Corpus 2018: *Kuyumdzhiiev*, Aleksandar, *Emanuel Mutafov*, *Ivan Vanev*, *Ivanka Gergova* et all. Корпус на стенописите от първата половина на XIX в България [Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX v Balgariya]. Sofia.

Genova 2001: *Genova*, Elena. Кивот (ковчег) за мощи от

Германския манастир край София [Kivot (kovcheg) za moshti ot Germanskiya manastir kray Sofiya]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 11-17.

Genova, Gergova, Popova 2006: Genova, Elena, Ivanka Gergova, Elena Popova. Манастир „Св. Богородица“, с. Арбанаси [Manastir sv. Bogoroditsa, Arbanasi]. In: Corpus 2006: 83-100.

Gergova 1983: Gergova, Ivanka. Възрожденско изкуство в Михайловградски окръг [Vazrozhdensko izkustvo v Mihaylovgradski okrag]. Sofia.

Gergova 2000: Gergova, Ivanka. Софийските светци [Sofiyski svettsi]. In: София.120 години столица. Юбилеен сборник [Sofiya.120 godini stolitsa. Yubileen sbornik]. Sofia, 307-312.

Gergova 2006: Gergova, Ivanka. Църквата на Арбанашкия манастир Успение Богородично [Tsarkvata na Arbanashkiya manastir Uspenie Bogorodichno]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 1-13.

Gergova 2006a: Gergova, Ivanka. Агиографската концепция на Никола Образописов [Agiografskata kontseptsiya na Nikola Obrazopisov]. In: Годишник на Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“ [Godishnik na Sofiyski universitet „Sv. Kliment Ohridski“. Tsentar za slavyano-vizantiyski prouchvaniya „Ivan Duychev“]. Sofia, 235-246.

Gergova 2015: Gergova, Ivanka. Св. Георги Нови Софийски. Разпространение и аспекти на култа [Sv. Georgi Novi Sofiyski. Razprostranenie i aspekti na kulta]. In: Heroes. Cults. Saints/Art Readings 2015 (eds. Ivanka Gergova, Emmanuel Moutafov). Sofia, 45-70.

Gergova, Gatev, Vanev 2012: Gergova, Ivanka, Yordan Gatev, Ivan Vanev. Християнско изкуство в Националния археологически музей – София [Hristiansko izkustvo v Natsionalniya arheologicheski muzey – Sofiya]. Sofia.

Gergova, Penkova 2012: Gergova, Ivanka, Biserka Penkova. „Св. Георги“, Велико Търново [„Sv. Georgi“, Veliko Tarnovo]. In: Corpus 2012: 58-66.

Grigorova 2013: Grigorova, Olya. Взаимоотношения между християни и мюсюлмани в София през XVI век. Житие на св. Никола Нови Софийски [Vzaimootnosheniya mezhdu

hristiyani i myusyulmani v Sofiya prez XVI vek. Zhitie na sv. Nikola Novi Sofiyski]. – Старобългарска литература [Starobalgarska literatura], No. 48, 375-381.

Hilendarski 1972: *Hilendarski*, Paisiy. Славянобългарска история [Slavyanobalgarska istoriya]. Sofia.

Ishirkov 1912: *Ishirkov*, Anastas. Град София през XVII век. Материали за история на София [Grad Sofiya prez XVII vek. Materiali za istoriya na Sofiya]. 3, Sofia.

Ivanov 1982: *Ivanov*, Yordan. Избрани произведения [Izbrani proizvedeniya]. Vol. 1. Sofia.

Ivanova 1986: *Ivanova*, Klimentina. Старобългарска литература. Житиеписни творби [Starobalgarska literatura. Zhitiepisni tvorbi]. Vol. 4. Sofia, 317-361.

Ivanova 2015: *Ivanova*, Maya. Жития на софийските мъченици [Zhitiya na sofiyskite machenitsi]. – Balcanoslavica, No. 40-44, 61-66.

Katsarski 1966: *Katsarski*, N. Храмът „Св. Николай Софийски“ в София като паметник на българската архитектура и изкуство [Hramat „Sv. Nikolay Sofiyski“ v Sofiya kato pametnik na balgarskata arhitektura i izkustvo]. – Духовна култура [Duhovna kultura], No. 10-11, 48-59.

Kiselkov 1995: *Kiselkov*, Vasil. Проуки и очерти по старобългарска литература [Prouki i ocherti po starobalgarska literatura]. Sofia.

Kolusheva 2016: *Kolusheva*, Maria. Църквата „Св. Георги“ във Велико Търново и нейните стенописи [Tsarkvata „Sv. Georgi“ vav Veliko Tarnovo i neynite stenopisi]. PhD Dissertation, Department of Fine Arts, Institute of Art Studies. Sofia.

Kozhuharov 2004: *Kozhuharov*, Stefan. Проблеми на старобългарската поезия [Problemi na starobalgarskata poeziya]. Sofia.

Kuneva 2012: *Kuneva*, Tsveta. „Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“, Добърско [„Sv. Teodor Tiron i Teodor Stratilat“, Dobarsko]. In: *Corpus* 2012: 33-43.

Kuyumdzhiev 2018: *Kuyumdzhiev*, Aleksandar. Църква „Рождество Богородично“, Рилски манастир [Tsarkva „Rozh-

destvo Bogorodichno", Rilski manastir]. In: *Corpus* 2018: 455-494.

Kuyumdzhiev 2018a: *Kuyumdzhiev*, Aleksandar. Църква „Св. Никола“, с. Локорско [Tsarkva „Sv. Nikola“, s. Lokorsko]. In: *Corpus* 2018: 245-253.

Kuyumdzhieva 2018: *Kuyumdzhieva*, Margarita. Църква „Св. Петка“, с. Бреже [Tsarkva „Sv. Petka“, s. Breze]. In: *Corpus* 2018: 729-742.

Kuyumdzhieva 2018a: *Kuyumdzhieva*, Margarita. Църква „Успение Богородично“, Искрецки манастир [Tsarkva „Uspenie Bogorodichno“, Iskretski manastir]. In: *Corpus* 2018: 539-552.

Mardi-Babikova 1969: *Mardi-Babikova*, Velda. Научно-мотивирано предложение за обявяване на стенописите на църквата при манастира „Св. Спас“ край с. Долни Лозен за паметник на културата [Nauchno-motivirano predlozhenie za obyavyavane na stenopisite na tsarkvata pri manastira „Sv. Spas“ kray s. Dolni Lozen za pametnik na kulturata]. National Documentary Archive, National Institute for Immovable Cultural Heritage. Sofia.

Mardi-Babikova 1971: *Mardi-Babikova*, Velda. Научно-мотивирано предложение за обявяване на църквата „Св. Николай“ с. Белотинци, Видинско за паметник на културата [Nauchno-motivirano predlozhenie za obyavyavane na tsarkvata „Sv. Nikolay“ s. Belotintsi, Vidinsko za pametnik na kulturata]. National Documentary Archive, National Institute for Immovable Cultural Heritage. Sofia.

Pandurski 1975: *Pandurski*, Vasil. Куриловския манастир [Kurilovskiya manastir]. Sofia.

Paskaleva 1981: *Paskaleva*, Kostadinka. Икони от България [Ikoni ot Bulgariya]. Sofia.

Paskaleva 2002: *Paskaleva*, Kostadinka. Свети Георги Софийски : Опит за идентификация на тримата Софийски мъченици [Sveti Georgi Sofiyski : Opit za identifikatsiya na trimata Sofiyski machenitsi]. In: Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Център за Славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“ [Godishnik na Sofiyskiya universitet „Sv. Kliment Ohridski“. Tsentar za

Slavyano-vizantiyski prouchvaniya „Ivan Duychev“]. Sofia, 209-239.

Penev 1935: *Penev*, Dimitar. Моите спомени [Moite spomeni]. Sofia.

Petrov 2011: *Petrov*, Svetoslav. Българската национална катедрала от замисъла до съвременната мъдрост [Balgarskata natsionalna katedrala ot zamisala do savremennata madrost]. Sofia.

Popova 2018: *Popova*, Elena. Църква „Успение Богородично“, Троянски манастир [Tsarkva „Uspenie Bogorodichno“, Troyanski manastir]. In: *Corpus* 2018: 655-682.

Popovska-Korobar 2006: *Popovska-Korobar*, Viktoria. Претставата на св. Никола Нови во Слимничкиот манастир [Pretstavata na sv. Nikola Novi vo Slimnichkiot manastir]. – Зборник средновековна уметност [Zbornik srednovekovna umetnost], No. 5, 105-120.

Roshkovska 1994: *Roshkovska*, Ana. Станислав Доспевски [Stanislav Dospevski]. Sofia.

Rozov 1930: *Rozov*, Vladimir. Служба и канон св. Николи Новоме Софијскоме [Sluzhba i kanon sv. Nikoli Novome Sofijskome]. – Богословље [Bogoslovie], No. 5, 205-219.

Rousseva 2015: *Rousseva*, Ralitsa. Към историята на християнството в София през XIX век. Една непубликувана икона на св. Никола Нови Софийски и св. Георги Нови Софийски от Музея за християнско изкуство в Криптата на храм-паметник „Св. Александър Невски“ [Kam istoriyata na hristiyanstvoto v Sofiya prez XIX vek. Edna nepublikuvana ikona na sv. Nikola Novi Sofiyski i sv. Georgi Novi Sofiyski ot Muzeya za hristiyanско izkustvo v Kriptata na hram-pametnik „Sv. Aleksandar Nevski“]. In: *Heroes. Cults. Saints/Art Readings* 2015 (eds. Ivanka Gergova, Emmanuel Moutafov). Sofia, 89-102.

Sapundzhieva 2015: *Sapundzhieva*, Vanya. Едно изображение на св. Никола Нови в контекста на стенописите в Арбанаси от XVII–XVIII век [Edno izobrazhenie na sv. Nikola Novi v konteksta na stenopisite v Arbanasi ot XVII–XVIII vek]. In: *Heroes. Cults. Saints/Art Readings* 2015 (eds. Ivanka Gergova, Emmanuel Moutafov). Sofia, 225-240.

Snegarov 1932: *Snegarov*, Ivan. Поглед към изворите за св. Никола Софийски [Pogled kam izvorite za sv. Nikola Sofiyski]. In: Годишник на Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Богословски факултет [Godishnik na Sofiyski universitet „Sv. Kliment Ohridski“, Bogoslovski fakultet]. 4. Sofia, 1-58.

Sprostryanov 1906/1907: *Sprostryanov*, Evtim. Бележки и приписки по софийските черкви [Belezhki i pripiski po sofiyskite cherkvi]. In: Сборник за народни умотворения [Sbornik za narodni umotvoreniya]. Sofia, 1-30.

Stoyanov 1981: *Stoyanov*, Manyu. Български светии и мъченици от епохата на турското владичество [Balgarski svetii i machenitsi ot epohata na turskoto vladichestvo]. In: Църквата и съпротивата на българския народ срещу Османско иго. Юбилеен сборник по случай 100 години от Освобождението [Tsarkvata i saprotivata na balgarskiya narod sreshtu Osmansko igo. Yubileen sbornik po sluchay 100 godini ot Osvobozhdenieto]. Sofia, 164-174.

Stoykova 2018: *Stoykova*, Mariela. Църква „Св. Петка“, гр. Брезник [Tsarkva „Sv. Petka“, gr. Breznik]. In: *Corpus* 2018: 314-332.

Stoykova 2018a: *Stoykova*, Mariela. Църква „Св. Димитър“, гр. Годеч [Tsarkva „Sv. Dimitar“, gr. Godech]. In: *Corpus* 2018: 553-566.

Temelski 2000: *Temelski*, Hristo. Храмът Св. Николай Нови Софийски [Hramat Sv. Nikolay Novi Sofiyski]. Sofia.

Tsibranska-Kostova 2017: *Tsibranska-Kostova*, Mariana. За Матей Граматик и говоримия български език през XVI век. [Za Matey Gramatik i govorimiya balgarski ezik prez XVI vek]. – *Zeszyty Cyrilo-Methodiańskie*, No. 6, 357-356.

Vasiliev 1987: *Vasiliev*, Asen. Български светци в изобразителното изкуство [Balgarski svettsi v izobrazitelnoto izkustvo]. Sofia.

Zaharieva 2018: *Zaharieva*, Maya. Църква „Св. Димитър“, Подгумерски манастир [Tsarkva „Sv. Dimitar“, Podgumerski manastir]. In: *Corpus* 2018: 716-728.

Култът към св. Никола Нови Софийски и неговите изображения в софийските храмове от края на XIX – първата половина на XX век

Веселина Йончева



Св. Никола Нови Софийски е сред мъчениците, които загиват геройски в София през XVI в. заедно със св. Георги Нови Софийски и св. Георги Най-нови Софийски. Роден през 1510 г. в Янина, Никола усвоява общарския занаят. След смъртта на родителите си се премества в София, където създава свое семейство. Скоро след това напуска града и се установява във Влашко, където постъпва в гвардията на Мирчо Чобан. След известно време се завръща в София, където, в опит да го приобщи към исляма, мюсюлманите с измама го обрязват. Въпреки този брутален акт Никола не се отрича от християнската вяра. По тази причина той е заловен, измъчван, съден и жестоко убит на 17 май 1555 г. Тялото му е изгорено, така че тленните му останки да не могат да бъдат погребани.

Култът към св. Никола Нови Софийски се развива бързо след смъртта му. Един от приближените му християни успява да се добере до частица от черепа му, а след като тялото му е изгорено хората събират останките от изгорените кости. Мощите са занесени в църквата „Св. Архангели“ и поставени в ковчега на св. Крал Милутин. В този храм, на специален църковен събор, свикан от Софийския митрополит Яков, Никола е провъзгласен за светец – календарната му почит е поставена на 17 май.

Сведения за живота, дейността, страданията и мъченическата смърт, както някои чудеса, извършени след смъртта на св. Никола Нови Софийски, получаваме от три произведения, посветени на светеца – житие, служба със синаксар и похвална беседа, която всъщност е посветена на тримата софийски мъченици от XVI в.: Георги Нови Софийски, Георги Новешки и Никола Софийски.

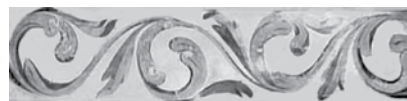
Веднага след смъртта на светеца започва да се развива и култът към него. Определена е дата за празник на светеца, написани са служба и житие. Изображения на светеца се появяват не само в храмовете в София, но и извън града. В тези ранни изображения светецът е представен като младеж в мъченически одежди, сигниран като Никола Нови. В средновековните паметници не са известни примери, в които светецът да е представен във военни доспехи. От XVIII в. датира най-ранното изображение на светеца, представен като воин,

какъвто е бил за известен период от живота си според своето жизнеописание.

Трябва да се има предвид, че с името св. Никола Нови са известни няколко светци – св. Никола Нови от Вунени, св. преп. Никола Нови Воевода, св. Никола Нови от Янина, добил популярност с прозвището си Софийски, св. Никола Нови от Мецово и св. Никола Нови от Карпениси. В паметниците от XVI до XVII в. иконографията и на петимата до голяма степен се припокрива – следва установената традиция на изобразяване – светецът е представен голоброд, с мъченически одежди. До XIX в. нямаме образ на светеца Никола, който да е сигниран като „Софийски“. В повечето изображения от XIX в. светецът вече е отбелязан като Никола Нови Софийски. Представян е едновременно като воин, на кон и като мъченик.

Едва след Освобождението твърдо се налага иконографията на светеца като воин, облечен в доспехи, с праметнат плащ, на средна възраст, с брада и коса, прибрана зад ушите, държащ кръст в дясната си ръка. Тази иконография е съобразена с историческата вяръност на житието му: светецът загива, когато е на 45 години, а за известен период служи в армията на Мирчо Чобан. Всички изображения на светеца в софийските храмове след 1878 г. следват този иконографски модел, установен от една икона, работена от самоковския зограф Васил Попрадойков.

През 1892 г. църковното настоятелство на новостроящия се храм „Св. Никола Нови Софийски“ поръчва изписването на голяма житийна икона на самоковеца. През 1898 г. е изработено нейно печатно копие, разпечатано в 10 000 тираж. Щампата е продавана от църковното настоятелство за събиране на пожертввателни помощи за новостроящия се храм. В резултат на разпространението ѝ се появяват и копия на иконата. Изображението на светеца от иконата на Попрадойков се утвърждава в представата на хората за светеца и се превръща в „прототип“ за художниците след Освобождението. В този смисъл може да се каже, че Васил Попрадойков е автор на иконографския тип на св. Никола Нови Софийски. Всички изображения на светеца, работени от Освобождението до средата на XX в. в храмовете в София, следват иконографския модел, разработен от Попрадойков.



Неизвестна фотография от църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър

Иван Ванев¹

Абстракт: Текстът изследва една непубликувана фотография от архива на семейство Мавродинови, която представя част от стенописната програма на неизвестна църква. Оказва се, че тя е заснета в църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър, разрушена през 1946 г. Това е първата известна фотография от олтаря на несебърската църквата. Фотографията дава нови сведения както за иконографската програма на стенописите там, така и за някои архитектурни особености на сградата. В нея се съдържа информация и за неизвестни досега надписи.

Ключови думи: Несебър, стенописи, поствизантийско изкуство, иконография, архиви, културно наследство

Обект на настоящото проучване е една непубликувана фотография от архива на семейство Мавродинови, която представя част от стенописната програма в олтарното пространство на неизвестна църква. Позитивното копие е направено от стъклена плака. Използвана е фотографска хартия с желатинова емулсия на немската фирма „Leopar“². В горния край на плаката върху емулсията е имало надпис „Св. Спиридон“. Върху гърба на фо-

¹ Dr Ivan Vanev is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, working in the fields of Conservation and Restoration, studies and preservation of the cultural heritage.

² Заводът в Хамбург произвежда фотоматериали с тази марка от 1910 до 1964 г., когато става част от „Agfa“.

тографията на три реда е изписано с молив „Св. Спиридон“?, „Къде?“, „Мелник?“. Почеркът е на Лиляна Мавродинова.

Църквата „Св. Спиридон“ в Мелник се споменава за първи път от Пол Пердризе през 1907 г. като една от двете долепени църкви на средновековния манастир „Св. Богородица Спилеотиса“³. В публикацията си френският изследовател обръща внимание на следите от стари фрески в църквата „Св. Богородица“, но не споменава за наличие на стенописи в „Св. Спиридон“⁴. По време на посещението на Никола Мавродинов в Мелник през 1930 г. църквата „Св. Богородица“ вече е „свършено разрушена и затрупана“⁵. В по-добро състояние, макар и без покрив, е църквата „Св. Спиридон“. Мавродинов я описва като „малка еднокорабна базилика“ с вписана апсида и две странични ниши⁶. Той публикува и архитектурен план на сградата⁷, но също не споменава за наличие на стенописи. Стенописни фрагменти са открити в насипа на църквата „Св. Спиридон“ едва по време на археологическите проучвания, проведени през 1979–1982 г.⁸ Датирани са от Виолета Нешева в периода XIII–XIV и в XVI в. Според нея откритите в насипа фрагменти са част от стенописната украса на съседната църква „Св. Богородица“⁹. В резултат на археологическите проучвания изграждането на църквата „Св. Спиридон“ е датирано в края на 30-те и началото на 40-те години на XVIII в. и се свързва с последното преустройство на „Св. Богородица“. Така различията в архитектурния план, липсата на стенописи и относително късната датировка на църквата „Св. Спиридон“ изключват възможността фотографията да е заснета в манастира „Св. Богородица Спилеотиса“.

Тъй като изследваната фотография е съхранявана в опаковка с фотографии от Несебър, може да се допусне, че е заснета в олтара на някоя от църквите на полуострова. Надписът вър-

3 *Perdrizet* 1907: 21–22.

4 *Perdrizet* 1907: 22.

5 *Mavrodinov* 1933: 300.

6 *Mavrodinov* 1933: 300.

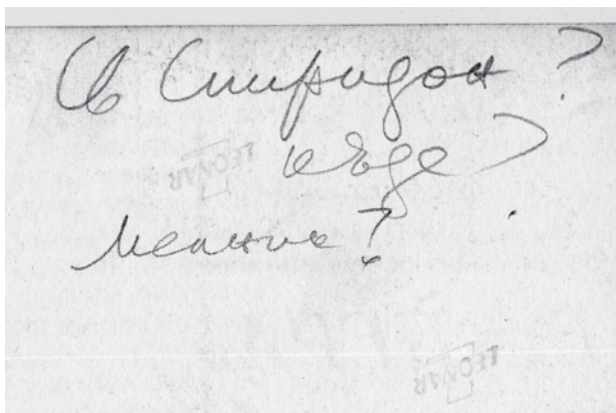
7 *Mavrodinov* 1933: 296, обр. 171. Илюстрацията е сигнирана като „Църква „Св. Богородица Спилеотиса“, но от описанието в текста става ясно, че това е планът на „Св. Спиридон“.

8 *Nesheva* 1994: 30.

9 *Nesheva* 1994: 54.



Северна част на източната стена в олтар на църквата „Св. Георги Мали“ (Архив ИИИЗк)



Гръб на фотографията
(детайл)

ху емулсията на стъклената плака насочва към църквата „Св. Богородица Понолитрия“, която през 40-те години на XX в. е известна и като „Св. Спиридон“¹⁰. Тя се е намирала на югоизток от Старата митрополия, на ъгъла между днешните улици „Цар Иван Асен II“ и „Софроний Врачански“. Разрушена е през 1954 г. Според изследователите „Св. Богородица Понолитрия“ е изградена през XVIII в. върху основите на по-стара църква, от чиято тристенна апсида имало запазени останки. В научната литература обаче липсват сведения за наличие на стенописи в олтара на църквата. Датирането на сградата в XVIII в. и публикуваният от Асен Василиев план също изключват възможността фотографията да е заснета там¹¹.

В хода на настоящото проучване стана ясно, че изследваната фотография отговаря на сведенията, които Андре Грабар и Асен Василиев дават за друга несребърска църква. Става въпрос за олтара на разрушената църква „Св. Георги Мали“, от който досега не бяха известни фотографии.

Църквата „Св. Георги Мали“ е била малка еднокорабна постройка с една апсида и протезисна и диакониконна ниша на източната стена. Известните досега фотографии, свалените стенописи и публикуваният план позволяват на изследователите условно да отнесат изграждането на църквата към османския период. В проучванията на Иванка Гергова, Емануел Мутафов и Георги Геров стенописите от „Св. Георги Мали“ са датирани

¹⁰ Vanev 2013: 127-133.

¹¹ Vasiliev 1950: 59.



Иконостасът на църквата (фотография В. Лазаревич; НА на БАН, ф. 142к, а.е. 425, л. 136)

в самото начало на XVII в.¹² В по-късен период западната стена на църквата е разрушена и наосът е разширен в западна посока. След това преустройство в наоса се е влизало само през входовете от юг и от север. Не е известно дали първоначално църквата е имала вход и от запад. Най-късна е пристроената към южната стена паянтова открита галерия. По-голямата част от стенописите са свалени през 1946 г. от реставратора на Народния археологически музей в София Карл Йорданов и днес са част от фонда на Националния археологически институт с музей при БАН¹³. Според Асен Василиев през същата година църквата е разрушена¹⁴. Така несвалените стенописи са унищожени заедно със сградата.

Основните сведения за иконографската програма на стенописи-

12 Gergova, Moutafov 2004: 43; Gergova 2012: 184; Gero 2012: 23.

13 Vanev 2013: 99. Поради застудяване на времето и липсата на достатъчно материали, той успява да сваля около 15 м² от запазените стенописи.

14 Vasiliev 1962: 475.



Св. Богородица от апсидата на църквата (НАИМ-БАН, инв. оп. 77 пор. № 29, 54x54)



Ангел от апсидата на
църквата? (НЦИАМ,
инв. № 3876, 30,5x16,5)

те дължим на проучванията на Андре Грабар, който посещава Несебър през 1920 г., и на Асен Василиев, изследвал „Св. Георги Мали“ през 1946 г. Техните сведения обаче не се припокриват напълно. Фотографията е още по-ценна, защото от стенописите в олтаря на църквата до днес са запазени само фрагменти. Един от тях е главата на св. Богородица на трон от апсидата¹⁵. Вероятно фрагментът с глава на ангел от фонда на Националния църковен историко-археологически музей също е свален от олтаря на църквата¹⁶.

На фотографията се забелязва, че в горния регистър на север-

15 НАИМ-БАН, инв. оп. 77 пор. № 29, 54x54, виж *Gergova, Gatev, Vanev* 2012: 513.

16 НЦИАМ, инв. № 3876, 30,5x16,5.

ната стена в олтара е изобразена сцената Петдесетница. Андре Грабар също отбелязва Петдесетница като последна от поредицата сцени на северната стена¹⁷. За разлика от Грабар Асен Василиев изобщо не споменава сцената и от неговия текст изглежда, че горният регистър е завършвал на изток с Възнесение¹⁸. Под Петдесетница на фотографията може да се забележи фигурата на Христос от Видението на св. Петър Александрийски. Сцената е отбелязана и от двамата изследователи. Сцената Явяването на Христос на мироносиците е спомената от Грабар, но без да е посочено нейното точно местоположение. По-подробни сведения дава Асен Василиев, който пише: „... над протезата бе представен Христос, в цял ръст и от двете му страни по две коленичили плачущи жени – Τοχαίρε τον Μυροκορ“¹⁹. През 1946 г. Асен Василиев видял в „проскомидията“ образа на св. Стефан²⁰. Грабар не споменава за изображение на св. Стефан, но отбелязва, че там е представена „Pieta“²¹. Оказва се, че и двамата изследователи са ни оставили верни, но не достатъчно пълни сведения. Според фотографията в протезисната ниша е представен Христос в гроба, а фигурата на св. Стефан в цял ръст е поместена между нея и апсидата.

Благодарение на високото качество на заснемането фотографията предоставя нова информация и за някои от надписите²². В публикацията на Андре Грабар липсват сведения за надписите в олтара, а Асен Василиев е документирал само надписа от сцената Явяването на Христос на мироносиците. Грешката в неговия препис обаче е открита и коментирана през 2004 г. в публикацията на Иванка Гергова и Емануел Мутафов²³. Предложеното от авторите четене на текста е потвърдено от изследваната фотография. Според нея надписът на сцената е бил:

ΤΟ ΧΑΪΡΕ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦÓΡΩΝ

17 *Grabar* 1920: 131.

18 *Vasiliev* 1950: 60.

19 *Vasiliev* 1950: 60.

20 *Vasiliev* 1950: 60.

21 *Grabar* 1920:131.

22 Изказвам благодарност на гл. ас. д-р Мария Колушева, която успя да възстанови част от надписите по фотографията.

23 *Gergova, Moutafov* 2004: 44.

За съжаление, текстът над фигурата на св. Стефан е бил в лошо състояние по време на заснемането и днес трудно може да бъде свален по фотографията. В по-добро състояние е бил един рядко срещан надпис към изображението на Христос в гроба в протезисната ниша. По запазените букви той може да бъде възстановен като:

IC XC

Ο ΒΑΣΙΛΕΥC [ΤΗC] ΔΟ[Ξ]Η[C]

Интересно е, че никой от изследователите не споменава надписа, разположен в пространството между протезисната ниша и северната стена. Вероятно той не е забелязан от Андре Грабар поради липсата на естествено осветление в олтаря на църквата. Възможно е през 1946 г., когато църквата е посетена от Асен Василиев, надписът да е бил разрушен. Неслучайно същата година Карл Йорданов споменава, че стенописите са „вече много повредени, измити от вода и изпадали“, като „най са повредени в олтаря“²⁴. За съжаление, надписът е бил в много тежко състояние и по време на фотографското заснемане. Вероятно става въпрос за поменик, но това не изключва възможността в надписа да се е съдържала информация за строителната история на църквата или за нейното изписване²⁵. На този етап от проучванията обаче неговото съдържание остава неизвестно.

Изследваната фотография дава сведения и за някои неизвестни архитектурни особености на църквата „Св. Георги Мали“. Въпреки че е документирана само част от източната стена в олтаря, на нея ясно се забелязва липсата на конха в апсидата. Този факт обяснява цилиндричната извивка на фрагмента с главата на св. Богородица на трон. Тъй като стенописът е свален в техника *stacco* неговата оригинална форма е запазена и до днес. Необичайната липса на конха в апсидата обаче насочва и към възможността „Св. Георги Мали“ да е изградена върху руините на по-стара църква. За това свидетелстват и специфичните разрушения по мазилката във и около протезисната ниша, които

24 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 256, л. 104.

25 Посветителският надпис с годината на изписване на църквата „Св. Спас“ в Несебър на пример също се намира в олтарното пространство.

сякаш разкриват следи от по-ранен период на изписване.

Изглежда, че фотографията е била част от архива на Народния археологически музей в София. Възможно е неин автор да е руският имигрант генерал Вадим Лазаркевич. Известно е, че сътрудничеството на Лазаркевич с музея започва скоро след пристигането му в Несебър. Още в началото на 20-те години на XX в. покрай честите командировки на служители от музея той е имал възможност да общува с Андрей Протич, Кръстю Миятев, Александър Рашенов, Сергей Покровски. Впоследствие те намират в него надежден сътрудник и през 1925 г. музеят откупува „206 негативи и снимки от църкви, фрески и икони“²⁶. Известно е, че в края на 30-те години на XX в. са откупени още 53 негатива от ателието на руския фотограф. Повечето запазени фотографии на Лазаркевич са надписани откъм гърба от самия него. В настоящия случай е възможно стъклената плака да е била сред откупените от музея и да е откопирана на по-късен етап от някой от музейните фотографи. След това по някаква причина позитивното копие е попаднало в архива на семейство Мавродинови.

Днес тази фотография разкрива неизвестни детайли от стенописите на разрушената църква „Св. Георги Мали“ и дава възможност за нови проучвания на църковното изкуство на Несебър и зографското ателие, което работи там в края на XVI и началото на XVII в. Тя поставя и някои нови въпроси, свързани с архитектурната история на църквата. Ако фотографията наистина е от олтара на „Св. Георги Мали“ може да се направи предположението, че църквата не е изградена в началото на XVII в., а тогава е извършено само нейното обновяване. За това свидетелства липсата на конха на апсидата, възможните следи от по-ранно изписване в протезисната ниша, запазените фрагменти от декорация в настилката на пода пред иконостаса, оформлението и затварянето на северния вход, както и част от иконите от иконостаса, които са с по-ранна датировка. Това, разбира се, е една хипотеза, която днес трудно може да бъде доказана, но кореспондира с дейността на несебърския митрополит Христофор, който по същото време обновява църквите „Св. Спас“ и Новата митрополия.

26 Vanev 2013: 43.

Библиография

Vasiliev 1950: *Vasiliev, Asen*. Църкви от по-ново време в Несебър и Созопол [Tsarkvi ot po-novo vreme v Nesebar i Sozopol]. – Известия на Народния музей в Бургас [Izvestiya na Narodniya muzey v Burgas], No. 1, 53-65.

Vasiliev 1962: *Vasiliev, Asen*. За българската живопис през XVIII в. [Za balgarskata zhivopis prez XVIII v.]. In: Паисий Хилендарски и неговата епоха (1762–1962) [Paisiy Hilendarski i negovata epoha (1762–1962)]. Sofia, 465-555.

Gergova, Gatev, Vanev 2012: *Gergova, Ivanka, Yordan Gatev, Ivan Vanev*. Християнско изкуство в Националния археологически музей – София. Каталог [Hristiyansko izkustvo v Natsionalniya arheologicheski muzey – Sofia. Katalog]. Sofia.

Gergova 2012: *Gergova, Ivanka*. „Св. Георги Мали“, Несебър [„Sv. Georgi Mali“, Nesebar]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Balgariya]. Sofia, 184-186.

Gergova, Moutafov 2004: *Gergova, Ivanka, Emmanuel Moutafov*. Стенописите от църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър [Stenopisite ot tsarkvata „Sv. Georgi Mali“ v Nesebar]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 43-55.

Gerov 2012: *Gerov, Georgi*. Несебърската художествена продукция от края на XVI – началото на XVII век. Нови данни [Nesebarskata hudozhestvena produktsiya ot kraia na XVI – nachaloto na XVII vek. Novi dannii]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 20-26.

Grabar 1921: *Grabar, Andre*. Материалы по средневековому искусству в Болгарии [Materialay po srednevekovomu iskusstvu v Bolgarii]. – Годишник на Народния археологически музей за 1920 година [Godishnik na Narodniya arheologicheski muzey za 1920 godina], No. 2, 97-164.

Mavrodinov 1933: *Mavrodinov, Nikola*. Църкви и манастири в Мелник и Рожен [Tsarkvi i manastiri v Melnik i Rozhen]. – Годишник на Народния музей 1926–1931 [Godishnik na

Narodniya muzey 1926–1931], No. 5, (published 1933), 285–306.

Nesheva 1994: Nesheva, Violeta. Манастирът „Св. Богородица Спилеотиса“. Историко-археологическо изследване [Manastirat „Sv. Bogoroditsa Spileotisa“. Istoriko-arheologicheskoto izsledvane]. In: Мелник [Melnik], Vol. II, Sofia, 13–72.

Perdrizet 1907: Perdrizet, Paul. Melnic et Rossno. – Bulletin de correspondance hellénique, No. 31, 20–37.

Vanev 2013: Vanev, Ivan. In the Steps of Nessebar's Icons. Sofia.

Unknown Photo from St George the Lesser Church in Nessebar

Ivan Vanev



The present study is dedicated to a hitherto unpublished photo from the Mavrodinov family archives, which is part of the mural programme of an unknown church. The upper end of the plate featured an inscription 'St Spiridion' on the emulsion. There are three pencil inscriptions on the reverse of the photo: „St Spiridon“?, „Where?“, „Melnik?“

However, in the course of the present study, it emerged that the photo in question corresponds to the information left by André Grabar and Asen Vasiliev about the St George the Lesser church in Nessebar. It is a small, single-aisled structure with one apse and a prothesis and diakonikon niche at the eastern wall. On the basis of the hitherto known photos, the preserved murals and the published plan, researchers conditionally date the construction of the church in the Ottoman period. The research of Ivanka Gergova, Emanuel Moutafov and Georgi Gerov date the murals in the very beginning of the 17th century. Most of the murals were detached in 1946 and today are part of the funds of the National Institute of Archaeology and Museum of the Bulgarian Academy of Sciences. The church was demolished the same year.

We owe most of the information about the mural paintings' distribution in the church to the research of André Grabar, who visited Nessebar in 1920, and to Asen Vasiliev, who studied St George the Lesser in 1946. However, their information does not overlap completely. The photo is even more valuable because today we know of only small fragments of the murals in the altar that have been preserved. One discerns from the photo that the upper register on the north wall in the altar ended with the scene of Pentecost. The Vision of St Peter of Alexandria is below. The scene „Manifestation of Christ before the Myrrh-bearing women“ was depicted on the east wall, above the prothesis niche. According to the photo, Christ in the Tomb was represented in the prothesis niche. Between that niche and the apse St Archdeacon Stephen was featured.

The high quality of the photo also provides new information about the inscriptions in the altar. The mistake in the inscription of the „Manifestation of Christ before the

Myrrh-bearing women“ published by Asen Vasiliev has been commented in the article of Ivanka Gergova and Emanuel Moutafov. The reading of the text suggested by the authors is confirmed by the studied photo. Regrettably, the text above the figure of St Stephen was in bad condition when it was photographed and could hardly be taken down today. A rare inscription accompanying the image of Christ in the Tomb in the prothesis niche was in better condition and this has been presented in the text.

Interestingly, none of the researchers mentions the inscription in the space between the prothesis niche and the north wall. Probably, it was not noticed by André Grabar because of the lack of natural light in the church altar. It is possible that in 1946, when the church was visited by Asen Vasiliev, the inscription was damaged severely, as were most of the murals in the altar. Regrettably, the inscription was also in very grave condition when the photo was made. This may probably be a commemorative inscription, but that does not preclude the possibility of it having contained information about the construction history of the church or about its decoration. At this stage of research, however, its contents remain unclear.

The studied photo also provides information about some unknown architectural features of St George the Lesser church. Although only part of the eastern wall in the altar has been recorded, it clearly reveals the lack of a concha in the apse. The unusual lack of a concha in the apse also indicates the possibility that St George the Lesser may have been built on the ruins of an older church. This is also evidenced by the strange disruptions of the plaster in and around the prothesis niche, which seem to reveal traces of an earlier period of decoration.

It seems the photo was part of the archives of the National Archaeological Museum in Sofia. It was probably made by the Russian immigrant General Vadim Lazarkevich. Today, this photo reveals details of the murals in the destroyed St George the Lesser church and allows new research of church art in Nessebar and of the icon-painter atelier that operated there at the end of the 16th and the beginning of the 17th century. It also poses some new questions related to the architectural history of the church. If the photo was truly made in the altar of St George the Lesser church, then we can assume that it was not built in the beginning of the 17th century, but was just renovated then. This is indicated by the lack of a concha of the apse, the possible traces of earlier period of decoration in the prothesis niche, the design of the northern entrance, as well as by part of the icons in the iconostasis that are dated earlier. Of course, this is a hypothesis that is difficult to prove today. However, it corresponds to the activity of Christophoros, Metropolitan of Nessebar, who renovated the Ascension of Our Lord Church and the St Stephen Church (known also as the New Metropolia) at the same time.



List of Contributors

Alexander Kuyumdzhev

Institute of Art Studies (Bulgaria)
margaritakj@gmail.com

Alexander Saminsky

Central Andrey Rublev Museum (Russia)
saminsky@yandex.ru

Andromachi Katselaki

Ministry of Culture and Sports (Greece)
archanes1315@yahoo.gr

Anna Manukian

The Museum of Russian Icons (Russia)
manukyan4@yandex.ru

Ciprian Firea

Institute of Archaeology and Art,
Romanian Academy of Sciences (Romania)
cfirea@yahoo.com

Constantin I. Ciobanu

Institute of Art History "G. Oprescu" (Romania)
constantini_ciobanu@yahoo.com

Darina Boykina

Institute of Art Studies (Bulgaria)
darinaboikina@yahoo.com

Elissaveta Moussakova

Institute of Art Studies (Bulgaria)
emoussakova@gmail.com

Emilia Vuković

University of Belgrade (Serbia)
vukovic.emilija@hotmail.rs

Emily L. Spratt

Princeton University,
Department of Art and Archaeology (USA)
emilylspratt@gmail.com

Emmanuel Moutafov
Institute of Art Studies (Bulgaria)
moutafov1@gmail.com

Georgi Gerov
Novgorod State Museum (Russia)
gpgerov@yahoo.com

Ilias Karalis
Aristotle University of Thessaloniki (Greece)
karalikos@yahoo.gr

Ioannis Vitaliotis
Research Centre for Byzantine
and Post-Byzantine Art of the Academy of Athens (Greece)
isvital@yahoo.com

Ivan Biliarsky
Institute of Historical Studies (Bulgaria)
ivan.biliarsky@gmail.com

Ivan Vanev
Institute of Art Studies (Bulgaria)
ivangel@abv.bg

Ivanka Gergova
Institute of Art Studies (Bulgaria)
v.gergova@yahoo.com

Kalliopi Phaidra Kalafati
Byzantine and Christian Museum, Athens (Greece)
fkalafati3@gmail.com

Konstantinos Giakoumis
European University of Tirana (Albania)
kgiakoumis2@gmail.com

Maia Zaharieva
Institute of Art Studies (Bulgaria)
mmaia_zaharieva@mail.bg

Margarita Kuyumdzhieva
Institute of Art Studies (Bulgaria)
margaritakj@gmail.com

Maria Kolusheva

Institute of Art Studies (Bulgaria)
m.kolusheva@gmail.com

Maria Nanou

University of Thessaly Library and Information Centre;
Volos Academy for Theological Studies -
Research Centre (Greece)
maria.nanou62@gmail.com

Marina Koleva

Institute of Art Studies (Bulgaria)
koleva_marina@yahoo.com

Maryela Stoykova

National Gallery, Museum of Christian Art (Bulgaria)
maryellastoykova@yahoo.com

Phaidon Hadjiantoniou

Indipendent researcher (Greece)
pierre.lekapinos@gmail.com

Tsveta Kuneva

Institute of Art Studies (Bulgaria)
tsvetavaleva@abv.bg

Vesselina Yontcheva

Institute of Art Studies (Bulgaria)
vessetobesseto@gmail.com

Изкуствоведски четения 2019

Art Readings 2019

**МОТИВИ. МОДЕЛИ.
ПОДГОТВИТЕЛНИ РИСУНКИ**

**PATTERNS. MODELS.
DRAWINGS**

Институт за изследване на изкуствата, БАН

Institute of Art Studies, BAS

съставители
**Емануел Мутафов
Маргарита Куюмджиева**

Edited by
**Emmanuel Moutafov
Margarita Kuyumdzhieva**



редактор
Тереза Бачева

Copy-editor
Tereza Bacheva

превод
**Милена Лилова
Светлана Лазарова**

Translation
**Milena Lilova
Svetlana Lazarova**

корица
Даниел Нечев

Cover
Daniel Natchev

предпечат
Любомир Маринчевски

Content Management
Lyubomir Marinchevski

печат
Дайрект сървисиз

Press
Direct Services

ISBN 978-954-8594-85-1
ISSN 1313-2342

ISBN 978-954-8594-85-1
ISSN 1313-2342