

ПЕРСОНАЛИЯ

PERSONALIA

Христос Съдия със светци. Икона, детайл. Бургаска художествена галерия, зограф Йоан от Ахтопол, 1811. Снимка И. Ванев

Christ the Judge with Saints. Icon, detail. Burgas Art Gallery. Ioan of Ahtopol, icon painter, 1811. Photo I. Vanev

Изкуствоведски рецензия 2021

Art Readings 2021



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

Ivanka Gergova

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, 2022

© Institute of Art Studies, BAS, 2022

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ
Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома
2021.I. – Старо изкуство

ПЕРСОНАЛИЯ



PERSONALIA

ART READINGS
Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I–II
2021.I. Old Art

съставители
Емануел Мутафов
Маргарита Куюмджиева

edited by
Emmanuel Moutafov
Margarita Kuyumdzhieva

София 2022

Текстовете от този том са представени като доклади на международната конференция Изкуствоведски четения 2021, модул Старо изкуство, 16–18 април 2021 г., София, Институт за изследване на изкуствата – БАН. Оценени са чрез peer-review, като само преминалите успешно тази процедура и редакция се публикуват в изданието.

The texts in this volume were presented as papers at the international conference Art Readings 2021, Old Art Module, 16–18 April 2021, Sofia, Institute of Art Studies – BAS. The manuscripts were evaluated through a peer-review and editorial process and only the ones that have successfully passed the assessment procedure are published in the issue.

Contents

Worshippers and Gods: Scenes on the Roman Votive Reliefs from the Territory of Bulgaria <i>Marina Koleva</i>	9
За два римски портрета от територията на Никополис ад Иструм <i>Елина Анастасова</i>	25
The Testimony of the Inscriptions in Their Iconographical and Historical Context in the Church of the Transfiguration at Sotera (Famagusta District, Cyprus) <i>Emmanuel S. Moutafou</i>	41
Един сред многото <i>Елисавета Мусакова</i>	81
Понятието <i>musicus</i> в контекста на идеята за личност (върху примера на <i>Summa musice</i> от XIII век) <i>Кристина Янова</i>	117
Tsaritsa Jelena of Serbia as an Independent Patron of Arts between 1355 and 1366 <i>Anna Adashinskaya</i>	129
There are more Questions than Answers: The Post-Byzantine Painter's Signature in the Ottoman Balkans <i>Ioannis Vitaliotis</i>	147
Pope Sylvester from the St. Stephen Church in Nessebar <i>Tereza Bacheva</i>	169
Icon Painters from Nezera, Achaia: A workshop of Post-Byzantine Artists in 18th Century Peloponnese <i>Marianna Oikonomou</i>	191
Hieromonk Damascene from Ioannina: The Founder of the Most Prominent Religious Painting Workshop on Mount Athos at the Turn of the 18th Century <i>Ioannis M. Perrakis</i>	211
A Family of Painters in 18th Century Mani: The Workshop of the Painter Panagiotis Klerodetis <i>Sophia Menenakou</i>	231
Липсваща персоналия – зограф Йоан от Ахтопол <i>Александър Куюмджиев</i>	245

A Case of Self-Expression in Various Arts: Poet, Pianist-Composer and Music Critic Hans Schmidt (1854–1923) <i>Baiba Jaunslaviete</i>	283
Някои наблюдения върху мощехранителницата от Етрополския манастир „Варовитец“ <i>Дарина Бойкина</i>	297
A New Perspective On Bulgarian-Turkish Architectural Interactions: Understanding Fichev's Work Within The Context Of Late Ottoman Baroque <i>Alper Metin</i>	315
Калотина или Мелник? За един стенописен фрагмент от фонда на НАИМ–БАН <i>Иван Ванев</i>	335
Paintings by Haralampy Tachev in Sofia's Churches <i>Vesselina Yontcheva</i>	367
Historical Protagonists on Tangible-Intangible Architectural Ornament[ation] across Spaces and Times <i>Hee Sook Lee-Niinioja</i>	393





Worshippers and Gods: Scenes on the Roman Votive Reliefs from the Territory of Bulgaria

Marina Koleva¹

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The paper draws attention to scenes on the Roman votive reliefs from the territory of Bulgaria, where both immortal gods and their mortal worshippers are depicted. Analysis focuses on the monuments from Philippopolis, Dionysopolis, Belashtitsa, Banichan, Izvor and Belopolyane. In Greek and Roman art such scenes are associated with the representation of the epiphany of gods. The depictions of the listed Roman sculptural monuments from Bulgaria correspond as iconography to these scenes and are worth understanding from this perspective.

Key words: epiphany, Roman Thrace, Roman sculpture, Roman art

In the following pages, the encounter of humans with the divine will be explored. Several votive reliefs from the Roman era, originating in Lower Moesia and Thrace, will be examined. They depict both immortal gods and their mortal worshippers, who are in direct contact with the divine. Similar scenes occur in Greek classical and Hellenistic art. They can also be seen in Roman art, including on monuments from the Roman provinces.

Images of Epiphany in Greek and Roman Art

As a start, I will briefly focus on Greek classical reliefs, their iconogra-

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.

phy and interpretation. In Greek art such scenes are associated with the representation of the epiphany of gods². Epiphany (the manifestation of gods to mortals), as V. Platt writes, can be understood as the purest form of contact between mortals and immortals, since gods appear “face to face”. Epiphany is represented in Greek literature and in visual monuments³.

Votive reliefs depicting epiphany are common in Attica. They date back to the late 5th and 4th centuries BC and often include gods and mortals in a single visual narrative⁴. Usually gods are represented on one side of the relief and humans approach them, sometimes offering gifts and other times sacrificial animals. In some cases, an altar may be seen between the two groups⁵. The altar serves as a material marker of the location the epiphany took place at. It highlights the power of sacrifice to bring gods and mortals together, but it is also a marker of their different status⁶. Sometimes gods are depicted in a temple and people approach them⁷.

Gods are represented in human form, and their divine status is shown by their larger size⁸. Even in the scenes in which they appear in a temple, they are not placed on bases, nor represented as statues. Moreover, the style of their depictions is not different from the naturalistic style of the images of mortals⁹. Although gods are not shown as statues, but as living deities, the iconography that makes them recognizable is the same that was used for their artistic representation. On the reliefs, the distinction between a statue and a “real” deity is blurred, yet the depiction is dependent on the sculptural tradition¹⁰. Or, as Platt observes, the Greek worshipping viewer is fully aware of the fact that statues are material, but he is rarely impious to the point of thinking of them “only” as statues¹¹.

² Platt 2011; Platt 2015; Klöckner 2010.

³ Platt 2011: 7; Platt 2015: 493.

⁴ Klöckner 2010: 106-108.

⁵ Klöckner 2010: 107-108, fig. 6.1-6.5; Platt 2015: 492, fig. 33.1.

⁶ Platt 2015: 492.

⁷ Platt 2011: 31, 33, fig. 1.1.

⁸ Platt 2015: 492.

⁹ Platt 2011: 31, 33.

¹⁰ Platt 2011: 37; Klöckner 2010: 108-109.

¹¹ Platt 2011: 50.

In classical Attic religious iconography, ritual communication with gods is expressed through the means of their visible presence. Gods appear and witness ritual actions in their honour, indicating that prayers of people are effective and that ritual communication has reached its goal¹².

The function of the votive reliefs is narrative and at the same time representational. For ordinary people to experience epiphany is a sign of special status, a privilege given to mythical heroes and to those who are particularly pious¹³.

Similar reliefs are also found in the Roman imperial era. A few examples from the western Roman provinces can be mentioned, which have been considered in the context of epiphany representation. In the relief from Weiler, Baden-Württemberg, Mercury and Apollo are depicted in the upper register standing in a double niche with a triangular pediment above, and male and female figures of considerably smaller size beside them. In the lower register a sacrificial scene has been added¹⁴. The relief from Öhringen, Baden-Württemberg, shows a sacrifice – the goddess Epona seated on a throne, next to her is an altar and a small figure of a man doing libation¹⁵. It is believed that these reliefs do not depict people standing next to colossal statues, but rather experiencing epiphany, and the images are proportional in size to the immense power of gods¹⁶.

A sculptural monument from the vicinity of Reims, Marne, shows the gods Cernunnos, Apollo and Mercury on bases like statues in a temple. Meanwhile, Apollo steps down from the base as if his statue comes to life. This relief is also interpreted as a scene of epiphany¹⁷. In these Roman monuments we see the duality in rendering the images of gods as both statues and animated deities, which probably reflects the way cult images were actually perceived¹⁸.

12 Platt 2015: 492-493; Klöckner 2010: 108.

13 Platt 2015: 493; Platt 2011: 31, 33; Klöckner 2010: 108.

14 Kiernan 2020: 198-199, fig. 5.1.

15 Kiernan 2020: 209, fig. 5.5.

16 Kiernan 2020: 198-199.

17 Kiernan 2020: 108-110, 197, fig. 3.13.

18 Kiernan 2020: 197.



Fig. 1. Relief from Belashtitsa, Plovdiv region
(after Botusharova 1948: obr. 1)



Fig. 2. Relief from Banichan, Blagoevgrad region
(after Mladenova 1967: obr. 2)

Roman votive reliefs from Bulgaria

In our lands one can also find reliefs that fit well in terms of iconography with the above mentioned group of monuments with images of gods and their worshipers. I shall begin the examination with those which represent a scene of sacrifice. In the first examples only two figures are depicted – that of a god and that of a worshiper. Then the next reliefs in consideration show god among a group of mortals.

On a relief found near the village of Belashtitsa, in the Plovdiv region (Fig. 1), there is the goddess Hera – standing enface with a head covered with a veil, wearing a chiton and holding a sceptre with her left hand and a phiale with her right hand above an altar. On the other side of the altar is a female figure, shorter than Hera, interpreted as a worshiper. She is standing enface with a veiled head, wearing a chiton and a himation over her shoulders and also holding a phiale above the altar¹⁹. The depiction of Hera follows the conventional iconography of the goddess for Thrace, whose prototypes are found in Greek art²⁰. It is the most common in votive reliefs in the provinces of Thrace and Lower Moesia²¹. The relief is dated broadly in Roman imperial era (2nd-3rd century)²².

¹⁹ Botusharova 1948: 49, No. 1, obr. 1.

²⁰ Stojanov 1988: 722.

²¹ Botusharova 1948: 49-51, obr. 2, 3, 6, 7; Stojanov 1988, 720-722, No. 4, 10, 21, 29.

²² Stojanov 1988: 720, No. 2.

The next monument is a votive relief found in the village of Banichan, in the Blagoevgrad region (**Fig. 2**). On the left side of the relief is god Hermes, standing enface, naked, wearing a petasos on his head. In his left hand, bent at the elbow, he holds a caduceus. On the right side is the figure of a bearded man, shorter than Hermes, standing straight. His left arm is bent beside his body, and his right arm is extended over the altar, which lies between the two. A sacrificial animal, a goat, is visible behind the altar. The monument has been dated back to the third quarter of the 2nd century, by analogy of depiction of men with portraits of that time. The figure of the man is identified as that of a worshiper²³. The iconography of Hermes is a variant of the most common and recognizable iconography of the god on votive reliefs found in various places in Roman Thrace²⁴.

On the same site you can also see a relief from the Temple of the Pontic Mother of Gods in Dionysopolis²⁵ (**Fig. 3**). Cybele is seated on a throne, wearing a chiton and a himation, on her head she wears a polos and the end of the himation is draped over it. With her right hand the goddess holds a phiale, and with her left hand – a tympanum, while in her lap lies a lion. Opposite the goddess is a female figure standing straight, her head is veiled and she wears a chiton. The woman's right hand is outstretched above the altar, holding a small object. Her left hand holds the end of the drapery to her head. Between the two figures, in the centre of the relief, is an altar, in front of which is a sacrificial animal, probably a bull.



Fig. 3. Relief from Dionysopolis (after Lazarenko, Mircheva, Encheva, Stoyanova, Sharankov 2013: fig. 33)

²³ Mladenova 1967: 41, No. 2, obr. 2.

²⁴ Mladenova 1967: 42-44, obr. 3, 5, 6, 8, 11-13; Doncheva 2002: 216, 220, 224, obr. 1, 5, 6, 15; Buyukliev 1972: 189-191, obr. 1-3.

²⁵ Lazarenko, Mircheva, Encheva, Stoyanova, Sharankov 2013: 38, 51, fig. 33.



Fig. 4. Relief from Philippopolis (after IGBulg. III,1 932)

The relief is accompanied by an inscription in Greek which gives evidence that it was dedicated by the priestess Zouke. The woman's name is believed to be Thracian ²⁶.

The iconography of Cybele is the most common and recognizable in the representation of the goddess, her prototype was created in Greek classical sculpture²⁷. This depiction with different variations was preserved in the Hellenistic and Roman imperial era and inherited throughout the Mediterranean ²⁸.

The woman opposite Cybele has raised her hand to her face and is holding the himation, this is a typical gesture for the *Pudicitia* type,

²⁶ Lazarenko, Mircheva, Encheva, Stoyanova, Sharankov 2013: 51, ref. 106.

²⁷ Roller 1999: 145.

²⁸ Roller 1999: 327.

although the figure does not copy all of its features. This type was used in the Hellenistic era to represent pious ladies²⁹. It was popular in the Roman era and used in the female portraits with the same meaning. A female figure with iconography similar to that of the priestess is found on votive reliefs from Lower Moesia and Thrace along with depictions of the Thracian horseman³⁰.

In terms of iconography and style, the figures find parallels in sculptural monuments dating back to the second or third quarter of the 2nd century³¹, which places the monument within these chronological limits.

The next monument comes from Philippopolis (**Fig. 4**). The largest in size is goddess Demeter. She is standing straight enface, her head is covered and she wears a chiton and a himation on top. With her left hand she holds a long torch, around which a serpent is coiled. In her right hand, extended over the altar, she probably holds wheat stems. On the other side of the altar is a female figure, which is represented in profile and is considerably shorter than the figure of the goddess. The woman has both arms outstretched towards Demeter and her head is turned upwards towards her. Above the figure of the praying woman two other images of gods are visible. These are of god Zeus and goddess Hera, which have the usual iconography for Thrace. The relief is accompanied by an inscription in Greek that announces the name of the dedicatee – Stratia (Στρατία), and tells that the dedication was made because of the vision of the praying woman in question³².

The goddess is found with similar iconography on other monuments from the Roman era³³, including from Bulgaria³⁴. What is impressive about the relief from Philippopolis is the expressive figure of the pious woman.

I will also draw attention to a monument found at the village of Izvor, in the Plovdiv region. In the center of the relief one can see Asklepios, dressed in a himation, his left arm is bent and placed on his waist,

29 Dillon 2010: 87-91.

30 Oppermann 2006: 325, 326, 330, 351, Nr. 80-83, 109, 242, 913, 914.

31 Conrad 2004: S.131-133, 136-137, Nr. 18, 19, 24, 34, 38.

32 Dyakovich 1921: 150-152, obr. 6; *IGBulg.* III,1 932.

33 Beschi 1988: 850, No. 29.

34 Gencheva 2013: 44, No. 102.



Fig. 5. Relief from Dionysopolis (after Lazarenko, Mircheva, Encheva, Stoyanova, Sharankov 2013: fig. 34)

and with his right hand he leans on a staff, around which a snake is wrapped. An altar separates the figure of the god from that of a man, which is smaller in size. He wears a short chiton and holds an obscure object which he presents to the altar. On the other side of Asklepios is a female figure, wearing a chiton and possibly a himation. In his publication, V. Dobruski does not identify her as a goddess, but notes that she is lower than Asklepios³⁵. In the context of what has been mentioned so far, it can be assumed that this is a mortal woman and not a goddess. In terms of style, the figures find close parallel in sculptural monument dating back to the 3rd century³⁶, which places the monument from Izvor within the same chronological limits.

The next monument was found in the temple of the Pontic Mother of the Gods at Dionysopolis³⁷ (**Fig. 5**) and is a large rectangular slab, most of which is occupied by an inscription in Greek. At the top, in a triangular field, there are several figures, with Cybele seated on a throne in the middle, wearing a chiton and a himation. On her head she has a polos and over it a veil. With her right hand she holds a phiale over an altar, while her left hand rests on a tympanum. There is a lion to the left of the goddess. The iconography of Cybele is a variant of that commented in the previous monument from Dionysopolis.

³⁵ Dobruski 1907: 92, No. 134, obr. 71.

³⁶ Manzova 1978: 94-95.

³⁷ Lazarenko, Mircheva, Encheva, Stoyanova, Sharankov 2013: 29, 38-39, 55-56, fig. 34, 47.

A bearded man stands beside the altar facing the goddess, his right hand points towards the altar. On the same side is a figure of a young man. On the other side of the goddess are two more male figures, both in the same pose and clothing and each holding a scroll in his hand. They are depicted as *palliatī*. This is the portrait type with which most men in the eastern parts of the empire were represented. Here they wear a traditional Greek costume with a chiton and himation and hold a scroll in their hand³⁸. Similar Roman portrait statues have also been found in our lands³⁹.

The information from the inscription can be used as a basis for dating in the first half of the 3rd century (after 212 AD)⁴⁰, but the stylistic characteristic points to the same dating. The inscription testifies for the existence of a religious association. The four men who are shown in relief are also mentioned in the inscription, with one of them identified as a priest and another who holds a Thracian name⁴¹.

The last monument differs from the previous ones because it does not present a scene of sacrifice, probably here the gods are depicted in a temple. It was found in the village of Belopolyane, in the Ivaylovgrad region (Fig. 6). The upper part of the slab is formed by a triangular pediment with acroteria, the pediment depicts a shield and a spear. In the central part are represented Asklepios, Hygieia, Telesphoros and a serpent. Asklepios is on the right side of the relief, depicted as an elderly bearded man, standing upright enface. He wears a himation, with



Fig. 6. Relief from Belopolyane, Ivaylovgrad region (after Katsarov 1937: obr. 223)

38 Fejfer 2008: 196-197.

39 Popova-Moroz 1996: 318-319.

40 Lazarenko, Mircheva, Encheva, Stoyanova, Sharankov 2013: 55-56.

41 Lazarenko, Mircheva, Encheva, Stoyanova, Sharankov 2013: 55-56.

his right hand resting on a staff, around which a serpent is coiled. Hygieia is on the left, standing straight enface, wearing chiton and himation and a serpent is wrapped around her right hand, which she feeds from a vessel in her left hand. Between the two gods is Telesphoros, who wears a hooded robe. There is a writhing serpent above his head. On the sides of the two main frames, there are two figures, who are considerably smaller in size than the representations of the gods. On the left side, there is a figure wearing a long robe. On the opposite side, there is a figure of a man wearing a short chiton. The relief is accompanied by an inscription in Greek, with a dedication to Asklepios, the names of the dedicators indicate Thracian origin⁴². The stylistic characteristic of the relief from Belopolyane leads to the dating in the first half of the 3rd century.

Several features are striking in the current monument. Asklepios is represented in his most popular iconography in Thrace, in the scheme of Asklepios Giustini (/Amelung)⁴³. And that of Hygieia complies with the most common type of goddess in Thrace, that of Hygieia Broadlands⁴⁴. In both cases, these are not standard representations of the gods, but Roman copies of Greek classical originals⁴⁵. Telesphoros is in his usual iconography, very common in the sculptural monuments of Thrace.

No precise observations can be made about the side figures, except that the one with the long robe may be a female figure and the other one a male figure. It can be assumed that these images are of mortals due to their smaller size, iconographic features and positioning on the side of the main frame.

The monuments from contemporary Bulgaria share some common features in terms of iconography of the figures and the representation of the scenes. The iconographies of the depicted gods on these reliefs are among the most popular in Roman art, and they are also the most widespread in Roman Thrace. Some of the images are copies or variants of Greek classical originals, such as those of Asklepios and Hygieia in the relief from Belopolyane, and also of Cybele

42 Katsarov 1937: 283-284, No. 2, obr. 223; *IGBulg.* III, 2, 1831.

43 Koleva 2017: 165-166.

44 Koleva 2017: 178-179.

45 Koleva 2017: 151-185.

on the two reliefs from Dionysopolis. Others, such as those of Hera and Hermes, follow a conventional iconography, generally based on prototypes in Greek sculpture.

The common characteristic of the images of all mortals is that they are smaller in size than the figures of the gods. Some of them represent portrait types, which occur frequently in round sculpture and relief in Roman art, including monuments from Lower Moesia and Thrace. These include the two images of the *palliat*i from the relief from Dionysopolis and the figure of the priestess Zouke from the other relief mentioned from the same site. The image of Zouke does not really copy the *Pudicitia* type with all its characteristics, rather it resembles it as iconography and is probably used to represent the priestess as a pious woman, which is the meaning of the type and gesture in Greek and Roman art. The other depictions of mortals have conventional iconography that is used in depicting men and women and does not correspond to a particular portrait type. In general, whether copying an exact portrait type or not, the point of these images is that they show respectable, honourable, and pious members of society. In some cases, the inscriptions identify them as priests, as in the two reliefs from Dionysopolis. In other cases, only names are mentioned, without declaring their affiliation with the cult personnel, but due to their piety they are depicted alongside the gods.

What is striking about the relief of Stratia from Philippopolis is the expressive figure of the praying woman. In most of the examples cited here, the worshipers are indeed represented at the moment of offering, yet the figures are static, frontal, standing beside the altar or outside the temple. Whereas the figure of Stratia is in an animated posture, completely different from the others.

Most of the reliefs under consideration depict sacrifice, which is one of the most common scenes in which epiphany is seen in Greek and Roman art. The deity accepts the sacrifice and appears before the pious person. The mortals are in the same pictorial frame with the gods, often separated by an altar and at the moment of performing a ritual act.

Only the relief from Belopolyane presents a different scene. Probably here the gods are depicted in a temple, as evidenced by the architectural frame that separates the gods from the mortals. Furthermore,

one might question whether we witness here statues of gods or the gods themselves. Moreover, two of the most popular statuary types of gods are clearly discernible in their depictions, which reproduce originals from classical sculpture. It is hardly possible to answer this question unequivocally, and probably both suppositions are true, given the religious beliefs of the ancients.

The relief from Dionysopolis with the priestess Zouke, shows the typical scene with sacrifice through the goddess. But it can also be noted that there is an architectural frame represented by the shape of the slab with a triangular pediment. However, in this relief, unlike the one from Belopolyane, the figures are in one frame and the architectural frame does not separate the goddess from the mortal woman. However, in the same relief, as in the images of Asklepios and Hygieia from Belopolyane, the depiction of Cybele is of a known statuary type from Greek classical sculpture. So this duality in the statue/god depiction is also seen here.

Among the inscribed dedicatees there are also names of Thracian origin (in the reliefs from Dionysopolis and that of Asklepios and Hygieia from Belopolyane), which testifies that such monuments were also used by representatives of the local Thracian population.

Similar scenes, in which mortals are depicted together with gods, are interpreted in Greek and Roman art as representing epiphany. The depictions of the listed Roman sculptural monuments from Bulgaria correspond as iconography to these scenes and are worth understanding from this perspective. Examples from Lower Moesia and Thrace, dated in the 2nd or 3rd century, are not numerous, but occur in various places in the provinces. They clearly figured in the repertoire of the sculptors who created them and were intelligible to the people who commissioned them.

This article does not exhaust the topic of such images and their interpretation, but rather is an introduction that raises some questions and seeks the place of provincial monuments from Roman Thrace. Other examples, besides those discussed in the current article, can be considered from the same perspective, or, respectively, broadened by comparing it with similar scenes in reliefs depicting the Thracian horseman.

Bibliography

Primary Sources

IGBulg. III, 1 1961: Inscriptiones graece in Bulgaria repertae. Vol. III, 1 (ed. Georgius Mihailov). Serdicae.

IGBulg. III, 2 1964: Inscriptiones graece in Bulgaria repertae. Vol. III, 2 (ed. Georgius Mihailov). Serdicae.

Literature

Beschi 1988: *Beschi*, Luigi. Demeter. – Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) IV. Zürich, München, 844-892.

Botusharova 1948: *Botusharova*, Liliya. Антични паметници от България [Antichni pametnitsi ot Balgariya]. – Annuaire du Musée national archéologique Plovdiv, No. 1, 49-57.

Buyukliev 1972: *Buyukliev*, Hristo. Паметници на Хермес от Старозагорско [Pametnitsi na Hermes ot Starozagorsko]. – Bulletin de l'Institute archéologie, No. 33, 189-195.

Conrad 2004: *Conrad*, Sven. Die Grabstelen aus Moesia Inferior. Untersuchungen zu Chronologie, Typologie und Ikonografie. Leipzig.

Dillon 2010: *Dillon*, Sheila. The Female Portrait Statue in the Greek World. Cambridge.

Dobruski 1907: *Dobruski*, Vatslav. Тракийско светилище на Асклепия до Глава Панега [Trakiysko svetilishte na Asklepiya do Glava Panega]. – Археологически известия на Народния музей в София [Arheologicheski izvestiya na Narodniya muzey v Sofiya], No. 1, 3-81.

Doncheva 2002: *Doncheva*, Ivanka. Култът към Хермес на територията на Никополис ад Иструм [Kultat kam Hermes na teritoriyata na Nikopolis ad Istrum]. – Bulletin, Regional museum of history, Veliko Turnovo, No. 17-18, 2002–2003 (2002), 215-227.

Dyakovich 1921: *Dyakovich*, Boris. Фриза на здравеносните божества на Тракия и култа на Ескулап в Пловдив [Friza

na zdravenosnite bozhestva na Trakiya i kulta na Eskulap v Plovdiv]. – *Annuaire de la Bibliotheque nationale de Plovdiv (Bulgarie)*, 125-179.

Fejfer 2008: *Fejfer*, Jane. *Roman Portrait in Context*. Berlin, New York.

Gencheva 2013: *Gencheva*, Evgenia. *The Everyday Life of the Roman Legionary on The Lower Danube. The Catalogue of the exhibition*. Sofia.

Katsarov 1937: *Katsarov*, Gavril. Антични паметници от България [Antichni pametnitsi ot Balgariya]. – *Bulletin de l'Institute archéologique bulgare*, No. 11, 282-287.

Kiernan 2020: *Kiernan*, Philip. *Roman Cult Images. The Lives and Worship of Idols from the Iron Age to Late Antiquity*. Cambridge, New York.

Klöckner 2010: *Klöckner*, Anja. *Getting in Contact: Concepts of Human-Divine Encounter in Classical Greek Art*. – In: *The Gods of Ancient Greece* (eds. Jan Bremmer, Andrew Erskine). Edinburgh, 106-125.

Koleva 2017: *Koleva*, Marina. Римска идеална скулптура от България [Rimska idealna skulptura ot Balgariya]. Sofia.

Lazarenko, Mircheva, Encheva, Stoyanova, Sharankov 2013: *Lazarenko*, Igor, *Elina Mircheva*, *Radostina Encheva*, *Daniela Stoyanova*, *Nikolay Sharankov*. *The Temple of the Pontic Mother of Gods in Dionysopolis*. Varna.

Manzova 1978: *Manzova*, Lyudmila. Античната скулптура в България [Antichnata skulptura v Balgariya]. Sofia.

Mladenova 1967: *Mladenova*, Yanka. Необнародвани паметници на Хермес [Neobnarodvani pametnitsi na Hermes]. – *Археология* [Arheologiya], No. 4, 40-48.

Oppermann 2006: *Oppermann*, Manfred. *Der Thrakische Reiter des Ostbalkanraumes im Spannungsfeld von Graecitas, Romanitas und Lokalen Traditionen*. Langenweißbach.

Platt 2011: *Platt*, Verity. *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*. New York.

Platt 2015: *Platt*, Verity. *Epiphanies*. In: *The Oxford Handbook*

of Ancient Greek Religion (eds. Esther Eidinow, Julia Kindt), Oxford, 491-504.

Popova-Moroz 1996: *Popova-Moroz, Vanya*. Римската портретна пластика от Августа Траяна и нейната територия [Rim-skata portretna plastika ot Avgusta Trayana i neynata teri-toriya]. – In memoriam magistri Georgi Mihailov (=Thracia Antiqua 10), 309-335.

Roller 1999: *Roller, Lynn*. In Search of God the Mother: The Cult of Anatolian Cybele. Berkeley, Los Angeles.

Stojanov 1988: *Stojanov, Totko*. Hera (in Thracia). – Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) IV. Zürich, München, 720-723.

Адоранти и богове: сцени върху римски votivни релефи от територията на България

Марина Колева



В настоящата статия е обърнато внимание на няколко римски votivни релефа, открити в територията на България, при които до фигурите на божествата са представени и такива на смъртни хора. Дискутирани са паметници от Белащица (фиг. 1), Баничан (фиг. 2), Дионисополис (фиг. 3 и 5), Филипопол (фиг. 4), Извор и Белополяне (фиг. 6). Подобни сцени се интерпретират в гръцкото и римското изкуство като такива, които представят епифания на божествата. Изображенията на изброените римски скулптурни паметници от България отговарят като иконография на тези сцени и си струва да се осмислят от тази перспектива. В повечето от разглежданите релефи е представено жертвоприношение, което е един от най-често срещаните случаи, при които се показва епифания. Божеството приема жертвата и се явява пред почтени, уважавани и благочестиви представители на обществото. Придружаващите надписи дават сведения, че сред посветителите има и такива с тракийски произход, което е свидетелство, че подобни паметници са ползвани и от представители на местното тракийско население.

Тази статия не изчерпва темата за подобните изображения и за интерпретацията им, а по-скоро е едно въведение, в което се поставят някои въпроси и се търси мястото на провинциалните паметници от Римска Тракия.



За два римски портрета от територията на Никополис ад Иструм

Елина Анастасова¹

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Паметникът от територията на Никополис ад Иструм представя бюстове на момче и момиче с портретни черти, върху които са добавени елементи от иконографията на персонификациите на Слънцето (Сол) и Луната (Луна). Върху главите им са оформени отвори, вероятно служещи за прикачване на лъчиста корона и лунен сърп.

Анализът на паметника – неговият стил, датировка, както и коментарът върху символиката му и предполагаемият контекст на местонамиране, биха позволили да се обясни изборът на разпознаваема иконография, свидетелстваща за обожествяване на двамата представени.

Ключови думи: *in formam deorum*, Sol, Luna, funerary monument

Тази статия е посветена на мраморен паметник, открит в градската територия на Никополис ад Иструм, при днешния български град Павликени². Той представя образите на момче и момиче, носещи необичайни черти за иконографията на римския портрет от императорския период. Паметникът е коментиран от Б.

¹ *Elena Anastasova is a PhD student in the Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, Ancient Art Department, interested in Greek and Roman Provincial Art, personifications in Roman Art, Roman Provincial coinage.*

² Скулптурната група днес се съхранява в НАИМ – БАН, заведена под инвентарен № 4075. Тя има следните размери: височината на паметника, без поставката, е 0,22 м, а с нея – 0,27 м.



Филов³, Б. Геров⁴ и В. Герасимова⁵, които накратко разглеждат неговите особености.

Към настоящия момент липсва цялостна публикация, в която да се разгледат обстойно стиловите особености и датировката на монумента, да се коментират причините за добавяне на различни елементи към иконографията на двата образа и смисълът, който се влага в тях. Заедно с това ще бъде разгледана и възможността паметникът да бъде включен към групата портрети *in formam deorum*.

Паметникът

Скулптурният паметник (Фиг. 1) е почти изцяло запазен, но се забелязват леки повреди – при носа, брадичката и дрехата на изобразения младеж. Отчупвания има и върху фризурата, от дясната страна на лицето му. При женския персонаж повреди личат в областта на носа, при прическата, върху дрехата и при елемента върху дясното ѝ рамо. Главите и на двата персонажа са били отчупени при шията. От постаментa, върху който са издигнати бюстовете, липсва фрагмент от дясната половина, поради което изсеченият върху него надпис е частично нарушен.

Скулптурната група представя бюстови изображения на момче и момиче със сходни физиономични черти – овално лице, високо чело, заоблени бузи и обла брадичка. Очите им имат бадемовидна форма, като в горната си част са покрити от тежко падащи клепачи, които ги засенчват. Зениците при младежкия образ са едва маркирани, долепени до горния клепач и нямат следи от гравирание на ирисите. При образа на девойката очите са оставени гладки. Носовите им са къси и широки в основата си, а устните са тънки и притворени, като ъгълчетата им са насочени надолу.

Прическата на младежа е обемна, съставена е от големи вълнообразни кичури, спускащи се от двете страни на лицето, които са пластично отделени един от друг. Около темето му, в нисък ре-

³ Filov 1912: 23-25, обр. 20.

⁴ Gerov 1952/53: 379, № 401, Gerov 1989: 426, tab. LXXIX.

⁵ *Izbrani skulpturni pametnitsi (bez god.):* 43, № 19.



Фиг. 1. Паметник от Павликени. По *Izbrani skulpturni pamentizi*: № 19

леф, е оформена лента, която опасва цялата му глава. Участъкът от косата над лентата е предаден обобщено и е лишен от обема, предаден на къдрите, спускащи се покрай лицето. По линията на лентата са оформени седем отвора, които вероятно са служили за поставяне на допълнителен елемент. Днес тази част от образа на момчето липсва.

При женския персонаж главата е сведена надолу, а прическата е обемна и прецизно изваяна. Косата е разделена на път над челото, а вълнообразните кичури се спускат от двете страни на лицето ѝ и плътно покриват ушите и шията ѝ. Те са по-тънки и дълбоко изсечени спрямо онези на тила, които са по-широки и плоско предадени. Част от тях са обемни и привързани като панделка върху темето на главата. Останалите имат сърповидна форма и прилепват плътно от страни на главата, като на тила е оформен малък плосък кок. Върху главата на момичето има два отвора с големи размери, предназначени за добавяне на обемен елемент.

Облеклото при двата образа е съставено от драпирана мантия, като при младежа тя е прикачена чрез две аграфи, а краят на дрехата му



Фиг. 2а Надгробен олтар от Рим.
По Kleiner 1987: Pl. X, № 15, 3



Фиг. 2б Надгробен олтар от Рим.
По Kleiner 1987: Pl. X, № 15, 4

завършва с ресни. При раменете на девойката има два заострени издатъка, вероятно представляващи лунен сърп. Гънките на дрехите им са обобщено представени чрез няколко широки дипли, разположени диагонално.

Всеки от бюстовете стои върху поставка, оформена като сфера, разположени върху обща правоъгълна база с изсечен двуредов надпис на латински език:

Aemilia Bettia pr[o]
nepotes suos po[suit]⁶

Паметникът е определен като портретен поради индивидуалните черти на лицето на изобразените фигури и надписа, според който Емилия Ветия издига този монумент за двамата си внуци. За първи път той е публикуван от Б. Фиров, който го датира в края на II в.

⁶ По Filov 1912: 23.

и го интерпретира като оброчен дар. Отворите върху главите на двата персонажа му дават основание да предположи, че младежът е носел венец с бронзови лъчи, а девойката до него – метален лунен сърп, типични за божествата Сол и Луна⁷. Тезата на автора е приета и от В. Герасимова. Според нея внуците на Емилия Ветия са „обожествени като Слънцето и Луната“. Тя потвърждава и датировката на Филов. Въпреки това въпросът за контекста, в който е функционирал паметникът – като вотив в неизвестно светилище или в домашно светилище, между образите на членовете на семейството – стои отворен⁸.

Сол и Луна

В римското изкуство Сол е изобразяван като голобрад младеж с обемна къдрава фризура, достигаща до раменете му. Върху главата си носи лъчиста корона или нимб с лъчи, а в ръцете си може да държи камшик и глобус. Често пъти тялото му е представено голо или е покрито с мантия, прикрепена с една фибула⁹.

Лъчите на короната му могат да излизат директно от главата му или да са прикачени върху метално филе, което е привързано около нея¹⁰. Най-често върху фронтално изобразените фигури има между пет, седем или девет лъча, които носят следи от оцветяване в жълт или златист цвят¹¹. Кълбото, добавяно към образа на Сол, може да се приеме като символ на космоса (света). То придружава и фигурите на Юпитер, Виктория, Деа Рома, *Genius Populi Romani*, както и тези на римските императори, символ на безграничната им власт¹².

Образът на Луна се характеризира с еднотипна иконография, която остава почти непроменена през римския период. Тя е красива девойка, носеща лунен полумесец – символ на нейната астрална

⁷ Filov 1912: 23-25.

⁸ *Izbrani skulpturni pametnitsi (bez god.): 43, № 19.*

⁹ Hijmans 2009: 72.

¹⁰ Hijmans 2009: 73.

¹¹ Hijmans 2009: 81.

¹² Hijmans 2009: 73, 75.

функция¹³. Дългият ѝ хитон може да оставя открито едното ѝ рамо, а към него може да бъде добавена и мантия. През римския период по-често е изобразявана с полумесец, който е добавян към фризура¹⁴.

Образите на Сол и Луна са били отъждествявани с тези на императорите и техните съпруги в периода II–III в. Тенденцията за добавяне на елементи от образа на Луна към портрети на смъртни води началото си от края на I в., като едва от средата на II–III в. добива широка популярност¹⁵.

Най-близки паралели на разглежданите портрети от градската територия на Никополис ад Иструм откриваме при надгробен олтар от Рим и при релеф, съхраняван в Копенхаген. Тези изображения ясно показват символиката, която образите на Сол и Луна носят в римското надгробно изкуство, и могат да послужат за отправна точка при интерпретацията на нашия паметник.

При олтара от Рим (Фиг. 2а) има скулптиран бюст на малко момиче с изсечен полумесец върху главата. Той е придружен от надпис на латински език, който съобщава името и възрастта ѝ – Юлия Викторина, живяла 10 години¹⁶. Върху друга страна на олтара (Фиг. 2б) е представен бюст на млада жена, която е изобразена с лъчиста корона. Олтарът е датиран във втората половина на I в. и се свързва с идеята за представяне на смъртен *in formam deorum*¹⁷.

Според Вреде Юлия Викторина е изобразена с полумесеца на Луна, докато нейната майка носи лъчистата корона¹⁸. Ф. Кюмон предполага, че двата образа принадлежат на Юлия Викторина. Той смята, че душата на починалия преминава през лунна и слънчева фаза в пътя си към задгробния живот. Лунно-соларната символика, закодирана зад добавените към образа на смъртните атрибути, вероятно носи идеята за пречистването на душата¹⁹.

¹³ Gury 1994: 706.

¹⁴ Gury 1994: 713-715.

¹⁵ Gury 1994: 713-715.

¹⁶ CIL VI: 20727; Kleiner 1987: 119, № 15, Pl. X. 3-4.

¹⁷ Altmann 1905: 282; Cumont 1942: 243, ff. Pl. 21 f.; Wrede 1981: 264-265, № 183; Kleiner 1987: 119, № 15, Pl. X. 3-4; Borg 2019: 266.

¹⁸ Wrede 1981: 265, № 183.

¹⁹ Cumont 1942: 244.



Фиг. 3. Надгробен релеф от Националния музей в Копенхаген. По Borg 2019: fig. 4.29

Друг паралел на паметника от Павликени е надгробният релеф от Копенхаген (Фиг. 3). Върху него са скулптирани бюстовете на момче и момиче, които имат сходни физиономични черти. При портрета на девойката интерес предизвиква полумесецът, поставен под бюста ѝ, който почти изцяло го огражда. По повърхността му са гравирани три звезди, а около луната има още четири такива²⁰. Датировката му се отнася към 180 г.²¹ Според Кюмон елементите, които допълват образа на девойката, изразяват вярването, че Луната е домът на починалия. Чрез Луната и звездите майсторът е искал да покаже идеята за обожествяването на момичето²².

In formam deorum

Когато става въпрос за римски портрети, изобразени в поза или с атрибути на някое божество, в литературата се употребява терминът *in formam deorum*²³. Той се използва при коментар както на надгробни статуи и релефи, така и при скулптури на заслужилите граждани, издигнати приживе.

²⁰ Cumont 1942: 240-241, Pl. XX, 2.

²¹ Wrede 1981: 265; Borg 2019: 266, fig. 4.29.

²² Cumont 1942: 241.

²³ Borg 2019: 196.

Най-ранните данни за прибавяне на божествени черти към образа на хора ни насочват към IV в. пр. Хр., когато Дионисий от Сиракуза е бил изобразен в позата на бог Дионис. Практиката била възприета и от елинистическите царе и техните съпруги, титулувани като *neos Dionysos* и *nea Aphrodite*, а заедно с това публично им били отдавани божествени почести²⁴.

Тази практика била донесена и в Рим, където военни и политически лица получавали подобни портрети заради техните заслуги. След битката при Пидна (168 г. пр. Хр.) Емилий Павел получава правото на военен триумф, като заедно с това можел да носи облекло, присъщо на Юпитер²⁵. Подобно уподобяване на Юпитер е било дадено и на други успешни римски военачалници като Помпей и Цезар²⁶. Въпреки това в края на Късната република този жест на признание не е бил смятан за отъждествяването на образа на човека с този на бога²⁷. Все пак Цезар е първият римлянин, който е обожествен с решение на Сената след смъртта си²⁸.

Значителна промяна при обожествяването на владетелите и при представянето им *in formam deorum* настъпва в императорската епоха. Император Август се отказва приживе от божествените изображения и почести, но само в Рим, и само като част от официалния римски култ. Затова пък приема да бъде почитан от частни лица и от общности в Италия²⁹.

Обожествяването на починалия владетел е крайната стъпка в приемането на божествени почести от смъртни в Рим³⁰. Той и неговото семейство получават титлата *divus/divi* и често се изобразяват *in formam deorum*³¹.

Асимилацията на черти от иконографията на богини с портрета на императриците вероятно следва да изрази идеята за множе-

24 Borg 2019: 200.

25 Beard, North, Price 1998: 141-143.

26 Borg 2019: 201.

27 Beard, North, Price 1998: 143.

28 Borg 2019: 205.

29 Borg 2019: 204, 206.

30 Borg 2019: 205.

31 Borg 2019: 209.

ството, притежавани от тях качества, което не противоречи на идеята за божествеността на императора³².

Следвайки този модел, в римското общество се заражда нова практика, наречена „частен апотеоз“ или *consecratio in formam deorum*, която представлява изобразяването на починали с атрибутите на божества. Нейното начало се поставя към края на I в. сл. Хр.³³ Най-ранните примери, които могат да бъдат посочени, са релефът от гробницата на Хатерии и портретите от гробницата на Клавдия Семна³⁴.

Този феномен се тълкува като доближаване на починалия до същността на бога или дори като пълната му идентификация с него³⁵. Според Б. Борг придаването на черти от образа на божества върху портрети на смъртни цели да покаже връзката с божеството покровител, което ще помага на починалия в задгробния живот³⁶.

Датиране и интерпретация

Иконографските сходства между образите при паметника от Павликени и фигурите на Сол и Луна свидетелстват, че те могат да бъдат включени в групата портрети *in formam deorum*. Двата образа имат портретни черти, а към тях са добавени фризури и атрибути, заимствани от иконографията на Сол и Луна. Младежът носи характерната за Сол обемна прическа, а към нея е добавена и лъчиста корона, съставена от филе, изсечено върху главата на скулптурата, към което са прикрепени седемте лъча.

Фризурата на женския персонаж намира паралели сред прическите на богини като Афродита³⁷ и Артемидида³⁸, при които в гор-

32 Borg 2019: 238.

33 Тази практика е по-изявена сред определени кръгове от римското общество, в това число и на освободените (*libertini*).

34 Wrede 1981: 95-6, 102; Borg 2019: 216-217.

35 Laubry 2015: 160-161.

36 Borg 2019: 218, 220.

37 Mejer 2005: 33, № 6.

38 Kahil 1984: № № 212, 224, 230, 290, 759, 816, 906, 907, 909, 1038; Fol 1984: № 4 – с панделка, № 15 – със сърп; Simon 1984: № 24 a, 26 c, 36 d, 51; Leegaard 2005: 51, № 14.

ната част на главата няколко кичура, са оформени като панделка. Образът на Селена/Луна е повлиян от този на Артемида. Точен аналог на коментираната фризура откриваме при статуя на Артемида-Селена, за която се смята, че е копие на гръцки оригинал от IV в. пр. Хр.³⁹ Сходство с фризура на момичето откриваме още при портрет, съхраняван в Глиптотеката в Копенхаген, за който се предполага, че принадлежи на императрица Фаустина Млада⁴⁰.

Имайки предвид съчетанието на портретни и идеализирани черти върху паметника от територията на Никополис ад Иструм, при датирането му трябва да се обърне внимание на няколко особености – начина на предаване на зениците и ирисите, употребата на свредел и особеностите на драперията⁴¹.

Зениците на младежа са долепени до горния клепач, докато при бюста в съседство очите са оставени гладки. Същевременно очите им са засенчени от широки клепачи. Следи от употреба на свредел откриваме при оформянето на ъгълчетата на устните и прическата на младежа. По отношение на драперията – и при двата образа се забелязват широки гънки, с меки извивки, които са по-плитко и по-дълбоко изсечени.

Спрямо стиловия анализ времето на изработване на паметника се отнася към края на II в., като най-голямо сходство има с портретната пластика от времето на Марк Аврелий⁴² (161–180 г.) и сина му Комод⁴³ (180–192 г.), пример за което са и широките клепачи, засенчващи очите на двата персонажа. Към подобно датиране насочва и употребата на свредел при извайване на устните и предаването на зениците, долепени до горния клепач. Надписът, изсечен върху поставката на бюста, най-общо го датира във времето на Северите⁴⁴. Стилът на изображенията е характерен за края на управлението на Антонините, но паметникът може да се датира и в самото начало на управлението на Северите.

39 Kahil 1984: № 906.

40 Johansen 1995: 210, № 86.

41 Koleva 2013: 430-434; Koleva 2017: 103-107.

42 Fittschen, Zanker 1985: 70-71, 74-76, № 65, 68, Taf. 75, 78.

43 Fittschen, Zanker 1985: 81, № 74, Taf. 86-88; 85, № 78, Taf. 91-94.

44 Gerov 1952/53: 379, № 401.

По отношение на контекста на образите *in formam deorum* трябва да се отбележи, че те почти винаги са откривани в надгробна среда⁴⁵. От посочените паралели на паметника от Павликени можем да предположим, че той е бил положен в семейна гробница, а добавените към образите атрибути – кълбо, лъчиста корона и лунен сърп, символизират идеята за живот след смъртта и съответстват на функциите на Сол и Луна като персонификации на Слънцето и Луната. Ако се приеме идеята на Кюмон, че присъствието на астрални символи сред портрети на смъртни свидетелства за тяхното обожествяване, то паметникът, претворил образите на внуците на Емилия Ветия, може да се интерпретира по същия начин. Изборът на конкретната иконография по всяка вероятност е повлиян и от семейния статус на изобразените, съответстващ на този на Сол и Луна.

45 Borg 2019: 217, 238.

Библиография

Altmann 1905: *Altmann*, Walther. Die romischen Grabaltäre der Kaiserzeit. Berlin.

Beard, North, Price 1998: *Beard*, Mary, John *North*, Simon *Price*. Religions of Rome. Vol. 1. A History. Cambridge.

Borg 2019: *Borg*, Barbara. Roman Tombs and the Art of Commemoration: Contextual Approaches to Funerary Customs in the Second Century CE. Cambridge.

Corpus inscriptionum latinarum (CIL): Vol. 6. Inscriptiones urbis Romae Latinae; Pars 6. Indices; Fasc. 1, Vol. 1; Vol. 6. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Preußische Akademie der Wissenschaften. Berlin.

Cumont 1942: *Cumont*, Franz. Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains (Haut-Commissariat de l'État Français en Syrie et au Liban. Service des Antiquités, Bibliothèque archéologique et historique. T. XXXV). Paris.

Filov 1912: *Filov*, Bogdan. Антични паметници в Народния музей [Antichni pametnitsi v Narodniya muzey]. – Известия на българското археологическо дружество [Izvestiya na balgarskoto arheologicheskoto druzhestvo], No. 3/1, 1-52.

Fittschen, Zanker 1985: *Fittschen*, Klaus, Paul *Zanker*. Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band 1. Kaiser – und Prinzenbildnisse. Roma.

Fol 1984: *Fol*, Alexandre. Artemis (in Thracia). – Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), No. 2/1, Aphrodisias-Athena, 771-774.

Gerov 1952/53: *Gerov*, Boris. Романизмът между Дунава и Балкана от Хадриан до Константин Велики. Ч. II [Romanizmat mezhdun Dunava i Balkana ot Hadrian do Konstantin Veliki. Chast II]. – Годишник на Софийския университет – Филологически факултет [Godishnik na Sofiyskiya universitet – Filologicheski fakultet], No. 48, 307-415.

Gerov 1989: *Gerov*, Boris. Inscriptiones Latinae in Bulgaria

Repertae. Inscriptiones inter Oescum et Iatrum repertae. In: Aedibus Universitatum "Kliment Ohridski".

Gury 1994: Gury, Françoise. Selene. – Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC): Oidipous-Theseus, No. 7/2, 706-715.

Hijmans 2009: Hijmans, Steven. Sol: The Sun in the Art and Religions of Rome. Groningen.

Izbrani skulpturni pametnitsi (bez god.) Избрани скулптурни паметници (без год.) [Izbrani skulpturni pametnitsi]. Археологически институт с музей при БАН [Arheologisch-eski institut s muzey pri BAN]. Sofia.

Johansen 1995: Johansen, Flemming. Catalogue. Roman Portraits II. NY Carlsberg Glyptotek.

Kahil 1984: Kahil, Lilly. Artemis. – Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC): Aphrodisias-Athena, No. 2/1, 618-751.

Kleiner 1987: Kleiner, Diana. Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. – Archaeologica, No. 62, 320.

Koleva 2013: Koleva, Marina. Възможности за датиране на римските скулптурни паметници [Vazmozhnosti za datirane na rimskite skulpturni pametnitsi]. In: Сборник в памет на академик Д. П. Димитров (ред. Рабаджиев, К., Попов, Х., Дамянов, М., Кацарова, В.) [Sbornik v pamet na akademik D. P. Dimitrov (red. Rabadzhiev, K., Popov, H., Damyanov, M., Katsarova, V.)]. Sofia, 429-438.

Koleva 2017: Koleva, Marina. Римска идеална скулптура от България [Rimska idealna skulptura ot Balgariya]. Sofia.

Laubry 2015: Laubry, Nicolas. Sepulcrum, signa et tituli: quelques observations sur la "consecratio in formam deorum" et sur l'expression du statut des morts dans la Rome impériale. In: Signa et tituli. Monuments et espaces de représentation en Gaule méridionale sous le regard croisé de la sculpture et de l'épigraphie (eds. Sandrine Augusta-Boularot, Emmanuelle Rosso). No. 18, Errance; Centre Camille Jullian, Bibliothèque d'archéologie méditerranéenne et africain.

Mejer 2005: Mejer, Louise. Catalogue. Imperial Rome III. NY Carlsberg Glyptotek.

Simon 1984: *Simon*, Erika. Artemis/Diana. – Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC): Aphrodisias-Athena, No. 2/1, 792-855.

Wrede 1981: *Wrede*, Henning. Consecratio in Formam Deorum: Vergöttlichte Privatpersonen romischen Kaiserzeit. Mainz am Rhein, 200.

Two Roman Portraits from the Territory of Nicopolis ad Istrum

Elina Anastasova



This paper focuses on the portrait busts of a boy and a girl with features of the personifications of Sun and Moon found at the territory of Roman city of Nicopolis ad Istrum. The male bust has seven drilled holes on his head and the girl's has only two probably done for placing a solar crown and a crescent moon. At the shoulders of the the young girl are moulded moon cusps typical for the iconography of Luna.

The analysis of the iconographic and stylistic characteristics of the monument helps us specify its precise date and place it among other statues in Roman provincial art. The iconography, as well as the Latin inscription written on the base gives us a chance to discuss the *funerary context* and function of the two sculptural portraits shown in guise of Sol and Luna. The portrait is part of the group of monuments *in formam deorum* and it is dated in the end of 2nd c. AD.



The Testimony of the Inscriptions in Their Iconographical and Historical Context in the Church of the Transfiguration at Sotera (Famagusta District, Cyprus)¹

*Emmanuel S. Moutafov*²

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: This essay discusses the unpublished and unstudied church of the Transfiguration in the village of Sotera, Cyprus, located south of the Famagusta. The study focusses on the layer of the thirteenth century and offers a general view on the inscriptions in relation to the iconographic program implemented as well as an idea of the masters, contextualizing the monument artistically, theologically and historically to the possible for a fragmentary survived decoration.

Key words: Sotera, thirteenth-century Cypriot art, epigraphy, iconography, local cults, ownership

The church of the Transfiguration in the village of Sotera, Cyprus (**Fig. 1**), is located 10 km south of the Famagusta. About thirty years ago, restoration works brought to light previously unknown fragments

¹ This text was initially written by the kind invitation of Dr. Maria Parani, who facilitated my work with the inscriptions and allowed me to take my own photos *in situ*, for which I am very grateful.

² Dr. Emmanuel Moutafov is 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.



of wall paintings, dated on stylistic grounds to about the second half of the thirteenth century³. The monument remained unstudied and unpublished before the implementation of the project titled “The Church of the Transfiguration at Sotera (Famagusta District) in Context: History – Architecture – Murals” funded by the Anastasios G. Leventis Foundation and led by Dr. Maria Parani, who published her preliminary observations in 2017⁴. Local inhabitants call the church of the Transfiguration “ὁ Χρυσοσώτηρος”, the golden Saviour⁵, but we do not know whether the dedication to the Transfiguration (or Christ the Saviour?) was the original one, however, the name of the settlement, Sotera, attests not only to this dedication being established by the fifteenth century at the latest, but also to the significant part that the church took in the religious life of the local community⁶. Today the church is located within the precinct of the old cemetery at the centre of the contemporary village, which probably does not mean that it has a funerary function from the beginning⁷.

The church is a single-aisled, vaulted building surmounted by a dome, with an open portico to the south and a later belfry to the southeast, built on the remains of a much larger earlier church – an Early Byzantine basilica⁸ (**Fig. 1**). The building under consideration today is a variation of the compressed cross-in-square domed church, without narthex to the west, that experienced several phases of renovation in the sixteenth and nineteenth centuries. These architectural interventions are reflected in the decoration and that is why four layers of mural decoration have been identified: (1.) a layer before the second half of the thirteenth century; (2.) a layer of the thirteenth century; (3.) a layer of the sixteenth century⁹, and (4.) a nineteenth-century layer (within and around the niche of the prothesis in the Bema)¹⁰.

The purpose of this text is to present for the first time the epigraphic material of the church of the Transfiguration of the Saviour, contextual-

3 Papageorgiou 1990a: 29-30, and Papageorgiou 1990b: 984.

4 Parani 2017.

5 Ioannou, Chatzchristodoulou 2002: 29.

6 Parani 2017: 173.

7 Parani 2017: 169.

8 Parani 2017: 174.

9 This layer is attributed by Athanasios Papageorgiou. See Papageorgiou 1990a: 30.

10 Parani 2017: 175.



Fig. 1. Church of the Transfiguration in Sotera village, view from the west-north. Photo E. Moutafov

izing it artistically, theologically and historically to the extent possible for me as a non-Cypriotologist.

Not all the fragments of the extant murals at the church of the Transfiguration in the village of Sotera bear inscriptions. I endeavour to present here the messages of fragmentary letters and texts from west to east, north to south, and from the top downwards. The inscriptions in this paper are situated as much as it is possible into their painterly context and relation with representations not signified in letters. All the observations herein have been made *de visu* given the monument's state of repair by August 2018.

St. Peter is represented on the lower register of the southern face of the northwestern engaged pier supporting the dome, herein referred to as North Pilaster 3. The inscription with the name of Christ's disciple has been lost, but it must have read (ὁ ἅγιος Πέτρος) by analogy with the opposite representation, that of St. Paul, on the southwestern pier across the bay. It is undoubtedly a representation of this saint, judging by the keys hanging over his himation. He is standing, slightly turning towards the east, gesturing with the right hand and the open scroll in his left hand reads (Fig. 2):



Fig. 2. Scroll of Apostle Peter (detail), mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c. Photo E. Moutafov

ΑΔΕΛΦΟ[Ι]
ΠΑΡΑΚ[Α]
ΛΟ ΗΜΑ[Σ]
ΟΣ ΠΑΡΙΚ(ΟΥΣ)
ΚΑΙ ΠΑΡΕ
ΠΙΔΗΜ(ΟΥΣ)
ΑΠΕΧΑΙ(ΣΘΑΙ)
[ΤΩ]Ν ΣΑΡ(ΚΙΚΩΝ)

Unpublished. Uncials with few minuscules written with black pigment. Accents and breathings indicated. Abbreviations at the end of lines 4, 6, 7, 8. No punctuation.

Diplomatic transcription: Ἀγαπητο[ί] | παρακαλό ἡμά[ς] | ὅς παρί(κους) | καὶ παρε | πιδήμ(ους) | ἀπέχαι(σθαι) | [τῶ]ν σαρκ(ικῶν)

Edited text: Ἀγαπητοί, παρακαλῶ ὑμᾶς ὡς παροίκους καὶ παρεπιδήμους, ἀπέχεσθε τῶν σαρκικῶν (ἐπιθυμιῶν, αἵτινες στρατεύονται κατὰ τῆς ψυχῆς...)

Translation: Beloved, I urge you as sojourners and exiles to abstain from the passions of the flesh, (which wage war against your soul). (according to the King James version (further in the text – KJV).

The text really belongs to St. Peter, specifically 1 Pet. 2:11: “Ἀγαπητοί, παρακαλῶ ὡς παροίκους καὶ παρεπιδήμους, ἀπέχεσθε τῶν σαρκικῶν ἐπιθυμιῶν, αἵτινες

στρατεύονται κατὰ τῆς ψυχῆς...”. The quote from the 1 Peter is fairly well written, where allowable phonetic spellings are witnessed such as παρί(κους) instead of παροίκους (Iotacism (<Ι> = <ΟΙ>); ἀπέχαισθαι instead of ἀπέχεσθε (monophthongisation (<Ε> = <ΑΙ>); παρακαλό instead of παρακαλῶ (isochronism (<Ο> = <Ω>). Palaeographically, the specific way of writing -αἰ- in minuscules in “καὶ” at

the beginning of the fifth line of the scroll is what draws attention as uncommon. Stylistically, St. Peter at Sotera looks much like St. Peter west of the north entrance to the church of the Most Holy Mother of God of 1280 in the village of Moutoullas, but the latter mural painting is damaged not allowing to speculate what was the text written on the scroll he holds¹¹. In any event, St. Peter's representation at Sotera seems to me to be earlier. On the other side of the north entrance at Moutoullas, St. George riding a white horse is depicted¹², and the inscription containing his name (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΚΑΠΠΑΔΟΣ – St. George the Cappadocian) features a Δ, which looks much like the rendering of the same letter, for example, in “παρεπιδήμους” (sixth line). In other words, I believe that the two monuments are close in time with Sotera preceding the murals at Moutoullas, which I will elaborate on below. In both churches St. Peter is represented in close proximity to the entrance, which is usually interpreted as a symbolic entry into Heaven, the keys to which are held by this saint. There are representations of the Apostles Peter and Paul in Lagoudera, for instance, where the two disciples of Christ are depicted on the south and north walls of the naos¹³. At Moutoullas, St. Peter holds a scroll, but the inscription is badly damaged (...|...|CA...|EM...|Ω)¹⁴. In all probability, by analogy with Sotera, at Moutoullas too St. Peter held a scroll with an inscription of the type: Ἀγαπητοί, παρακαλῶ ὑμᾶς ὡς..., and as a result of the overpaintings and restorations KA became CA, very much like HMAK changed into EMAC. In any event, the invocation “Ἀγαπητοί” in the inscription on the scroll of St. Peter at Sotera is not a clear indication that the church was monastic. This masculine invocation, creating an impression of a dialogue with the viewer, occurs also in the description of the Last Judgment on the scrolls of some of the disciples, such as Peter, Thomas, Paul and Philip¹⁵. In other words, it was recorded rather as an invocation in a

11 Mouriki 1984: 195; Perdakis 2009: 35.

12 Perdakis 2009: fig. on p. 44.

13 Mouriki 1984: 195.

14 According to the reading of Perdakis 2009: 43.

15 Priest Daniel 1909: 287. Below, I will refer many times to the earliest extant painter's manuals such as the *Book on the Art of Icon-painting* by Priest Daniel, from which the widely popular eighteenth-century *Hermeneia* by Dionysius of Fourni has drawn. In my recent studies, I tried to prove that the tradition of formulating rules and describing iconographic scenes is much earlier than the earliest extant manuscripts. Many of the descriptions of images and scenes in these manuscripts have drawn on concrete medieval monuments. Many churches are extant in the Balkans, which are earlier than these manuscripts, but seem to have strictly adhered to them. For more information on this matter, see Moutafov 2012.

dialogue of an eschatological nature than as a testimony to the fact that a certain church was used by a monastic brotherhood.

Above the representation of St. Peter, on the second register of the south face of North Pilaster 3, Prophet David is depicted (**Fig. 2**). Next to the halo of the saint, on the right side for the viewer, the inscription with white pigment ΔΑΥ(Ι)Δ – (ὁ προφήτης) Δαυὶδ – has survived, while his scroll reads:

Η ΠΑΡΘΑΙ
ΝΟC CYMAI(PON)

Unpublished. The text is written with black pigment. Uncials with minuscules at the end of line 2 (αὶ). Two accents indicated. No punctuation and abbreviations.

Diplomatic transcription: Ἡ Παρθαί|νος σύμαιο(ρον)

Edited text: Ἡ Παρθένος σήμε(ρον, τὸν ὑπερούσιον τίκτει...)

Translation: Today the Virgin (gives birth to Him who is above all being...)

The text is not typical of David the Prophet, because it is associated with the Nativity of Christ, drawing on the Christmas *kontakion* by Romanos the Melodist¹⁶. The replacing of –ε– with –αι– in “Παρθαίνος” and “σύμαιο(ρον)” has been made rather by analogy at the end of the two lines in the same scroll. Also striking is the similarity in the rendering of –αι– in “σύμαιο(ρον)” with –αι– in “καὶ” at the beginning of the fifth line of St. Peter’s scroll. The most interesting though is the uncommon stylised lettering of the name “Δαυὶδ”, which is symptomatically reminiscent of the way in which “Γαυριήλ” (sic! Γαβριήλ) is written in the apse of another church in Cyprus, that of the Most Holy Mother of God at Moutoullas¹⁷. In my opinion, this element should be considered as a personal characteristic of the scribe/painter. Of the synchronous tradition in Cyprus, the image of David the Prophet (**Fig. 3**) at the katholicon of St. Herakleidios of the Monastery St. John Lampadistis in Kalopanayiotis may be pointed out. The prophets there

¹⁶ *Romanos the Melodist* 2011: 32 (and English translation: *Romanos the Melodist* 1995: 3).

¹⁷ *Perdikis* 2009: fig. on p. 12, above.

Fig. 3. Prophet David, mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c.
Photo E. Moutafov



are represented on the tympanon of the dome of the main church and their scrolls bear a relation to Christ in the dome. That is the reason why at the thirteenth-century Kalopanayiotis, King David holds a scroll with an inscription from Psalm 44:11: ΑΚΟΥ| CON ΘΥ| ΓΑΤΕΡ ΚΕ| ΗΔΕ ΚΕ| ΚΛΗΝΟ| Ν ΤΟ ΟΥ(Σ)| COΥ... *Edited text:* ἄκουσον, θύγατερ, καὶ ἴδε καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου καὶ ἐπιλάθου τοῦ λαοῦ σου καὶ τοῦ οἴκου τοῦ πατρὸς σου. *Translation:* Listen, daughter, and see, and incline your ear. In other words, the choice of a text at Sotera is not typical and bears no relation to the Psalms of David, but the relation to Theotokos is hardly accidental.

Above the representation of David the Prophet, a fragment of a mural painting without an inscription is discernible, featuring seven female



Fig. 4. St. Nikon, mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c.
Photo E. Moutafov

figures with halos; three of them are depicted in the foreground standing in prayer. Over this group on the western arch supporting the dome, the images of two young sitting saints have survived. I will touch upon their identification below with regard to the description of personages and scenes from the same section of the church.

At the level of St. Peter, on the eastern face of North Pilaster 3, Bishop of Arsinoe Nikon is represented with an inscription written in white pigment: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΝ – ό άγιος Νίκων (sic! Νίκων) (Fig. 4), with St. Hermolaus in the register above him (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΜΟΛΑΟΣ – ό άγιος Ερμόλαος). It is very possible that over St. Hermolaus, who is an *anargyros*, another healer saint has been painted, St. Panteleimon, because to the right of the saint's halo on the damaged mural painting ... (ανά)ργυ(ρος?) (Fig. 5) is discernible. The assumption that it is St. Panteleimon is based on the fact that the saint is young, curly-haired and beardless¹⁸ and has

possibly held a spatula in his right hand or a white cross as he was depicted in the single survived 13th century vita icon of him from Sinai monastery. On the crown of the north arch supporting the dome, facing east, a saint with a hat, which in all likelihood suggests his eastern origin, is represented in a medallion. No identifying inscriptions have survived, but the iconographic type probably suggests that this could be St. James the Persian. Next to him, in another medallion on the crown of the arch but facing west, another saint is depicted with the inscription badly damaged but ...ΞΕΤΘΗΟΣ? (Fig. 6) is legible.

¹⁸ Priest Daniel 1909: 270.



Fig. 5. St. Panteleimon, mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c. Photo E. Moutafov



Fig. 6. St. Auxentius, mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c.
Photo E. Moutafov

Perhaps it is St. Auxentius (Αὐξέντιος), especially bearing in mind that another unmercenary, St. Mardarius (ΜΑΡΔΑΡ(ΙΟΣ) – Μαροδάριος) is depicted next to him, further down on the intrados of the north arch. These saints are considered unmercenaries in the Priest Daniel's painter's manual¹⁹, based on earlier written sources on iconography.

Archangel Gabriel from the Annunciation (**Fig. 7**) is represented beneath St. Mardarius, on the upper register of the west face of the northwestern engaged pier supporting the dome (North Pilaster 2), with an inscription with black pigment over his left shoulder reading:

XAIPE KAI
(XAPI)TOME
(NH) MAPIA
O KYPIOS
(META Σ)ΟΥ

Unpublished. Written with black pigment. Uncials with minuscules at the end of line 1 (αι). No visible accents indicated. No punctuation and abbreviations.

Diplomatic transcription: Χαῖρε καὶ | (χαρι)τομέ | (νη) Μαρία | , ὁ Κύριος |
(μετὰ σ)οῦ

¹⁹ Priest Daniel 1909: 271.

Fig. 7. Archangel Gabriel from the Annunciation (detail), mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c. Photo E. Moutafov



Edited text: (Θεοτόκε Παρθένε,) Χαῖρε κε|χαριτωμένη Μαρία|, ὁ Κύριος| μετὰ σοῦ(, εὐλογημένη, σὺ ἐν γυναιξί, καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σου, ὅτι Σωτῆρα ἔτεκες τῶν ψυχῶν ἡμῶν).

Translation: (Virgin), rejoice, grace-filled Mary, the Lord with thee. (Praised thou among women, and praised the fruit of thy womb, because it was the Saviour of our souls that thou borest).

Archangel Gabriel addressing the Most Holy Mother of God conveys Lk. 1:28. Isochronism occurs in the short inscription (<O> = <Ω>) in “καιχαριτομένη”. Apparent is also the scribe’s penchant for the specific rendering of -αι- instead of -ε-, as in the scrolls of St. Peter and David the Prophet. Here, the augmentum of the perfect passive participle κε- is taken purely phonetically as the conjunction “καὶ”. The same text is inscribed next to Archangel Gabriel in the scene of the Annunciation at Moutoullas, represented on the face of the bema apse: + Χαῖραι καιχαρι|τομένη: Μαρία....²⁰ Here the random use of -αι- is even more evident.

In the lower register of the west face of North Pilaster 2, St. Constantine the Great is depicted: (ὁ ἅγιος) ΚΩCTANTINOC ὁ (...), holding a white sphere in his left hand with the Calvary Cross painted in its centre (Fig. 8), and around it is inscribed in red, with ligatures on each abbreviation:

²⁰ Perdakis 2009: 16.

IC XC
YC ΘΥ
NI KA
E E
E E

Unpublished. Uncials written with brown pigment. Ligatures on each abbreviation as well as on the verb νικᾷ.

Diplomatic transcription: Ἰ(ησοῦ)ς (ὁ) Χ(ριστός)ς | Υ(ιός)ς Θ(εο)ῦ | Νικᾷ | Ἐ(λένη) Ε(ὔρεν) | Ε(ὔρημα) Ἐ(λέους)

Edited text: Ἰησοῦς (ὁ) Χριστός Υἱός Θεοῦ Νικᾷ. Ἐλένη Εὔρεν Εὔρημα Ἐλέους/ Ἐλένης Εὔρεσις Ἐβραίων Ἐλεγχος²¹

Translation: Jesus Christ Son of God Conquers. (St) Helen Found the Finding of Mercy/ The find of Helen is a disgrace to the Jews.

Most strikingly, St. Constantine the Great is represented without his mother St. Helen in this mural ensemble, but for the intelligent viewer she is “represented” indirectly in the cryptogram above, which acknowledges her role in the discovery of the True Cross. The abbreviations inscribed in the sphere, which he holds, are quite a few in comparison with the elaborated later cryptographic tradition on the island of Cyprus, known from other representations of Sts. Constantine and Helen (**Fig. 9**)²². A possible explanation for this independent representation of St. Constantine may perhaps be provided, on the one hand, by the nearby images, and on the other, by the spelling of the saint’s name as “Κωσταντίνος”. On the north wall, right next to the founder of Constantinople, a representation has survived of a man standing in prayer without a halo, facing a white horse, probably belonging to a warrior saint on horseback. The young man’s hair is finely cut, his expressive eyes (**Fig. 10**) turned to the lost representation of the rider to whom he dedicates his donation. His clothes – a white shirt with embroidered sleeves, a reddish sleeveless tunic, a belt around his waist with a decorated buckle, a short cloak or short

²¹ Moutafḡv 2013: 71; Rhoby 2017. For other suggestions on reading E E E E, see Perdakis 2009: 19.

²² Such later example of the 16th century one could see at the church of Panagia Theotokos (or the Archangel) in the village of Galata. See Konstantinouadaki-Kitromilidou, Myriantheus 2012: 70.



Fig. 8. Sphere with a cross and letter abbreviations of St. Constantine the Great (detail), mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c.
Photo E. Moutafov

sleeves hanging empty on the other side, and boots – reveal a well-off medieval layman; all this gives me grounds for assuming that it could be a representation of the church donor. This is a type of garment very common in the Crusader East in the 13th century, including the Kingdom of Cilician Armenia.

The figure also wears an earring. To a viewer, the image of the supposed donor and that of St. Constantine without St. Helen are almost inseparable, which probably means that they are somehow related. The donor turns to the rider saint with outstretched arms symbolizing his gesture of donation to the unknown saint on horseback who was probably the patron of the

church, but not of the donor itself. The manner in which the supplicant/donor appears to pray, standing with his hands raised open in front of him, is as a rule associated with Orthodox rather than Latin supplicants, as recently stated²³. Here I would recall once again the spelling of the saint's name as “Κωσταντίνος”, which is perhaps intentional bearing in mind that the vernacular form of the name among the Greeks was *Κώστας* or *Κωστής* in the medieval period too. *Constantine* with a missing ‘n’ occurs in the later churches in Cyprus such as that of Panagia Theotokos in the village of Galata (**Fig. 9**) or the narthex of the katholikon of the Monastery of St. John Lampadistis in the village of Kalopanayiotis, with murals dating to the 15th century, but there St. Constantine is represented with St. Helen and a lot of letter marks surround the cross they are holding (**Fig. 11**)²⁴. For this reason a hypothesis may be advanced that the donor commissioned the saint of the same name to be painted right next to his own portrait, thus suggesting to an educated viewer that his name was *Κώστας* or *Κωστής*. Such a practice was not unusual. Patron

²³ Parani 2017: 177.

²⁴ Papageorgiou 2012: 42, fig. 40.



Fig. 9. Sts. Constantine and Helen, mural painting on the north wall of the Church of Panagia Theotokos (or Archangel) in Galata village, Cyprus, 16th c. Photo E. Moutafov



John from Moutoullas, for example, paid to be portrayed on an icon with St. John Prodromos, kept now at the museum of the Monastery of Kykkos²⁵. The question remains open as to whom the donor from Sotera stretches out his arms, because the extant fragments of the mural decoration on the north wall of the naos allow for the discerning of two horses, a white and a brown one, belonging, in all likelihood, to the most popular warrior saints, St. George and St. Demetrius. Next to the fragments of the brown horse one could see traces of the depiction of a dragon's tail, which makes me believe that the rider of this horse was St. George, but not St. Theodore Tyro or St. Theodore Stratelates²⁶. It is difficult, however, to say with certainty as to whom the donor is represented closer, but judging by the horse coat colour, it might have been St. Demetrius whose horse was usually painted brown, but the colour is not always a reliable identifier in iconography in general. For example, in the dated murals in the monastery of Forty Martyrs near Sparta (1304/5) St. Demetrius sits astride a white horse²⁷; St. Demetrius rides also a white horse in the murals of



Fig. 10. Donor's portrait (detail), mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c. Photo E. Moutafov

²⁵ Vocotopoulos 1999: 161-171; Perdakis 2009: 78.

²⁶ Parani 2017: 177.

²⁷ Gerstel 2001: 277.

Hagia Zone's hermitage in Siderokastro (1444/5)²⁸. The horse coat colour on the north wall at the church in Moutoullas is also white. In other words, here I put forward the idea that the church donor's name was Κώστας or Κωστής, and here he is represented offering his prayer to St. Demetrius²⁹. It should not be ruled out also that the original dedication of the church was related to the representation of the donor standing before the two equestrian saints. On the other hand, it should be noted that the manner of representation of the donor at Sotera, especially of the eyes and clothes, is strikingly similar to the donor's composition at the church in Moutoullas³⁰, where the donors John from Moutoullas and his wife Irene are depicted on the north wall of the bema (Fig. 12). Next to their portrait, on the east face of the northeast engaged pier, there also is a soteriological cross with many cryptograms. The proximity of the cryptograms is significant in both cases, because their soteriological meaning functions as an indulgence for salvation of the donors after their death³¹.

A representation of St. Paul has survived on the lower register of the north face of the southwestern engaged pier supporting the dome (South Pilaster 3), positioned right opposite to St. Peter: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ (ὁ ἅγιος Παῦλος). St. Paul would typically hold in Byzantine art a sheaf of rolled up scrolls, symbolising his epistles³². There are more examples in the Cypriot tradition of a scroll with texts such as these at the church of Panagia tou Araka and the church of the

28 Papatheophanous-Tsouri 2016: 119, fig. 15.

29 If I am correct, this should be the second representation of St. Demetrius in the church, because on the southwest engaged pier supporting the dome is encountered a quite unusual representation of the same saint with a moustache. See Parani 2017: 177.

30 Perdakis 2009: 48.

31 The soteriological and probably funeral character of the church's function is certain and in later periods. In that respect is the message of the following funerary inscription over south doorway of the Sotera church from 27 October 1557:

[ΕΝΘΑΔΕ (ΚΑΤΑ)ΚΕΙ]ΤΕ ΤΟ COMA ΤΙΣ ΔΟΥΛΗΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ [ΚΥ]ΡΑΚ • ΚΟΝΤΑΡΙΝΑ ΔΑΚΙΛΑ • CIMBIA ΤΟΥ ΕΥΤΕΝΟΥΣ ΑΡΧΟΤΟΣ ΚΙΡΟΥ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΠΛΑΚΟΤΟΥ • ΑΜΑ Η ΨΗΧΗ ΔΕ ΑΥΤΗΣ ΑΝΑΠΕΠΛΑΥΤΟ • ΗC ΜΟΝΑC ΤΙC ΟΥΡΑΝΗC ΜΕΤΑ ΑΝΓΕΛΟΝ ΕΤΕΛΕΥΤΙCΕ ΔΕ ΝΕΑ ΕΤΟΝ • Κ' ΚΑΤ(Α) ΤΗΝ ΗΚΟCΤΙ ΕΥΔΟΜΗ ΤΟΥ ΜΗΝΟC ΟΚΤΟΒΡΙΟΥ • ΕΧΡΟΝΗCΕ ΤΟΥ Χ(ΡΙCΤΟ)Υ • Α' Φ' Ν' Ζ' • ΗC ΤΟ ΜΗΝΗΜΑ ΒΛΕΠΟΝΤΕC • ΕΥΧΕCΤΕ ΚΕ ΜΑΚΑΡΙCΑΤΕ ΑΥΤΗΝ ΔΙΑ ΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Ν – Ἐνθάδε κατακεῖται τὸ σῶμα τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ κυράς Κονταρίνα Δακίλα, συμβία τοῦ εὐγενοῦς ἀρχοντος κυρίου τοῦ υἱοῦ Πλακωτοῦ. ἅμα ἡ ψυχὴ δὲ αὐτῆς ἀναπέπαιτο εἰς μονάς τῆς οὐρανίας ἀγγέλων, ἐτελεύτισε δὲ νέα ἐτῶν κ' κατὰ εἰκοστὴ ἔβδομη τοῦ μηνός Ὀκτωβρίου, ἐν χρονίᾳς τοῦ Χριστοῦ α' φ' ν' ζ' εἰς τὸ μνήμα βλέποντες εὐχεστέ καὶ μακαρίσατε αὐτὴν διὰ τὸν Κύριον – (Here lies the body of the God's servant lady Kontarina Dakila, wife of the honorable master lord the son of Plakotos. But her soul rested in heavenly quarters with angels. And she died young, aged 20, on the twenty-seventh of the month of October in the year of Christ 1557. You who see the tomb pray and bless her in our Lord.

32 Moutafou 2011: 67.



Fig. 11. Sts. Constantine and Helen, mural painting at the narthex of the main Church of St. John Lampadistis in Kalopanayiotis village, Cyprus, 15th c. Photo E. Moutafov



Fig. 12. Donor's composition with dedicatory inscriptions, mural painting at the bema of the main Church of Panagia in Moutoullas village, Cyprus, 1280. Photo E. Moutafov

Holy Apostles in Pera Chorio of the 12th century³³. St. Paul at Sotera holds a scroll saying (**Fig. 13**):

+ ΑΔΕΛ
ΦΟΙ: ΔΟ
ΞΑ ΚΑΙ
ΤΗΜΙ ΚΕ
ΥΡΙΝΗ ΠΑΝΤΙ
ΤΟ ΕΡΓΑΖΟ
ΜΕΝΟ
ΤΟ ΑΓΑ
ΘΩΝ ☉

Unpublished. Uncials with few minuscule written with black pigment. Accents and breathings indicated. Punctuation: double dot instead of comma in Αδελφοί. Cross at the beginning and decorative element at the end.

Diplomatic transcription: Ἀδελ|φοί, δό|ξα (δὲ) καὶ| τημὶ κε| ὑρίνη
παντὶ| τὸ ἐργαζο|μένοι τὸ ἀγα|θών.

Edited text: Ἀδελφοί, δόξα δὲ καὶ τιμὴ καὶ εἰρήνη παντὶ τῷ ἐργαζομένῳ
τὸ ἀγαθόν.

Translation: Brothers, glory and honour and peace for everyone who does good³⁴.

‘Saint’, ὁ ἅγιος, is written in a manner very similar to that in the representation of St. Peter in the naos at the church in Moutoullas. Apart from the “Ἀδελφοί”, the inscription authentically quotes Paul, 2 Rom. 10: δόξα δὲ καὶ τιμὴ καὶ εἰρήνη παντὶ τῷ ἐργαζομένῳ τὸ ἀγαθόν, (Ἰουδαίῳ τε πρῶτον καὶ Ἑλληνι). The inscription is an allowable phonetic spelling, where the errors are within the limits of the permissible norms of the age. Intriguingly, both “καὶ” and “κε” are written in the same text in two successive lines of St. Paul’s scroll. Here, we have monophthongisation (<E> = <AI>), as also in ὑρίνη/ εἰρήνη (<Υ> = <EI>). The “κε” is probably a spelling mistake due to shortage of space at the end of the line for the highly stylised αὶ in the line above. A two-

³³ Perdakis 2009: 38 with previous bibliography.

³⁴ All translations are by the author unless otherwise indicated.

way itacism is also witnessed in “τημι”, (<H> = <I>), as well as isochronism (<O> = <Ω>) in “ἐργαζομένο τὸ ἀγαθὸν” instead of “τῷ ἐργαζομένῳ τὸ ἀγαθόν”. Such monophthongism and isochronism are witnessed in the inscriptions of the first half of the 13th century in the Deesis scene at the church of Hagia Sophia in Mylopotamos, Kythera³⁵. In the third line of the inscription at Sotera, the diphthong “αἰ” in “καί” is written in minuscules, as it occurs in the inscription on St. Peter’s scroll. The two representations on the north and south walls are mirrored images, part of an undivided conception of the artists, painted by the same hand and welcoming those coming to the church with vocatives Ἀγαπητοὶ ἀδελφοί (Beloved brothers). At Moutoullas, on the south wall St. Paul holds also a scroll with a damaged inscription: |...|...|PIN...| TH TΩ...|... ZΩMA...³⁶ The last two syllables should, in all probability, be pronounced as ... ZΩMĒ..., while ...PIN... comes from the specific rendering of “ὑρίνη” at Sotera. That gives me grounds for arguing that the same text is written at Moutoullas as well.

Moving now to the south, on the southwest engaged pier supporting the dome (South Pilaster 3) with extant representations, the image of St. Demetrius of Thessalonica is discernible on the lower register of the eastern face, accompanied by an inscription: ὁ ἅγιος Δημήτριος. Next to him, St. John the Theologian

35 Kalopisi-Verti 1992: 108, No. 18.

36 Perdikis 2009: 39.



Fig. 13. Scroll of Apostle Paul (detail), mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c. Photo E. Moutafov



Fig. 14. Scroll of Prophet Solomon (detail), mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c. Photo E. Moutafov

is depicted in the lower register of the south wall, as seen from the fragmentarily surviving epithet (ὁ ἅγιος Ἰωάννης) ὁ Θεολόγος. By all appearances, the figure of St. John belonged to the composition of the Crucifixion of Christ. Above St. Demetrius, St. Athanasius is represented as a deacon (ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος). This is perhaps the local saint of the same name from the village of Πεντάσχοινο (Pendaschino)³⁷. Above St. Athanasios, on the intrados of the south arch, facing east, a monastic saint with a book in his left hand is portrayed full-length; to the right of his head (Ἰωάννης) ὁ τῆς Κλί[μα]κος is still legible. The accents and breathings are correctly indicated in almost all of the surviving inscriptions bearing names of saints and martyrs at the church of the Transfiguration. On one of them, “ὁ ἅγιος” is with an inscribed α in ὁ, in the way in which it is written on the icons from Novgorod of the second half of the 13th century³⁸. The

word ‘archangel’ is also written in a similar manner in the 13th-century murals at the church of St. Peter in the village of Berende, Bulgaria³⁹. The inscriptions accompanying the two other extant holy figures represented on the south arch (a martyr and another saintly deacon) did not survive.

What we have further is a saint portrayed full-length with a shepherd’s staff in his right hand, who meets the faithful at the south entrance to the church, on the lower register of the west face of South Pilaster 2. Such a spelling of ὁ ἅγιος is probably the earliest and the rest of

³⁷ Carr 2009: 78.

³⁸ Państwowe Muzeum Rosyjskie w Leningradzie 1986: ill. 23.

³⁹ Bakalova 1976: ill. 67, details at ill. 68-69.

the inscriptions have been overpainted. The represented saint is in all likelihood St. Mamas or St. Blaise *ὁ βουκόλος* (shepherd)⁴⁰, who has been painted with a calf in his arms⁴¹, while here the animal, rather resembling a billy goat, is depicted on his cloak.

Prophet Solomon is represented above St. Paul on South Pilaster 3: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΟ(ΛΟΜΩΝ) (ὁ προφήτης Σολομών), son of King David, depicted across the bay on North Pilaster 3, is holding a scroll (**Fig. 14**) that reads:

ΙΔΟΥ Η
ΠΑΡΘΑΙ
ΝΟC

Unpublished. Uncials. Single accent on παρθαίνοc. No breathings, abbreviations and punctuations.

Diplomatic transcription: ἰδοὺ ἡ παρθαί|νοc

Edited text: ἰδοὺ ἡ παρθένος (ἐν γαστρὶ ἔξει)

Translation: Behold, a virgin (shall be with child, and shall bring forth a son...), (KJV).

Here monophthongisation is witnessed once again (<E> = <AI>). The inscription has been made by the same hand that has written St. Paul's scroll.

The text is an opening of a quote Matt. 1:23 (genealogy of Christ), quoting Isa. 7:14 (ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει καὶ τέξεται υἱόν). As with David the Prophet, this inscription too is not typical of Solomon's scrolls. At St. Herakleidios church, Solomon is depicted on the tympanum of the dome, and holds a scroll with the following text: ΕΛΕΥ|CΟΜΕ| ΠΡΟC CE| ΗΝΑ CΟ|CΟ ΚΟC|ΜΟΝ, *Edited text:* Ἐλεύσομαι πρὸς σέ ἵνα σῶσω (τὸν) κόσμον, *Translation:* I came to you to save the world, a paraphrase of John 12:47, which runs: 'I did not come to judge the world, but to save the world'. In other words, in 13th-century Cyprus words from the evangelical tradition were as-

⁴⁰ St. Mamas is entitled as shepherd in the Kophinou Church, see *Perdikis* 2014: 254, ill. 4.

⁴¹ *Priest Daniel* 1909: 278.

cribed once again to King Solomon. In terms of their contents, both texts “ἰδοὺ ἡ Παρθένος” and “ἡ Παρθένος σήμερον, τὸν ὑπερούσιον τίκτει” in the prophets’ scrolls at Sotera are associated with the Most Holy Mother of God, the Conception, and the Birth of the Son of Man. So, it is very possible that they are related to the representations of the scene of the Annunciation on the next pilasters from west to east. The association of prophets with narrative scenes is already attested from the 10th century onwards, and was also documented in Cyprus in the 12th century; later priest Daniel recommends rendering the Annunciation on pilasters⁴², where to inscribe: ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει καὶ τέξεται υἱόν (Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Immanuel) from Prophet Isaiah.

Over Solomon’s image in the west vault, a naked man is depicted tied around the waist. A fragmentary inscription in minuscules is visible over him: Ο ΠΕΙΡΥ...or Ο ΠΑΝΡΑ...(?), and over this scene, a female figure is painted sitting on a large fish surrounded by smaller fish with human arms hanging from their mouths (Fig. 15). To the left in the painted area, a ship is also depicted in full sail. Η ΘΑΛΑ(ΣΣΑ) is still legible on the red line, dividing the scenes. Two figures of sitting men are painted over the personified sea. Part of one of those has survived, but by the two infants in the arms of the extant representation of an elderly man one may judge that it is a fragment of Abraham’s Bosom or considering that we have a second figure seating next to the first, this is probably a rendition of the theme of the Three Patriarchs (Abraham, Isaac, and Jacob) in Paradise, with the souls of the just in their bosom. For the time being these are deemed to be fragments of the Last Judgment, according to Annemarie Weyl Carr⁴³. Such a thesis is advanced by the other authors of the book, but I would offer a different view here. Dealing with the scenes under consideration in relation to each other, it is fair to assume that on this vault are represented the Αἱ τῶν χορῶν τάξεις (The hierarchy of the choirs), described later in Priest Daniel’s *Hermeneia*⁴⁴. St. Paul is represented in the lower register (Χορὸς ἀποστόλων, the choir of the Apostles); then comes Prophet Solomon (Χορὸς προφητῶν, the choir of the Prophets), and above is the scene of the rich man burning in the River of Fire (ὁ πλούσιος ἐν πυρίνῳ ποταμῷ φλεγόμενος) or one of the sinners tormented in

42 Priest Daniel 1909: 270.

43 Carr 2019: 283.

44 Priest Daniel 1909: 288.



Fig. 15. The rich man and a personification of the sea (fragments), mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c.
Photo E. Moutafov



Fig. 16. The River of Fire (detail), mural painting from the narthex of the Church of Panagia in Moutoullas village, Cyprus, 15th–16th c. Photo E. Moutafov

Hell, and that is the reason why I propose to read *Ο ΠΕΙΡΥ...*(?) as *ὁ πύρινος ποταμός*, i.e. the River of Fire. In a similar 15th-century scene at the narthex of the Church of St. John Lampadistis it is inscribed: *Ο ΠΟΤΑΜΟΣ Ο ΠΗΡΙΝΟΣ*, and the donor, Michael Anagnostes and a domesticus with his family are represented over this river⁴⁵. A similar naked figure by a river of fire is found also in the murals at the church in Moutoullas of the fifteenth or 16th century with and inscription: *Ο ΠΛΟΥΤΙΟΣ* (the rich man) (**Fig. 16**), and there also are depicted the punishment of the murderer, of the one who disowned Jesus and of the man sleeping on Sunday (instead of going to mass)⁴⁶. The above scene in Sotera, where the beginning of the word *ἡ θάλασσα* is clearly visible, is apparently related to the scene in Daniel *Αποδιδοῦσα ἡ γῆ καὶ ἡ θάλασσα τοὺς ἑαυτῶν νεκρούς* (The Earth and the Sea returning their dead). They are dominated by a representation of Abraham or as the scene was later titled: *ὁ κόλπος τοῦ Ἀβραάμ βαστάζων τὰ νήπια* (*The Bosom of Abraham Holding In-*

⁴⁵ Papageorgiou 2012: 39, fig. 31.

⁴⁶ Perdakis 2009: 68–69.

fants). The extant letters of the inscriptions in the scenes *ὁ πύρινος ποταμός* and *ἡ θάλασσα* are also written in white pigment, but belong to another hand and are probably later than St. Paul's and Prophet Solomon's. The identifications of these scenes on the south side of the first arch decorated with mural (the west vault) allow assuming what the fragments of scenes over St. Peter and David the Prophet feature. The female figures would probably symbolise the choir of the women (*Χορὸς γυναικῶν*), while in my opinion the two sitting saints are members of the choir of martyrs (*Χορὸς μαρτύρων*). Thus, the Apostles, on the one hand, welcome those entering the church, and on the other, symbolise the *Χορὸς ἀποστόλων* in descending order. Similar choirs with legible inscriptions of the fifteenth or 16th century are found in an extended composition of the Last Judgment at the church in the village of Moutoullas. Similarly, to the Apostles, the two prophets-kings at Sotera welcome the faithful, symbolising the choirs of the prophets, but also referring to the incarnation of the Word through the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary (the Annunciation scene in the same horizontal register of murals). These are complemented by the choirs of the holy women and martyrs, as well as by allegories such as the Bosom of Abraham, the River of Fire with the rich man and the sea, spilling out the drowned men to be judged on the Second Coming. The latter scenes, though painted on the vault, rather than in the lower register of murals, probably testify that the Last Judgment had been represented in the lost decoration to northwest, and the figures of Sts. Peter and Paul have served as the dividing line between the narthex to the central space.

Apparently, St. Constantine the Great was painted alone on North Pilaster 2 so as to correspond also with the representation of another saint of the same name on the lower register of the north face of South Pilaster 2. Traces of letters are discernible around the halo of the local saint (St. Constantine the New from Ormideia⁴⁷, Cyprus) with iconography similar to that of the Byzantine emperor, but they are so badly damaged that the inscription is illegible. The presence in the iconographic programme of a second saint named Constantine deepens my conviction that the name of the church donor was *Κώστας* or *Κωστής* and these saints have not been chosen at random. The donor probably venerated both as his patron saints, while the

⁴⁷ This saint is portrayed in the nearby church of Saint Antonios at Kellia, as mentioned in *Parani* 2017: 177.

local saint testifies to his origin from Cyprus. Doubling of saints in the few extant fragments of the original decoration goes beyond St. Constantine the Great and St. Constantine the New. The traces of a representation of a brown horse on the north wall along with the depiction of St. Demetrius on South Pilaster 3, suggest an intention of the commissioner and the painter.

Over the image of St. Constantine the New, Matthew the Evangelist (MA(T)ΘAIOC O EBAGΓEΛHCTHC) writing in black pigment in a book is painted immediately next to the south door of the church, on the upper register of the north face of South Pilaster 2:

+BI
BΛOC
ΓEN...

Unpublished. Uncials. No accents, breathings and punctuations. Cross in the beginning. Single abbreviation in γεν(έσεως). Written with black pigment.

Diplomatic transcription: Βί|βλος| γεν(έσεως)

Edited text: Βίβλος γεν(έσεως Ἰησοῦ Χριστοῦ, υἱοῦ Δαυῖδ, υἱοῦ Ἀβραάμ)

Translation: The book of the generation (of Jesus Christ, the son of David, the son of Abraham). (KJV).

Matt. 1.1: Βίβλος γενέσεως Ἰησοῦ Χριστοῦ

The text is rather short and left unfinished to imitate the process of writing γεν(έσεως). More interesting is the phonetic spelling of the Apostle's name as MAΘAIOC O EBAGΓEΛICTHC instead of Ματθαῖος ὁ Εὐαγγελιστής, which is identical to the vernacular spelling of the name of St. Constantine the Great (Κωσταντίνος instead of Κωνσταντίνος), for instance.

St. Epiphanius of Cyprus, ὁ ἅγιος Επιφάνιος(ς), depicted on the lower register of the south face of North Pilaster 2 (**Fig. 17**) adds to the massive presence of local saints. Bishop Epiphanius of Salamis (d. 403) is one of the most celebrated holy figures of the region, with major shrines in the area of Salamis / Constantia. Epiphanius originated from Palestine but was the island's most illustrious Church



Fig. 17. St. Epiphanius of Cyprus (detail), mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 13th c. Photo E. Moutafov

Father. The saint's body was preserved in Salamis / Constantia and it was "greatly venerated by the devout"⁴⁸. It is only much later, in 1519, that his sepulchre is attested at the Orthodox cathedral of St. George in Famagusta. Although Epiphanius was an opponent of the use of icons in the churches, he is often portrayed in them in the ensuing centuries. In many instances in Cyprus, he is represented

⁴⁸ *Paschali* 2019: 132.

clad in the Orthodox vestments, namely the polystavrion, phelonion and omophorion. Following the Byzantine tradition, St. Epiphanius was depicted in a row of hierarchs on sanctuary apses recurrently in Cyprus (in Nikitari, Moutoullas, Pedoulas) and sometimes elsewhere (like in Sotera). While representations of St. Epiphanius around the altar seem concealed from congregation, his images on the walls of the nave meant to be prominently on display, thereby encouraging public worship (Kakopetria). At Sotera, besides the image of St. Epiphanius, there was probably a representation of the other Cypriot hierarch, Apostle Barnabas, venerated by the Latin population of the island as well.

Above St. Epiphanius, St. Mark the Evangelist, ὁ (ἅγι)ος (Μάρκο)ς, is represented on the same pilaster, writing in a book:

APX H EY
OY I

Unpublished. Uncials. No breaths and accents. No punctuation.

Diplomatic transcription: Αρχὴ [τοῦ] εὐ(αγγελίου) τοῦ Ἰ(ησοῦ) Χριστοῦ

Edited text: Αρχὴ τοῦ εὐαγγελίου Ἰησοῦ Χριστοῦ

Translation: The beginning of the gospel of Jesus (Christ, the Son of God). (KJV).

Mark 1.1: Αρχὴ τοῦ εὐαγγελίου Ἰησοῦ Χριστοῦ, υἱοῦ τοῦ Θεοῦ

On the pilaster opposite to that bearing Archangel Gabriel, the Most Holy Mother of God from the Annunciation is painted on the upper register of the west face of South Pilaster 2. Fragments of letters are discernible to the left of the Virgin:

...CON
...ΑΓΑ
...ΟΥ?

Unpublished. Uncials. Fragments of letters with white pigment.

Diplomatic transcription: (Ἀκου)σον, (θ)άγα(τερ), καὶ ἴδε, καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου

Edited text: Ἀκουσον, θύγατερ, καὶ ἴδε, καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου,... (Psalm 44:11).

Translation: Harken, O daughter, and consider, and incline thine ear... (Psalm 45:10). (KJV)

Instead of the Most Holy Mother of God answering Gabriel cf. Lk. 1:34 πῶς ἔσται μοι τοῦτο, ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω; (How shall this be, seeing I know not a man? (KJV) as the Gospel says, here Psalm 44:11 is quoted, which in iconography is usually rendered through David the Prophet⁴⁹, and it appears in Kalopanayiotis as mentioned above. Using a quote from the Psalms here explains the reason why next to the representation of David the Prophet at the door into the church *Today the Virgin (gives birth to Him who is above all being...* from the Christmas *kontakion* by Romanos the Melodist (v.s.) is inscribed, while an inscription at Moutoullas reads: +ΙΔΟΥ Ι ΔΟΥΛΗ| Κ(ΥΠΙ)ΟΥ ΓΕΝΗΤΩ ΜΙ| ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΙΜΑ ΣΟΥ (Lk. 1:38 (And Mary said), *Behold the handmaid of the Lord; be it unto me according to thy word* (KJV)⁵⁰. Impressively, no “ is used in the inscriptions at Sotera, while at Moutoullas, as seen from the latter quote, this symbol occurs. Some of the letters at the church of the Most Holy Mother of God feature more decorative elements.

On the East vault, a representation of a man is discernible holding two doves with an inscription over him: Ο ΙΟΗΦ (ὁ Ἰωσήφ). Here again isochronism is witnessed (<Ω> = <Ο>). From this inscribed fragment, it becomes apparent that the destroyed part of the mural painting immediately next to the altar featured the Presentation of Christ in the Temple. The opposite fragment, depicting four seated figures, also belongs to the Christological cycle. Acronyms (acrolexa) with the ligatures Β and Θ in black pigment are discernible to the right of the halos of the lower two. The lettering of the abbreviations is identical to that in the sphere of St. Constantine the Great. The initial letters of the names make it clear that the mural painting features the Apostles Βαρθολομαῖος (Bartholomew) and Θωμᾶς (Thomas), while their seated position and the architectural background suggest that their representations have once belonged to the scene of the Last Supper.

Unfortunately, no extant inscriptions of the 16th-century painted layer have been found. Still, there is epigraphic material of the 19th century

⁴⁹ Dionysios of Phourni 1909: 218.

⁵⁰ Perdiki 2009: 18.



Fig. 18. Abraham's Sacrifice and Prothesis' decoration, mural painting from the Church of the Transfiguration in Sotera village, 19th c. Photo E. Moutafov

in the decoration of the prothesis of the bema. The icons on the iconostasis were painted in 1857 by the priest-monk Ioannicius, as seen from an inscription in the icon of Christ All-Merciful on the templon screen. It is not improbable that it was the same Ioannicius, who was commissioned to freshen up the murals at the prothesis. There is an abbreviation inscribed over the representation of the Man of Sorrows (*Ἀκρα Ταπείνωσις*): (I)NBI (*Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων* = Jesus of Nazareth the King of the Jews (KJV) Jn. 19:19. An inscription in his halo reads: *ὁ ὢν* = the eternal Being/ the Being of beings Jn. 3:13. Beneath this overpaint though, a representation of a young man (probably of an angel) is revealed, belonging to an earlier layer of painted decoration. Apparently, the original mural decoration of the prothesis featured a depiction of the Melismos of the type, where an angel of the Lord holds the body of Christ as the sacrifice. A similar representation of 1544 is found, for example, at the Monastery of St. Neophytus, Paphos, Cyprus. I would date the representation of the angel to the same 16th century, because the shapes of his face are not in stylistic agreement with the mural paintings of the 13th century. To the south of the prothesis at Sotera, St. Stephen the Archdeacon (*ὁ ἄγιος Στέφανος*) was depicted in the 19th century holding a candle in his right hand. In the 19th century, the sacrifice of Abraham was depicted over the prothesis with an inscription reading: *Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ* (Fig. 18). There is a strong probability that the same scene was used in the medieval paint layer. Though the decoration of the altar space and particularly of the bema apse has been lost, the extant fragments along with the later interventions arguably suggest that Eucharistic subjects were likewise developed in the central space of the sanctuary, in all probability, with the scene of the Holy Communion of the Apostles in the apse and the Most Holy Mother of God Blachernitissa depicted in the conch above it.

With regard to the above, it can be concluded that an iconographic programme has been carried out at the church in Sotera, focused on the incarnation of the Word of God. The lower register features a selection of prophets, saints and martyrs popular in Christendom, but the accent is placed on the local cults such as these of St. Constantine the New, St. Epiphanius of Cyprus, St. Athanasius the Deacon, as well as on the veneration of St. Demetrius, very popular with the Greeks for rescuing Thessalonica from the siege by the Bulgarians in 1207, and the glory of the miracles worked by him spread through the Greek-speaking world immediately after the mid-13th century

owing, for instance, to *The History* by George Akropolites, giving an account of events between 1203 and 1261⁵¹. Particularly, the miracle of killing Bulgaria's King Kaloyanis (Skyloyanis) by St. Demetrius riding a white horse is rendered in *Acta Sancti Demetrii*, thanks to which the Latins withstood the siege⁵². I would put it down to the fact that the saint has been probably depicted twice in the extant fragments of the mural decoration of the church, and most probably was the village's *Golden Saviour*⁵³, as locals used to name the church even in our days. The presence of healer saints in the iconographic programme such as St. Hermolaos, St. Panteleimon, St. Auxentius, and St. Mardarius also should not be undervalued. All these elements suggest biased choices and a soteriological focus on the message to be conveyed. Moreover, the extant fragments of the 13th-century painting layer at the church of the Transfiguration reveal the use of a description from an existing iconographic programme, in my opinion from an iconographic manual of the type of Priest Daniel's of 1674, which has been copied from earlier such sources and its use is witnessed in a number of monuments across the Balkans up until the 17th century⁵⁴. It was in the region of Middle East (Palestine), Crete, and Cyprus, where the described iconographic programme, underlying Priest Daniel's *Hermeneia* and known as the *Second Jerusalem Codex*, functioned. In other words, the origins of the painter of the murals at Sotera should not be traced to Constantinople or another major Byzantine art centre, but somewhere in the Middle East⁵⁵. The donor of the murals though depicted in garments similar to those worn by a West European nobleman, must have been a local either. The choices of the warrior saints fighting to defend Greek cities (St. Demetrius) or for Orthodox Christianity (St. Constantine the Great) as well as the presence of healer saints, of the local martyrs, who have shaped the national and religious identity of the commissioner and the local parish (St. Constantine the New from Ormedeia, St. Athanasius, St. Epiphanius of Cyprus) suggest that he along with some of the villagers has possibly joined the campaign waged by the Lusignans. Judging by the presence of the provisional representation of St. Blaise (Mamas?) in the naos, the locals most likely made a living breeding livestock.

51 *Georgii Acropolitae Opera* 1903: 23-24.

52 *Zlatarski* 1973: 581-587.

53 The Greek word σωτήρ does not apply only to Christ.

54 *Moutafov* 2012: 9-10.

55 A. Weyl Carr already recognized in the Transfiguration church resonances of late Comnenian painting in Cyprus as well as motifs that reveal artistic connections with the Christian art of Lebanon, Syria, Palestine and Sinai. See *Carr* 2009: 83.

The language of the extant inscriptions in Sotera is reasonably phonetic in places, but fairly good; the accents are placed correctly. The inscriptions do not abound in errors and could be fitted in the epigraphic tradition of the 13th-century Byzantine Empire and its peripheries. The statement that *the spelling of the Greek inscriptions in the monument is full of mistakes*, which leads to the conclusion that the painter of Sotera was illiterate or *was not well acquainted with the Greek language, e.g. a Christian painter from the Levant*⁵⁶, are speculative and far away from the real picture of literacy in the Medieval Greek-speaking world. Unfortunately, the lack of properly published by now church inscriptions from the period from Cyprus, does not give me the opportunity to provide comparative palaeographical tables to enforce my dating, but hopefully this situation will soon be changed by the Cypriot colleagues.

The inscriptions in Sotera have, in all likelihood, been written by two hands. One of the scribes was entrusted with the long inscriptions – on the scrolls in black pigment and next to the figures in the Annunciation – while another was charged with the shorter ones with the names of the represented saints, martyrs and prophets. It is unclear whether one of them was the painter. As mentioned above, some of the decorative approaches to the inscriptions, such as inscribing for instance α in o in ἄγιος were typical even of the periphery of the Byzantine *oikoumene*, such as Novgorod and Berende. It is no coincidence that a number of parallels were established between the epigraphy and iconography of the church in Sotera and those of the sole securely dated 13th-century church ensemble in Cyprus, that of the Most Holy Mother of God in Moutoullas. The connection is obvious; still, judging by the Moutoullas inscriptions, which are much sloppier and have more misspellings, the church of the Transfiguration is arguably an earlier and more elaborate monument. It is not as if the inscribers and/or painters at both churches were identical just because of the vague stylistic similarities or, say, the likeness between the spelling of Γαυριήλ and Δαβίδ in both churches. It should not be ruled out though that the two monuments were painted by artists of the same workshop or the same group. Rather, the church of the Most Holy Mother of God in Moutoullas, which I deem to be *terminus ante quem*, has been modelled on the church of the Transfiguration. By ‘*terminus ante quem*’ I mean the tangible presence of St. Demetrius in the iconographic programme at Sotera as

⁵⁶ Parani 2017: 178. The inscription cited in ref. 29 is obviously written by local Greek and does not show better literacy in 1557.

a result for example of the account of the developments in the Siege of Thessalonica by the Bulgarians, occurring in George Akropolites' Opera after 1261 and gaining currency across the Mediterranean within a decade or so⁵⁷. In conclusion, I would date the earliest murals at the church in Sotera between 1270 and 1280.

Apparatus criticus

- [...] Illegible letters (lacuna) of a certain number;
() missing or abbreviated letters;
| End of a line;
? A doubtful reading;
sic! *Sic erat scriptum*, for wrongly written words

Abbreviations

KJV – King James' Version of the *Holy Bible, containing the Old Testament, and the New*. Imprinted at London by Robert Barker, 1611.

⁵⁷ The appearance of St. Demetrius in mural decoration after 1207 is already used in dating 13th-century church paintings in Greek islands, as happens in the second layer of frescoes of the St. Demetrius' church, Pourko village, island of Kythera. See Chatzidakis, *Bitha* 1997: 175. The style of the frescoes; the phonetic Greek in the epigraphs; α inscribed in ó (fig. 15); as well as the choice of personages (i.e. St. Hermolaos, St. Theodore Tyro, St. Demetrius (note especially his hair-cut in fig. 16), other Hagioi Anargyroi, etc.) in Pourko from the end of the 13th-century layer are very similar to the Sotera decoration, but not identical.

Bibliography

Primary Sources

Dionysios of Phourna 1909: Dionysios of Phourna. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδιδόμενη ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. St. Petersburg.

Georgii Acropolitae Opera 1903. Georgii Acropolitae Opera (ed. August Heizenberg). Vol. 1. Lipsiae.

Priest Daniel 1909: Priest Daniel. Βιβλίον τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Appendix 4-5. In: Dionysios of Phourna. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδιδόμενη ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. St. Petersburg, 274-301.

Romanos the Melodist 1995: Romanos the Melodist. On the Life of Christ: Kontakia (transl. Archimandrite Ephrem Lash). San Francisco.

Romanos the Melodist 2011: Romanos the Melodist. Ὕμνοι, Ἀπόδοση στὰ νέα ἑλληνικὰ Ἀρχιμ. Ἀνανία Κουστένη. Τ. 2ος, Β΄ ἔκδοση. Athens.

Literature

Bakalova 1976: *Bakalova*, Elka. Стенописите на църквата при село Беренде [Stenopisite na carkvata pri selo Berende]. Sofia.

Carr 2009: Carr, Annemarie Weyl. Thirteenth-century Cyprus. Questions of Style (eds. Jean-Pierre Caillet et Fabienne Joubert). In: Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux. Athènes, 65-86.

Carr 2019: Carr, Annemarie Weyl. Paths of Perception in the Last Judgments of Byzantine and Lusignan Cyprus. In: Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental (eds. Sulamith Brodbeck and Anne-Orange Poilpré). Paris, 277-302.

Chatzidakis, Bitha 1997: *Chatzidakis*, Manolis and Ioanna Bitha. Ευρετήριο Βυζαντινών τοιχογραφιών Ελλάδος – Κύθηρα. Athens.

Gerstel 2001: Gerstel, Sharon E. J. Art and Identity in the Medieval Morea. In: The Crusaders from the Perspective of Byzantium and the Muslim World (eds. Angeliki E. Laiou and Roy Parviz Mottaheden). Washington DC, 263-285.

Ioannou, Chatzechristodoulou 2002: Ioannou, Georgios, Christodoulos Chatzechristodoulou. Σωτήρα Αμμοχώστου. Η βυζαντινή κωμόπολη. Ιστορία και τέχνη. Nicosia: Department of Antiquities.

Kalopisi-Verti 1992: Kalopisi-Verti, Sophia. Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece. Vienna.

Konstantinou-daki-Kitromilidou, Myriantheus 2012: Konstantinou-daki-Kitromilidou, Maria, Diomedes Myriantheus. Οι ναοί της Παναγίας Ποδουθού και της Θεοτόκου (ή του Αρχαγγέλου) στη Γαλατά. Nicosia.

Mouriki 1984: Mouriki, Doula. The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus. In: Byzans und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters (ed. Inge Hutter). Wien, 171-213.

Moutafov 2011: Moutafov, Emmanuel. Why Apostle Paul Holds Just Eight Epistles in the Frescoes of Peribleptos Church? In: Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22–27 August 2011. Vol. 3. Abstracts of Free Communications (eds. Angel Nikolov, Elena Kostova, Vladimir Angelov). Sofia, 67-68.

Moutafov 2012: Moutafov, Emmanuel. Страници от хаджийския дневник: някои наблюдения върху православното християнско изкуство в Йерусалим [Stranitsi ot hadzhiyskia dnevnik: nyakoi nabljudenia varhu pravoslavното hristiansko izkustvo v Yerusolim]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 3-14.

Moutafov 2013: Moutafov, Emmanuel. Typology and Semantics of Cryptograms and Acrolexa in the Orthodox East in the Byzantine and Post-Byzantine Period. – Inicijal. Časopis za srednjovekovne studije – Initial. A Review of Medieval Studies, No. 1, 49-75.

Państwowe Muzeum Rosyjskie w Leningradzie 1986: Państwowe Muzeum Rosyjskie w Leningradzie (ed. Władimir Aleksiejewicz Leniaszyn). Warszawa.

Papageorgiou 1990a: Papageorgiou, Athanasios. Annual Report for the Department of Antiquities for the year 1989. Nicosia, 29-30.

Papageorgiou 1990b: Papageorgiou, Athanasios. Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1989. – Bulletin des Correspondance Hellénique, No. 114/2, 941-985.

Papageorgiou 2012: Papageorgiou, Athanasios. The Monastery of Saint John Lampadistis in Kalopanayiotis. Nicosia.

Papatheophanous-Tsouri 2016: Papatheophanous-Tsouri, Euangelia. Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών – Ανατολική Μακεδονία – Δυτική Θράκη. Athens.

Parani 2017: Parani, Maria. The Church of the Transfiguration at Sotera (Famagusta District) in Context: History – Architecture – Murals. In: The A. G. Leventis Research Projects 2000–2016 – Final Reports (ed. Athanasios Gagatsis). Nicosia, 157-176.

Paschali 2019: Paschali, Maria. Local Hierarchs – Universal Authority: Perspectives from Cyprus. In: The Silk and the Blood. Images of Authority in Byzantine Art and Archaeology (eds. Claudia Lamanna, Giulia Marsili, Isabella Baldini, Lucia Maria Orlandi). Bologna, 131-143.

Perdiki 2014: Perdiki, Ourania. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Παναγίας Κοφίνου. In: Ανάδειξη Βυζαντινών Μνημείων Κρήτης και Κύπρου (εκδ. Ευμάθιος Φιλοκάλης). Rethymnon, 251-265.

Perdikis 2009: Perdikis, Stylianos. Ο ναός της Παναγίας στον Μουτουλλά. Nicosia.

Rhoby 2017: Rhoby, Andreas. Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display. <http://in-scription.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=180#ftn25> [accessed on 5.11.2018]

Vocotopoulos 1999: Vocotopoulos, Panagiotis. Three Thirteenth-Century Icons at Moutoullas. In: Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture & History in Memory of Doula Mouriki (eds. Nancy Patterson-Sevcenko and Christopher Moss). Princeton, 161-171.

Zlatarski 1973: Zlatarski, Vassil N. История на българската държава през средните векове [Istoria na balgarskata darzhava pres srednite vekove]. Vol. 3. Sofia.

Свидетелството на надписите и техният иконографско-исторически контекст в църквата „Преображение Господне“ в с. Сотира, област Фамагуста, о. Кипър

Емануел Мутафов



В тази студия авторът се опитва за пръв път да представи информация за епиграфския материал и иконографската програма на непубликуваната и респ. неизучена църква „Преображение Господне“ в кипърското с. Сотира, недалеч от Фамагуста. По оцелелите фрагменти от живопис главно от края на XIII в. се разсъждава върху патронажа на храма, за неговите дарители и предназначение. Правят се и сравнения с други синхронни паметници на острова като „Св. Богородица“ от 1280 г. в с. Мутула, „Св. Йоан Ламбадистис“ в с. Калопанайотис и др. За Е. Мутафов художниците работили в църквата „Преображение Господне“ не идват от Мала Азия, каквото предположение съществува, а имат връзка с традицията от XIII в., характерна за някои гръцки острови, силно модифицирана от местните вкусове на кипърци от времето на династията на Лузинияните. В текста се предлагат и множество изобразителни и култови паралели. В заключение авторът датира стенописите от най-ранния слой в църквата „Преображение“ на с. Сотира между 1270 и 1280 г., т.е. преди другия сигурно датиран паметник в с. Мутула, област Троодос.



Един сред многото¹

Елисавета Мусакова²

Национална художествена академия, София

Абстракт: Многобройни средновековни ръкописи са преписвани от работещи в екип писачи. На теория в най-големите и прочути скриптории или школи във Византия и на Запад почерците трябва да се подчинят на стандартни правила, които унифицират процеса на писане и оставят малко място за проява на индивидуални маниери. И все пак, в преобладаващия брой запазени ръкописи, където са си сътрудничили двама или повече писачи, отделните ръце могат да бъдат разграничени с по-голяма или по-малка сигурност. Статията се спира не върху палеографските методи за тяхното установяване, а върху въпроса в каква мяра е възможно да се разберат обстоятелствата, при които един или повече от писачите в екип обявява своето име. Дали това е спонтанно себеизразяване или е жест, санкциониран от някаква привилегия? Дали оказват влияние поръчката и условията за заплащане на труда, дали и как се различава ситуацията от тази, в която писачът, преписал изцяло даден ръкопис, подписва или не своето име? Въпросът за индивидуалността на книжовника в средновековна България почти, да не кажем изобщо, не е отделно изучаван, а изворите, които могат да го осветлят, са оскъдни. Затова предложеният текст е един опит да се извлекат възможни свидетелства на базата на няколко български ръкописа от XIII и XIV в.

Ключови думи: писачи, скриптории, индивидуалност, средновековни ръкописи, България

¹ Изследването е частично подкрепено от Фонд „Научни изследвания“ по изследователския проект № КП-06-ПН50/4 30.11.2020 „Южнославянски кописти и скриптории от XIV век (палеографска атрибуция и онлайн реперториум)“.

² Проф. д-р Елисавета Мусакова, *emerita*, е хоноруван преподавател в Националната художествена академия. Нейните научни интереси са в областта на ръкописната книга – украса, палеография и кодикология на средновековните български, южнославянски и византийски ръкописи.



Колкото е малко това, което знаем за организацията на книжовния труд в средновековна България и за отношенията между поръчители и изпълнители, още по-малко знаем за индивидуалността на писачите. Дали е уместна тогава дискусиата по този въпрос, при положение че по думите на Ричард Геймисън „collectivity and self-effacing humility and obedience were (or should have been) the norm for the monastics who undoubtedly comprised the vast majority of scribes in our period“?³ Според него модерното мислене е това, което е чувствително към „човешкия интерес“ и е склонно да адмирира индивидуалността. Следвайки неговите аргументи, Корин Дейл прави една необходима разлика между индивидуалността на писача и човешкото същество зад книгата, като посочва, че ако писачите не са се интересували да заявят своята индивидуалност, то многобройни бележки-колофони свидетелстват, че техният човешки труд и посвещение са били нещо, за което те са искали да известят своите читатели⁴. Докато такова разбиране на етиката, присъща на средновековния писач и границите, които тя поставя в говоренето за себе си, задават предварително условие на всяко изследване върху средновековното „себе си“, все пак своеобразният начин на писане и обявяването на собственото име в един посветен на Господ труд, оставят върху него личен отпечатък. Ако се запитваме кои са онези „мизерни“ слуги на перото, които независимо от етикетното самоунижение правят себе си познати и запомняни, какви са обстоятелствата, в които актът на себеразкриване е позволен или допустим, въпросът става още по-настойчив, когато е насочен към писача, открил се в групата книжовници, работещи върху даден ръкопис. Това, което всъщност знаем за средновековната идея да се работи в колектив е преди всичко нейната практическа страна – как са били разпределяни текстовете за преписване, за което научваме от бележките в ръкописите или от техните кодикологически особености⁵. Дори и тази информация не е много изобилна в запазените български ръкописи, особено в по-ранните, докато в бележките от по-късните ръкописи, личната информация присъства по-осезателно и тя несъмнено е свързана с европейските културни процеси от Ренесанса нататък, които дават началото на съвременния индивидуализъм. Намираме също така

3 Gameson 2002: 30, цитирано по Dale 2017: 90. Авторът разглежда ранни английски ръкописи.

4 Dale 2017: 90.

5 Вж. напр. информативната в това отношение публикация на Пол Канар, Canart 2008.

сведения за събиране на книжовници, за да изпълнят определена поръчка или бележки, сочещи, че някой е помогнал на един от другите писачи – такъв случай ще бъде показан по-нататък. В същото време рядко разбираме дали един екип е бил постоянен, уседнал в средище или ателие, или по-честите случаи са на пътуващи, наемани писачи, за да изпълнят поръчка за една или повече книги.

При оскъдицата на преки извори обичайното допускане е, че да „се покажат“ е било привилегия на най-добрите калиграфи, на граматиците, чиито имена са добавяли духовна и материална стойност към ръкописите. На практика обаче бележките на книжовниците, които са нашите първични извори, не винаги отговарят на тази схема. Съдържанието на тези бележки, независимо че е стандартизирано чрез набор от литературни формули, е достатъчно разнообразно, за да подсказва различните подбуди, на които е бил даден глас. Те са могли да получат и образ, какъвто е известният пример с *Евангелието от Мелбърн*, в което копистът монах Теофан, едновременно и художник, и дарител на ръкописа, е направил своя портрет⁶. Друга причина за наличието или отсъствието на имена се открива в характера на труда – дали той е положен от монаси, които според призванието си по-скоро скриват личността си пред служението Богу, или от професионални писачи, често пъти светски лица или енорийски свещеници, които получават финансово възнаграждение.

Нещо, което се усеща като липса в избраното изследователско поле и което важи с особена сила за българската средновековна книжовност е липсата на стройна класификация на бележките на писачите с оглед на тяхното съдържание и посланието, което то изпраща за своите „автори“ към читателите⁷. Затова в представянето на избраните няколко примера се съдържа и надеждата, че освен принос към основната тема, се правят и още стъпки към типологията на писаческите бележки.

Приблизителните и частични статистически резултати сочат, че от 16-те колективно преписани ръкописа от библиотеката на Зо-

6 Kalopissi-Verti 1994: 131-134.

7 Nikolova-Houston 2011, с цитирана литература; авторката разглежда ръкописи от XVII в. Вж. специално с. 106-110, където се анализират структурата на колофона и начините, по които писачите говорят за себе си, като се акцентира върху тяхното типично самоунижение.

графския манастир, един и един под въпрос съдържат имена на кописисти⁸ от разглежданата епоха. В Хлудовата сбирка три или четири от 15 ръкописа, писани от двама и повече книжовници, разкриват имената на Никола с мирско име Брата (Хлуд. 142)⁹, презвитер Николай (Хлуд. 117)¹⁰, Добре дяк (Хлуд. 164)¹¹, Грубадин и Фудул (Хлуд. 237)¹².

Болонският псалтир

Първият ръкопис, който ще бъде представен, е *Болонският псалтир*¹³, защото той е един от редките случаи, в които са си сътрудничили трима подписани писачи, а освен това е посочено и мястото на написване. Според бележката-колофон на f. 126v^{bis}, под края на Пс. 76, Йосиф и Тихота са преписали книгата в селото Равне в Охрид, по времето на българския цар Асен¹⁴ (**Фиг. 1**). На f. 105r Белослав е оставил друга бележка, че е написал страница за брат си Йосиф¹⁵ (**Фиг. 2**). Неговият почерк ярко се откроява¹⁶ от останалите почерци, които на свой ред са много сходни помежду си. Жан Мишченко, автор на статия, която третира въпроса колко души са преписали ръкописа, използва съкращенията, за да докаже, че писачите са двама – Йосиф и Тихота (Белослав се подразбира като трети писач) и те са се подписали в средата на книгата¹⁷. Аргументът, на който основава своето изследване е,

8 Raykov et al. 1994; ръкописите са проучени в Зографската електронна научно-изследователска библиотека към библиотеката на Софийския университет, за което изказвам благодарност към братството на Зографската света обител.

9 Nikolova et al. 1999: 13-15, cat. No. 1.

10 Nikolova et al. 1999: 59-60, cat. No. 54; данните в каталога са неясни по отношение на това дали ръкописът е конволут, или не.

11 Nikolova et al. 1999: 46-48, cat. No. 40; правописът е сръбски, споменатото в колофона село Калугерец е в днешна Р Северна Македония, а ръкописът е писан по времето на крал Марко. Съдържа и други бележки на преписвача.

12 Nikolova et al. 1999: 80-81, cat. No. 74. Многократно цитираната бележка на втория писач е свидетелството за възможна книжовна дейност в исихасткия Парорийски манастир, вж. напр. Gyuzelev 2014: 151-152.

13 Dujčev 1968.

14 Пълният текст на бележката вж. в Shchepkin 1906: 3.

15 Пълният текст вж. в Hristova et al. 2003: 29, No. 12.

16 На f. 104v19-31 (дясната колона на текста) и f. 105r, Shchepkin 1906: 1.

17 Miščenko 1995. Неговите примери, показани в сравнителна таблица, доказват употребата на две системи на съкращения и респективно, несъмненото участие на само две ръце

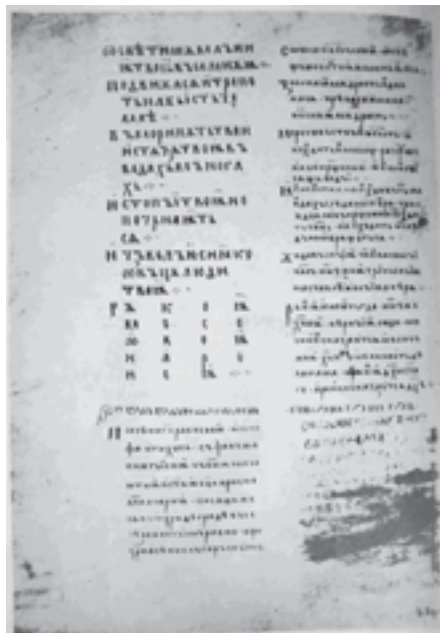
че при изписването на съкратените думи писачите не променят своя маниер. Неговото заключение е приемливо, доколкото то е подкрепено от бележката на Белослав, която се пада в първата част на ръкописа, а също така и от много подходящо избраното място за колофона: средата на псалмите в книгата Псалтир има символичен смисъл¹⁸ и освен това границата между Пс. 76 и 77 определя и разделянето на псалтирния текст на две почти еднакви по обем части, което е удобство за разделянето на работата. В същото време редица вариации в почерците, а също и в украсата, са дали основание на ранните изследователи да допуснат участието на по-голям брой писачи. Докато В. Щепкин определя трима основни и Белослав, които са работили в първата част на ръкописа¹⁹, Ватрослав Ягич отива още по-далеч, като разграничава шест ръце, включително спрямо съответните колони на текста²⁰. Мишченко не коментира

– на ф. 1–126^{bisv} и ф. 127г–262v съответно.

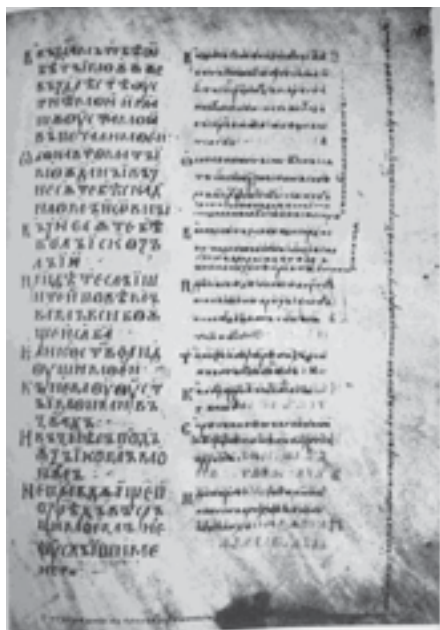
18 По въпроса вж. Moussakova 2002.

19 Shchepkin 1906: 10–30. На него принадлежи най-детайлният палеографски анализ на Болонския псалтир: той приписва ф. 1г–86г на Йозеф и ф. 86v–126^{bisv} (края на Пс. 76) на Тихота, макар че така той твърди, че Белослав е оставил бележката си в частта на Тихота; обяснението защо това е станало не е особено убедително (Shchepkin 1906: 11). Четвърта ръка е изписала листовите от ф. 127г до края на ръкописа. Неговото грижливо проучване е подкрепено и от разликите в украсата, Shchepkin 1906: 30–39, табл. I–V.

20 А (Йосиф) ф. 1–86а; Б (Тихота) ф. 86б–104д, 105в–126г; В (Белослав) ф. 105аб; Г (анонимен) ф. 127а–151г; Д (анонимен) ф. 152а–161а; Е (анонимен) ф. 161а–222г; Ж (анонимен) ф. 223а–262г, вж. в Miščenko 1995: 85.



Фиг. 1. Бележката на Йосиф и Тихота, Болонски псалтир, BUB cod. 2499, f. 126vbis (по Дуичев 1968)



Фиг. 2. Бележката на Белослав, Болонски псалтир, ф. 105г (по Дуичев 1968)

очевидни палеографски разлики в частите на двамата, според него, писачи и изразява мнение, че скрупулът за анализа на двамата учени ги е подвел, защото те не са взели предвид гъстотата на писмото в частта на Тихота, който употребява по-малко надредни знаци²¹.

При неговото заключение за палеографските свидетелства, разпределението на писаческите дялове изглежда логично в изпълнението на дадената поръчка²². Светските имена на Тихота и Белослав подсказват, че екипът не е бил съставен от монаси, но е бил организиран в селото, съседно на архиепископското седалище²³. Кой е поръчал ръкописа и какви са обстоятелствата около съставянето на преписа остава неизвестно, но една бележка, не много по-късна от приетата дата на ръкописа, е косвено свидетелство, че ръкописът е бил предвиден за продажба. В нея се казва, че йеромонах Даниил го е купил в Битоля от граматика Теодор от „Изравне“²⁴. Няма друга информация, че Равне/Рамне е било книжовен център или че в него е имало книжовно ателие, но твърде специфичният стил на писмото и общите морфологически особености на буквите и в двете части на ръкописа, общият орнаментален репертоар и неговата цялостна стилистика²⁵ ни казват нещо за квалификацията на Йосиф и Тихота, независимо че те явно не принадлежат на по-високия ранг на граматиките. Създава се впечатлението, че те и двамата са получили солидно обучение в занаята, каквото обикновено се придобива в по-големи книжовни средища. Дали това е станало в Охрид е предположение, но засега няма доказателства. Може да се допусне, че е налице семеен бизнес, като имаме предвид тясната роднинска връзка между Белослав и Йосиф – възможността „брат“ да означава монашески статус е отхвърлена и от

21 *Miščenko* 1995: 88-89.

22 Колофонът е в края на 16-та тетрада, а втората част съдържа 17 тетради.

23 Повече по въпроса в: *Shcherkin* 1906: 9. Днешното село Рамне се намира на 2 км от Охрид.

24 Сна кнѣгы коупиѣхъ са ѿъ граматика Т[е?]одора ѿ Изравне [...] дахъ азъ еромонахъ Даниилъ грѣшаны ... - целият реконструиран в края му текст вж. в: *Shcherkin* 1906: 8 и табл. II; бележката се чете трудно, но Изравне вместо Равне (както е у *Shcherkin* 1906: 8) е сигурно. Щепкин датира бележката към 60-те години на века и коментира възможността граматикът Теодор да е същият, който през 1263 г. е преписал *Хилендарския Шестоднев*; неговата хипотеза не се подкрепя от палеографски анализ, независимо от общи черти на писмото с *Болонския псалтир*. За хилендарския ръкопис и неговия писач вж. *Radojčić* 1971.

25 Ръкописът е един от христоматийните примери за т.нар. тератологичен стил в южнославянската ръкописна украса, вж. *Dzhurova* 1997: 179, 181-187 с цитирана по-старата литература.

Иван Дуйчев²⁶. В този контекст подписването на имената би могло да се интерпретира като един вид самооценка, но също и като знак за тяхното обществено припознаване, което би добавило към стойността на книгата. И още, вписването на имената показва кой колко листа е изписал.

Въпреки това е възможен и друг сценарий, когато се вземе предвид комплицираният палеографски проблем, така както е представен от Щепкин и Ягич²⁷. Допускането, че двамата писачи с помощта на Белослав са изработили тома, би означавало да приемем като идиосинкратични променливите начини на писане, особено забележими във втората част на ръкописа, а това подлага на съмнение ефикасността на палеографския анализ. Прилагането му не е предмет на тази статия, но е ясно колко много зависят изводите за основната тема от установяването на действителния брой книжовници в *Болонския псалтир*. Участието на повече писачи би обяснило подписите на Йосиф и Тихота в качеството им на по-високо квалифицирани преписвачи, но ще остави без обяснение защо никой не е подписал втората част на ръкописа²⁸. Ще остане неясно и какъв е бил подходът при организирането на работата. В този момент би било особено важно да разчетем правилно характера на колофона, който започва с обръщението „помени, Господи“. Този ключ би могъл да преобърне изказаните тук съображения, но дори и с него няма да бъде решен основният въпрос – защо само част от книжовниците искат техните имена да останат записани и в Божията книга.

26 Dujčev 1968: VII. Щепкин също е предположил, че писачите не са монаси, но е склонен да допусне, че монах в някой от охридските манастири (неназовани) е бил Йосиф, по-големият брат, докато по-малките му братя са били все още със своите мирски имена. По този начин авторът обяснява защо те са работили именно в селото, а не в града, Shchepkin 1906: 11. За самото село руският изследовател допуска, че е било родното място на тримата братя или място на метох, в който е пребивавал Йосиф и където е приютил братята си, вж. и Dujčev 1968: XX.

27 Трябва да се признае, че е много трудно, особено когато на разположение е само некачественото факсимилно издание на ръкописа, да се прецени броят на писачите. При това от една страна И. Дуйчев отбелязва, че изглежда неубедително толкова много хора да са работили върху ръкопис с „такъв размер“, Dujčev 1968: XXVI. Размерът е приблизително 254 x 184 mm, Shchepkin 1906: 1 (10 x 7 ¼ дюйма) при 263 листа. Възгледът на българския учен съвпада с описанието на четвъртата (третата основна) ръка като изключително променлива, Shchepkin 1906: 26-29. От друга страна обаче, има свидетелства, че подобни по обем ръкописи действително са писани от цял екип писачи, вж. например Canart 2008: 1143-1144, посочващ 17 кописисти с подписани имена в ръкопис от 354 л.

28 Допуска се, че в липсващите последни листове може да е имало такъв подпис или подписи, но няма гаранция, че това е било така.

Теодоровият триод

Ръкописът от края на XIII или началото на XIV в.²⁹, запазен с липси, е преписан от най-малко две ръце. Теодор граматик е написал бележката си на f. 74v в края на своя дял, който е и край на тетрада (Фиг. 3). Другото име, на поп Тихослав, в горното поле на f. 86v³⁰, смятам, че не се отнася до втория писач в ръкописа, тъй като нито почеркът, нито мастилото, нито разполагането накриво спрямо текста подкрепят такъв извод (Фиг. 4). Още една бележка, на f. 95r съобщава, че неназовалият се, вероятно трети писач, е написал една страница³¹ (Фиг. 5). Неговият начин на писане се откроява най-вече със силния десен наклон на буквите, противопоставен на правото писмо, употребявано от Теодор и другия анонимен писач. Объркваща подробност в случая е писането с десен наклон на няколко места и в частта на определения като втори писач, а тя поставя пред палеографа същия проблем както в *Болонския псалтир* – до каква степен нашият (доста несвършен) инструментариум позволява да се определи вариативността в писането на един и същи писач, особено когато има свидетелства, че той борави и е обучаван да пише в различни стилове³². Отново подобно на *Болонския псалтир*, появата на една четвърта ръка или най-малкото на още един променен маниер на писане³³, проблематизира представата за уменията и навиците в писането на втория основен писач. В целия ръкопис обаче, независимо от участието на няколко души, което се потвърждава и от разлики в правописа, се проявява една обща норма в начина на писане и тя изглежда най-добре поддържана от Теодор, поради което изкушението е да видим в него „водача“ на групата. Ако той се подписва в това си качество, неговата индивидуалност отстъпва пред „човека зад книгата“, чийто талант му е даден от Бога: : + Дар бжиѡ а троуд многорѣшѡнаго Девѣдора граматѡна са думите, с които той започва своята бележка.

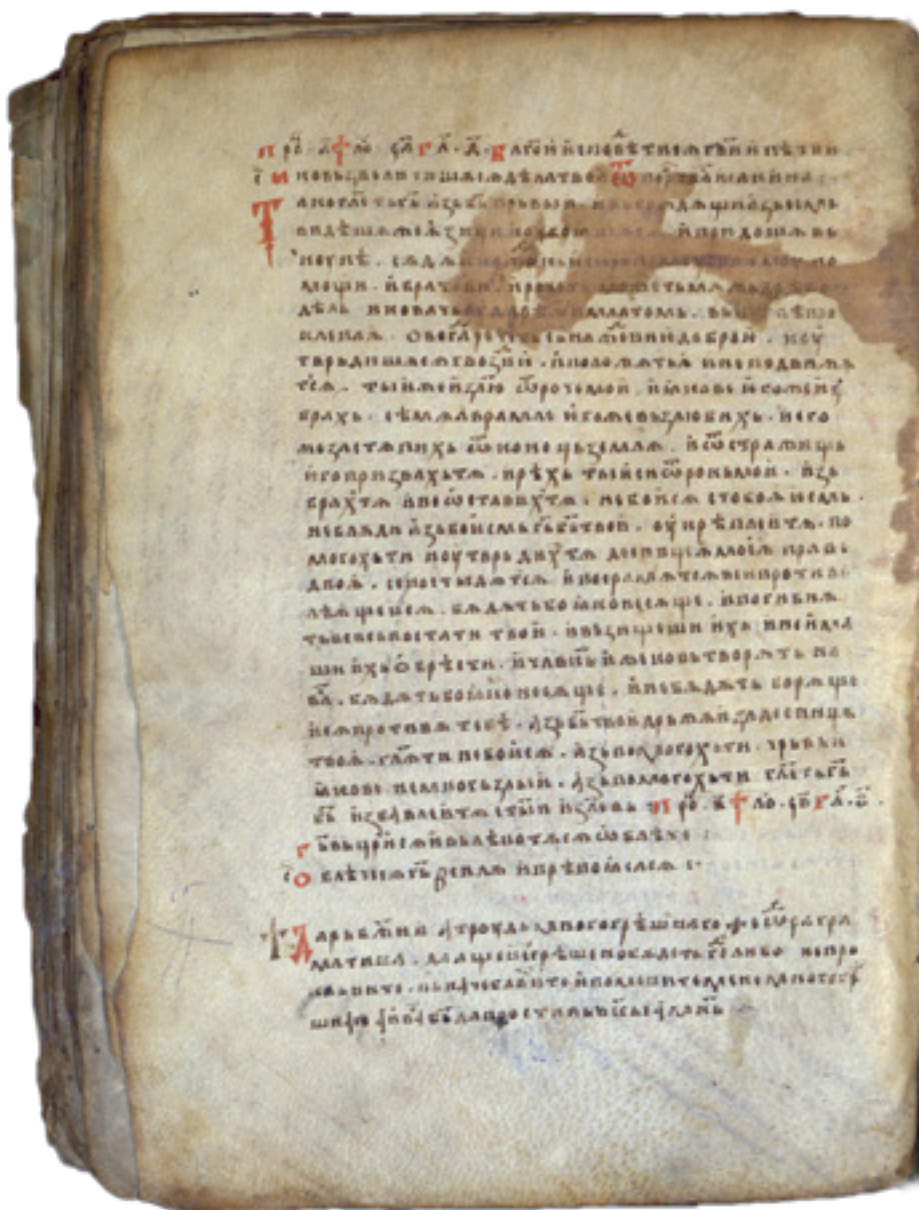
29 Tsonev 1920: 37-38; Hristova et al. 1982: 26, No. 18; датиран е в първата половина на XIII в., но писмото и украсата (съвсем скромна) не подкрепят такава ранна дата, вж. същото мнение у Turilov 2009: 332, № 20, който отнася ръкописа към края на века и посочва принадлежността към него и на друг фрагмент.

30 Hristova et al. 2003: 32, No. 20 (2).

31 Hristova et al. 2003: 32, No. 20 (3).

32 Класически е примерът с ръкописите на книжовника от XV в. Владислав граматик, които са подписани и само този факт позволява да свържем с неговата ръка напълно различните почерци например в сборника *Андреантис* и в *Рилския панегирик*.

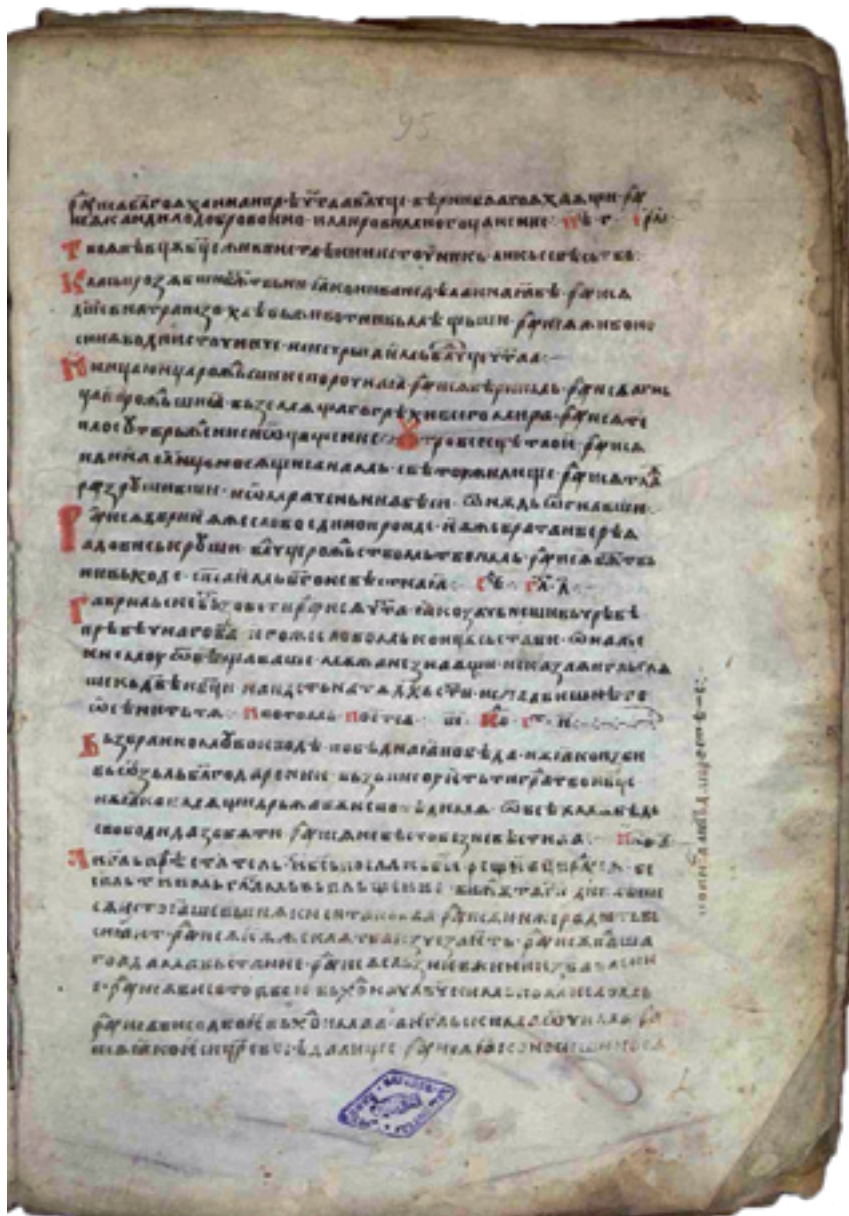
33 На f. 111r, 132r и др.



Фиг. 3. Бележката на Теодор граматик, Теодоров триод, НБИБ 57 (68), f. 74v.
Снимка с любезното разрешение на НБИБ



Фиг. 4. Приписката на поп Тихослав, Теодоров триод, f. 86v.
Снимка с любезното разрешение на НБИБ



Фиг. 5. Бележката на анонимен копист, Теодоров триод, f. 95r.
Снимка с любезното разрешение на НБИБ

Грубановият триод

Постният триод Зогр. 39³⁴ е наречен по името на йерей Грубан, който е вписал своето име³⁵ във външното поле на f. 60v (Фиг. 6). Едно скорошно проучване на ръкописа чрез неговото дигитално копие³⁶ установи наличие на пет ръце, които са писали върху пергаментните листове и уточни дяла на Грубан, откъдето последва и заключение, че неговият почерк до този момент е бил неправилно свързан с друг, засега анонимен писач³⁷, който е възможно да е взел участие в писането на Триода. Установените взаимовръзки свидетелстват за група книжовници, които са работили заедно, без да се уточнява засега дали са били членове на постоянно ателие. И тук името на писача е мирско, което е вероятен сигнал за книжовна работа, извършвана извън манастирска среда.

Почеркът на първия писач се установява във f. 1r-26v и 28r-34r³⁸. Вторият писач, чието по-„твърдо“ писане се придържа към известна ъгловатост на буквените начертания в петлиците и неравномерен наклон на буквените стъбла, следва на f. 34v до f. 42v¹², където Грубан е написал последната дума и още два реда. Втората ръка се проследява отново в следващите осем реда и евентуално в първата дума на деветия ред. От тук нататък пише Грубан, за да завърши своята част на f. 71v. Буквите в неговите редове на f. 42r са така стъстени, че изглежда сякаш предишният писач му е оставил място да „загрее“. Почеркът на Грубан е неравномерен, няма калиграфски качества и непостоянният дуктус се проявява особено отчетливо след f. 52-53. На f. 72r и до края на ръкописа перото е поел трети анонимен копист, чийто начин на писане е дотолкова близък до този на първия писач, че при първи поглед не се усеща разликата. Напълно различен стил на писане се проявява в последните седем реда на f. 63v, в частта на Грубан. Четвъртият ано-

34 В днешния си вид ръкописът съдържа 96 листа, вж. Raykov et al. 1994: 46, No. 39; вж. Turilov 2004: 161-165 и неговото основателно датиране на Триода в XIV в., Turilov, Moshkova 2016: 451, No. 1006.

35 Грубанъ въ ерѣѣ грубанъ.

36 В Зографската електронна научно-изследователска библиотека; вж. Moussakova 2021 за палеографския анализ на ръкописа.

37 Turilov 2004: 161-165; Turilov 2012: 343-344; Turilov, Moshkova 2016: 217, No. 422; за ръкописите, в които се открива почеркът на този писач вж. и Ivanova 1981: 101-103.

38 Този почерк, ако не е идентичен, стои най-близо до ръката на писача в ръкописите, посочени като Грубанови от Турилов, вж. Moussakova 2021. F. 27 е по-късна замяна на липсващ оригинален лист.

нимен и пети в общия брой писач притежава най-умелата ръка, доближаваща се до калиграфско ниво. Почеркът на самия Грубан не издържа сравнение и с първия и третия анонимни писачи, чието писмо е много обработено, от което следва, че неговият подпис не е по причина на майсторската му работа. Неговият дял също не е най-големият, защото ако се вземе предвид липсващият край на ръкописа, който в сегашния си вид стига до службата за шестия четвъртък на Великия пост (без края ѝ), последният писач трябва да е преписал още поне службите за петък преди Лазарова събота или и службата за Велика събота преди Пасха³⁹. Следователно частта на Грубан е или приблизително еднаква с тази на третия анонимен писач, или даже по-малка. Как тогава се обяснява жестът, с който той откроява себе си сред останалите писачи?

Тъй като бележката на Грубан не е колофон и няма пряко отношение към уточняването на количеството текст, преписано от него, тя изглежда като спонтанна реакция в процеса на работа. Бележката е вписана по дължината на полето, в съседство със самогласната стихира, глас VIII, с която започва службата за пета сряда. Дори в покаяния контекст на Триода нейното съдържание разкрива в подчертано ярки тонове темата за покаянието и изцелението чрез Божието благоизволение и нещо повече, рубриката към службата съдържа думата *грѣшнѣнѣн*, която намира паралел в бележката на Грубан. Изразът в нея „грешният сред свещениците“ се чете като пряк отговор на текста, който писачът е почувствал като по-подходящ от други, подобни по съдържание, например песнопенията на f. 54v или 55r. В допълнение трябва да се каже, че бележката е и свидетелство, което се отнася изобщо до средновековната преписвателска работа, че копистът не я върши механично, а чете едновременно с писането, прониква се от смисъла и реагира съответно. Питаме се дали всеки от участващите в работата писачи е могъл, но не е направил същото, за разлика от Грубан, който е бил по-емоционален и особено дълбоко е почувствал своята греховност и унижение пред лицето на Бог, на когото е посветено всяко писаческо задължение? Дали причината е тази, или жестът намира и друго обяснение? Съдейки най-вече по неравния почерк на Грубан, едва ли бихме съпоставили ролята му с тази, която Щепкин е приписал на Йосиф. В същото време и неговият почерк, и почеркът на втория анонимен писач, на когото е отреден най-малкият дял, рязко

39 За двете редакции на Постния триод вж. *Koucheva* 2014.

се отделят от тези на първия и третия анонимен писач, за които имаме свидетелства, чрез посочените по-горе ръкописи, че принадлежат на някакъв кръг, в който са спазвани общи правила или най-малкото, че тези двама анонимни писачи са били обучавани в друг начин на писане. В този смисъл Грубан и предшестващият го писач се оказват в позицията на „външни“, привлечени към общата работа сътрудници. От тях двамата на Грубан е възложено по-голямо участие и от такава гледна точка именно той се оказва в по-подходящата позиция да впише името си.

Пораждат се и още въпроси – дали по друга причина, извън калиграфските умения, които в нашите представи са водещ критерий за изтъкването на едно име, същият този писач не е имал основание да се чувства в правото си да се впише върху страниците на книгата? Възможно ли е, от друга страна, неговото участие да е имало по-различен статут, например изпълняването на обет за покаяние, докато останалите са изпълнявали свое рутинно задължение? Ръкописът не разкрива данни за средата, в която е изпълнена поръчката, но едно допускане би било, че тя е била манастирска, с привличане на различни по статут и подготовка писачи. Тя би била подходяща за Грубан да вложи името си в ръкописа като в поменик, там, където монасите се молят денонощно в прослава на Бога, за спасение на душите и опрощение на греховете.

Синайските триоди

Имената на Гавриил и Серапион са засвидетелствани в двата триода, Постен и Цветен, Sin. slav. 23 и Sin. slav. 24⁴⁰. Те са изследвани от Георги Попов, който разкри тяхното изключително значение при въвеждането на новата атонска редакция на славянския Триод и ролята в този процес на Великата лавра и Зографския манастир⁴¹. Броят основни книжовници в двата ръкописа са трима според Таня Попова, като и в двата се разграничават още по две ръце⁴².

40 Rozov 1914: 20-21; датирани от средата на XIV в. от Popov 2004.

41 Popov 2004; вж. също Tasseva 2014; Ivanova 2020.

42 Popova 1999: 42. С минимални отклонения моите изводи съвпадат с нейните за Sin. slav. 24, но в Sin. slav. 23 ръцете (ако не е само смяна на почерк в някои случаи) са повече. В палеографския анализ Т. Попова включва и правописа, но не споменава имената на писачите.

Водещият писач и в двата ръкописа е Гавриил, който е оставил редица бележки⁴³.

На f. 347r в Sin. slav. 23 той посочва, че е възобновил писането от тази страница⁴⁴ и на f. 389r, представяйки се като монах в бележката-колофон (**Фиг. 7**), той казва също така, че изводът му е бил добър, но той самият бил немошен, не можел да вижда с едното си око и моли читателите за опрощение⁴⁵. Твърде личното, спрямо традиционните оплаквания от собственото несъвършенство, обяснява променливите дуктус и големина на буквите. Подобна по дух, в смисъл на личностна проява, е бележката на един от останалите анонимни писачи (или Серапион?), който пише в долния край на празния f. 345v: + прѣстѣ ма ѿцѣ стѣ н малѣмаго грѣшѣ зане задѣмахѣ.

Шест тетради в ръкописа са преписани „за еклесиарха Гавриил“ от монах Серапион, както той е посочил на f. 338v в края на шестата тетрада⁴⁶ (**Фиг. 8**). Неговият дял започва от f. 291r, в начало на нова тетрада. Друга бележка, оставена от Серапион, се намира на f. 320r, с която той обявява, че е завършил „великото правило“, т.е. Големия покаен канон на Андрей Критски⁴⁷. Всички останали са преписали малки части: 1) f. 31r-32r, 34r8-19, 37v11-38r17, 38v15⁴⁸-39r4 (?), 72r; 98r12-29; 2) f. 41r7⁴⁹-42v; 3) f. 53r5-28, 64rv (?); 4) f. 339r-346v; 5) f. 90r-91r12; 6) f. 140v19-29.

Гавриил е основният писач и в триода Sin. slav. 24, където извън бележките, в които той споменава своето име, има няколко неперсонални, насочващи читателя да намери определени текстове в края на книгата⁵⁰. Трябва да се отбележи, че докато в този ръкопис

43 Нито *Hristova et al.* 2003, нито *Turilov* 2009 са регистрирали всички бележки.

44 + ѿ сѣдѣ пакы почѣ гавріилѣ грѣш[ны ...]. Листът е начален на нова тетрада.

45 Целият текст в *Hristova et al.* 2003: 58, No. 83; *Popov* 2004: 174-175. Гавриил споменава стареца Йосиф от Великата Лавра, който е приготвил извода, превеждайки от гръцки на български и също Захей (Захей) Философ, който превеждал от цариградски извод.

46 Пълният текст в *Hristova et al.* 2003: 59, No. 84 (4), но грешно отнесен към Sin. slav. 24.

47 ꙗкоѣ бѣхъ съзрѣхъ сѧ н великое правило:~ сѣрапѣѣ. Благодаря на Мария Йовчева за идентификацията на текста.

48 В средата на дума (?!).

49 Последният ред е задраскан и написан отново отдолу с ръката на Гавриил (?).

50 Тъй като не са включени в *Hristova et al.* 2003, заслужава да бъдат дадени тук: f. 160r в долното поле – + ѿ сѣдоу съзрѣніѣ възѣ ꙗци на краи кнѣзѣ катѣнев[...]; въвъ външното поле – + ꙗ сен неѣн ꙗци съзрѣніѣ на краи кнѣзѣ ; f. 199v в горното поле – + ꙗ съзрѣніѣ на кра (!) кнѣзѣ ꙗци; f. 272r – + ꙗ съзрѣніѣ ꙗци на краи кнѣзѣ ; f. 289r – ꙗ ꙗци съзрѣніѣ на краи кнѣзѣ ; същото на f. 289r.

почеркът на Гавриил има постоянно променливи характеристики, ако изразът е подходящ, то в Sin. slav. 23 има повече колебания и в действителност почеркът, който напълно съвпада със Sin. slav. 24 виждаме тъкмо от f. 347r.

Ръкописът Sin. slav. 24 започва с добре оформена заставка (**Фиг. 9**) от тип, познат в редица ръкописи от XIV в. и отвеждащ към ръкописите на йеромонах Лаврентий⁵¹. Над заставката на f. 4r върви текстът на първата бележка, която едновременно е и част от композицията на заставката⁵²: + ꙗ҃н њ пакѣ тѣ мола помози ми њ на сезѣ дѣло :⁵³. Изглежда, тя ни дава сведение, че този ръкопис е преписван след Постния триод, при това може би непосредствено, което би обяснило и страданията на писача. На f. 26v „убогият“ Гавриил (**Фиг. 10**) посочва, че е преписвал от извода на Захей (Закхей) от Загора (Ѡ захейѡва њзѡда загорѣнѡна), несъмнено същата личност както в първия ръкопис⁵⁴. На две места Гавриил изразява желанието си да почине от труд – на f. 105r: + ѡ горе тебѣ гавриѡле доколѣ да почнешѣ : ~⁵⁵; на f. 276r: + ѡхъ тебѣ ѡбогѣн гавриѡле доколѣ да почнешѣ : ~⁵⁶; на f. 280r той се обръща към Никейските отци да му помогнат да завърши [службите] за седма и осма неделя⁵⁷ и на f. 312v отправя молитва към Бог да му помогне да приключи и със седмата неделя: ѡ ꙗ҃н помози ми мѣнѣ грѣшномѣ гавриѡлѣ њ сѣа Зи ње. прѣнтѣ : ~. На f. 211r той просто признава: ꙗ҃е задрѣмѣ. Отдихът от „великия труд“ е обявен на f. 358r, в края на текста⁵⁸ (**Фиг. 11**).

Втора, анонимна ръка пише на f. 39v-51r с добре обработен, леко наклонен вдясно полуустав. Трета ръка, както посочва Т. Попова, пише на f. 182r9-182v11 и четвърта на f. 326v8-327v16. Преходът между двете ръце е почти неуловим.

51 За тази група, към която ще бъдат прибавяни още ръкописи, вж. *Gagova* 2000.

52 Съчетаването на заставки с молитвени текстове над тях е неизследвано явление в българските и сръбските ръкописи, особено характерно за XIV в.

53 Неотбелязано в *Hristova et al.* 2003.

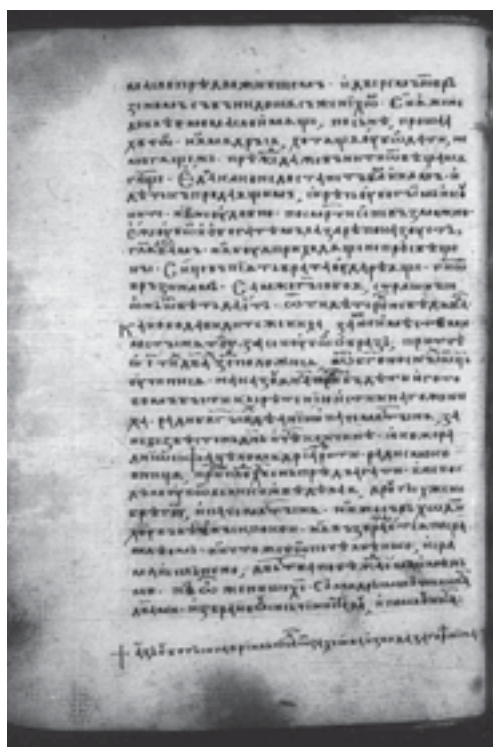
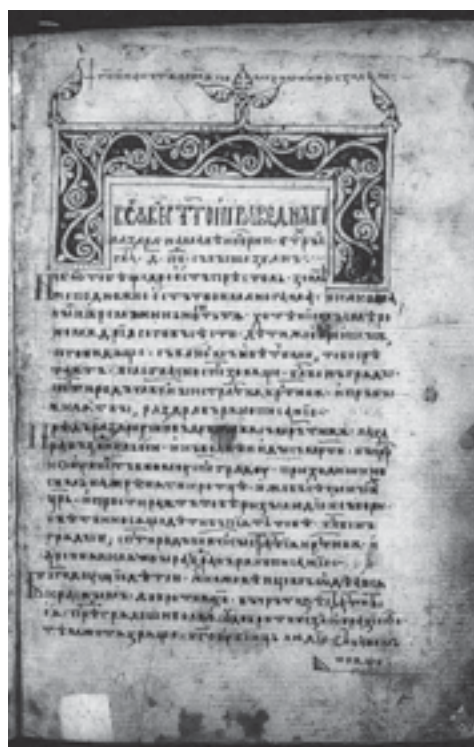
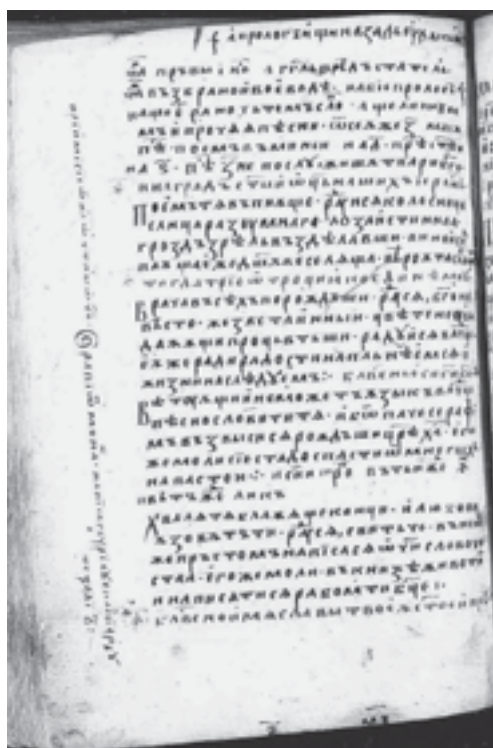
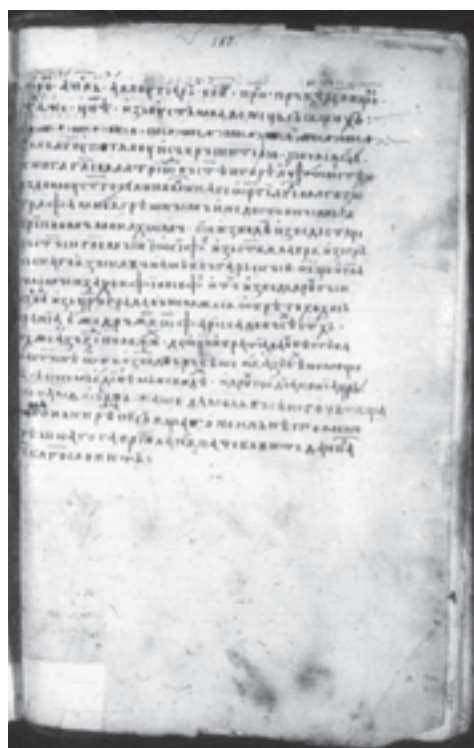
54 Пълният текст в *Hristova et al.* 2003: 59, No. 84 (1). Според *Popov* 2004: 176 в Средновековието патронимът е бил синонимен на „българин“.

55 Неотбелязано в *Hristova et al.* 2003.

56 С неточности и посочване на f. 80r в *Hristova et al.* 2003: 59, No. 84 (2).

57 Пълният текст в *Hristova et al.* 2003: 59, No. 84 (3), но с неточно посочване на f. 120r. Вероятно с подобно съдържание е бележката в горното, обрязано поле на f. 143r, където от долните краища на текста се разчита помози.

58 *Hristova et al.* 2003: 59, No. 84 (5).

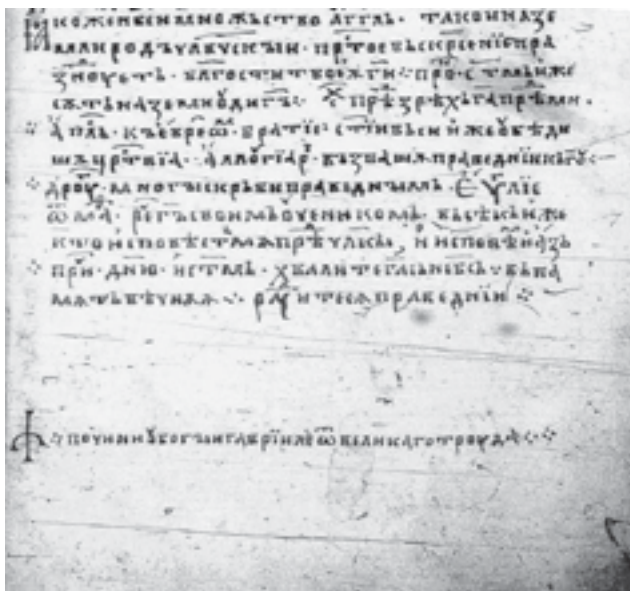


Фиг. 7. Бележката на монах Гавриил, Sin. slav. 23, f. 389r
Снимка NALIS Repository

Фиг. 8. Бележка на монах Серапион, Sin. slav. 23, f. 338v.
Снимка NALIS Repository

Фиг. 9. Заставка с бележка на Гавриил, Sin. slav. 24, f. 4r.
Снимка NALIS Repository

Фиг. 10. Бележка на монах Гавриил, Sin. slav. 24, f. 26v.
Снимка NALIS Repository



Фиг. 11. Бележка на монах Гавриил, Sin. slav. 24, f. 358r.
Снимка NALIS Repository

Приписка на f. 373r⁵⁹ разкрива важното сведение, че през 1360 г., по времето на сръбския крал Стефан Урош, Триодът Sin. slav. 24, заедно с други книги (всички са изредени), е бил изпратен на Синай, за църквата на Богородица⁶⁰. Писана от Серския митрополит Яков, или от негово име, приписката е адресирана до сръбските братя заедно с гръцките и проклина онзи, който дръзне да изнесе книгата от църквата. Буквално същото съдържание е копирано от друга, неумела ръка, в приписката на f. 392v⁶¹ в Sin. slav. 23, непосредствено след края на Гаврииловата част.

Подписалият се монах Гавриил несъмнено има основната заслуга в преписването на двата триода от новата редакция и независимо че той борави с писмо, напълно лишено от калиграфски достойнства, но попадащо в категорията на т. нар. книжни писма, явно на него е била възложена важната задача. Заемайки длъжността еклезиарх, той е бил отговорен за участието на четците и певците по време на службите и за правилното им провежда-

59 Вж. Роров 2004: 174 с цитирана по-старата литература.

60 Църквата на манастира „Св. Екатерина“.

61 Възможно да е по-късна, защото почеркът не съвпада с никой от тези в ръкописа.

не, съобразено с всички съпътстващи рубрики и указания⁶², т.е. бил е детайлно запознат с богослужебния ред⁶³. От бележката на Серапион съдим, че или самият Гавриил, или уредникът на работата, са го поставили за помощник на вероятно възрастния служител. Той е и следващият, който е преписал по-значителна част от Sin. slav. 23, така че вписването на Гаврииловото и неговото име е както според заслугата, така и поради факта на създаване на новата триодна редакция. Нещо, което в голяма степен ще зависи от по-точното датиране на хартията в двата ръкописа, е изясняване на обстоятелството, което е довело до съставянето на двата триода: митрополит Яков ли е поискал тези книги за Синай, занесъл ли ги е там като първи преписи от изводите на Закхей, или като вече леко залежали. В конкретна поръчка би намерило и друго основание отбелязването на имена, но тогава в колофона това би било без съмнение упоменато.

Постен Златоуст

Сборникът със слова и поучения, чието съдържание е определено и като Постен Златоуст⁶⁴, ще бъде разгледан съвсем накратко, тъй като той не е дигитализиран, а затрудненият достъп до библиотеките попречи на проучването на микрофилм при подготовката на статията. Според каталожните данни писачите са трима⁶⁵, от които на f. 269r се е подписал Марко, третият писач, чийто дял започва от f. 236r и завършва на f. 397, но в него се забелязва участието и на още ръце⁶⁶. Лаконичната бележка на поп Марко съобщава просто, че той е изписал „този Златоуст“⁶⁷. Както се вижда, своя подпис той е сложил без традиционните изрази на смирение и окайване, не е отправил молитва, а е удостоверил

62 Вж. *Uspensky* 1985: 242.

63 Вж. бележката му на f. 377v: + Сн же канонн похѣса велегласно и легкѣко : радн господскаго праздниѣ. Също и колофона, в който обяснява лошото си писане с това, че с едното око не виждал, а другото се е отвлечало поради службата му (дяконията).

64 *Hristova et al.* 2009: 139-150; вж. и описанието в <http://nlr.ru/manuscripts/RA1527/elektronnyi-katalog?ab=47C4EF3E-AB06-4EFB-B547-6C113E5AC7C8> (последно посетен на 14.07.2021).

65 Вж. *Hristova et al.* 2009: табл. CXII-CXIV.

66 *Hristova et al.* 2009: 139.

67 Сн Златоустъ по Марко исписа, вж. *Hristova et al.* 2009: 150.

своята работа в процеса на писане – бележката не попада нито в началото, нито в края на неговата част. На същия лист започва словото на константинополския архиепископ Калист за третата неделя от Поста⁶⁸, но то не дава ключ към търсена причина подписът да се появи именно тук. В корпуса от бележки на българските книжовници само първата бележка на поп Сава в *Савината книга*, на Добрал, Неляп граматик и на Даниил⁶⁹ имат същата формула, но в ръкописи, писани от една ръка. Изчисленията показват, че броят листове на Марко е малко по-малък от този на втория писач, с най-малък дял е първият, а вероятно още по-слабо е участието на споменатите повече писачи в третия дял. Дребното писмо и на тримата основни писачи, независимо от индивидуалните начини на писане, носи общи черти, които говорят за книжовна среда с определени правила, приучаващи писачите към тях още по времето на подготовката им. Без проучване на ръкописа *de visu* заключенията остават в полето на хипотезите, но изглежда, че този ръкопис отговаря по-добре от останалите на представата – поне на нашата – за екипна работа и в нея един от сътрудниците заявява своето участие без в жеста му да се открива специална мотивация. Може би краткият информативен запис по смисъл е същият като онези, в които е изразена личната молитва и личното име се поставя не за да изпъква сред останалите безименни труженици, а за бъде запомнено от Господ.

Добрейшовото евангелие

Последният включен ръкопис, макар че той вероятно е най-ранният, е *Добрейшовото евангелие* с предполагаема дата на създаване 1221 г.⁷⁰ Причината за неговия избор е комбинацията от редица странности, които имат отношение към въпроса за индивидуалността на писача. От палеографска гледна точка остава доста спорно колко са ръцете, различни в ръкописа, което на свой ред в още по-голяма степен спрямо останалите изложени примери прави несигурни изводите, насочени към проблема за индивидуалността.

68 Hristova et al. 2009: 146.

69 Hristova et al. 2003: 26, No. 4 (1); 38, No. 43 (2); 62, No. 93; 62, No. 95 (1).

70 За ръкописа Tsonev 1906. Годината, ако това е тя, е написана със съвременно мастило и арабски цифри в горното поле на f. 5r; допуска се, че тя повтаря оригинална, днес загубена бележка в ръкописа.

Беньо Цонев, който е имал шанса да проучи и белградската част на ръкописа, загубена завинаги през 1941 г.⁷¹, твърди, че ръцете са общо шест⁷². Бележка под миниатюрата на евангелист Марко в белградския фрагмент⁷³ разкрива името на Вълчо⁷⁴ по начин, който повече от всичко друго съответства на бележка, оставена от писач. Въпреки това Б. Цонев изказва противоречивото предположение, че Вълчо по-скоро е бил един от поръчителите (sic!), а Добрейшо, представен в молитвена поза пред евангелист Йоан в миниатюрата на f. 72v, е основният писач, а не молител или дарител на ръкописа⁷⁵. Според изследователя ръката на Добрейшо се вижда в преобладаващата част от листовите на ръкописа (**Фиг. 12**), докато останалите писачи, Вълчо (!) включително, са писали тук и там малки части от текста⁷⁶. Дуйчев нарича копииста Вълчо, без да твърди, че целият ръкопис е негово дело⁷⁷, докато други автори смятат Добрейшо не само за основния писач, но и за дарителя и художника, който е направил своя портрет⁷⁸. В софийския фрагмент категорично се открояват f. 12v6.5-13r19, където писмото е ъгловато, с подчертан десен наклон. Различен тип писмо спрямо основния е използван на f. 116v16-117r8 (**Фиг. 13**), придружен от бележка непосредствено под последния ред на f. 116v: *зде стредзо пнса ѿ маркова*. Името Стредзо поражда съмнение, тъй като е написано върху разрошен, вероятно трит пергамент и то не с мастило, а с охрова боя. Освен това е трудно да се установи дали бележката е вписана от този писач, или от основния писач на ръкописа⁷⁹. Хубавото писмо, както го описва Б. Цонев, заема f. 114v1-9 и f. 115v10-116v7: елегантно, леко издължено, с повече контраст между тънки и дебели части на буквите, то се откроява сред редовете на

71 При пожара, обхванал старата Народна библиотека при германската бомбардировка на Белград.

72 *Tsonev* 1906: 16-17.

73 Нискокачествена черно-бяла фотография в: *Grabar* 1928: plate X.

74 Писан Вълчо гръшнине и приписан ѿтн рѣка изгнине а слава бжнѣ прѣбываѣ въ вѣки – според *Hristova et al.* 2003: 33, No. 22 (7), по *Kul'bakin* 1905: 2. Това е част от по-дълъг надпис, обрамчващ от три страни миниатюрата на евангелист Марко (f. 34v в белградския фрагмент). Обобщение на спорните въпроси около ръкописа вж. в *Musakova* 2014.

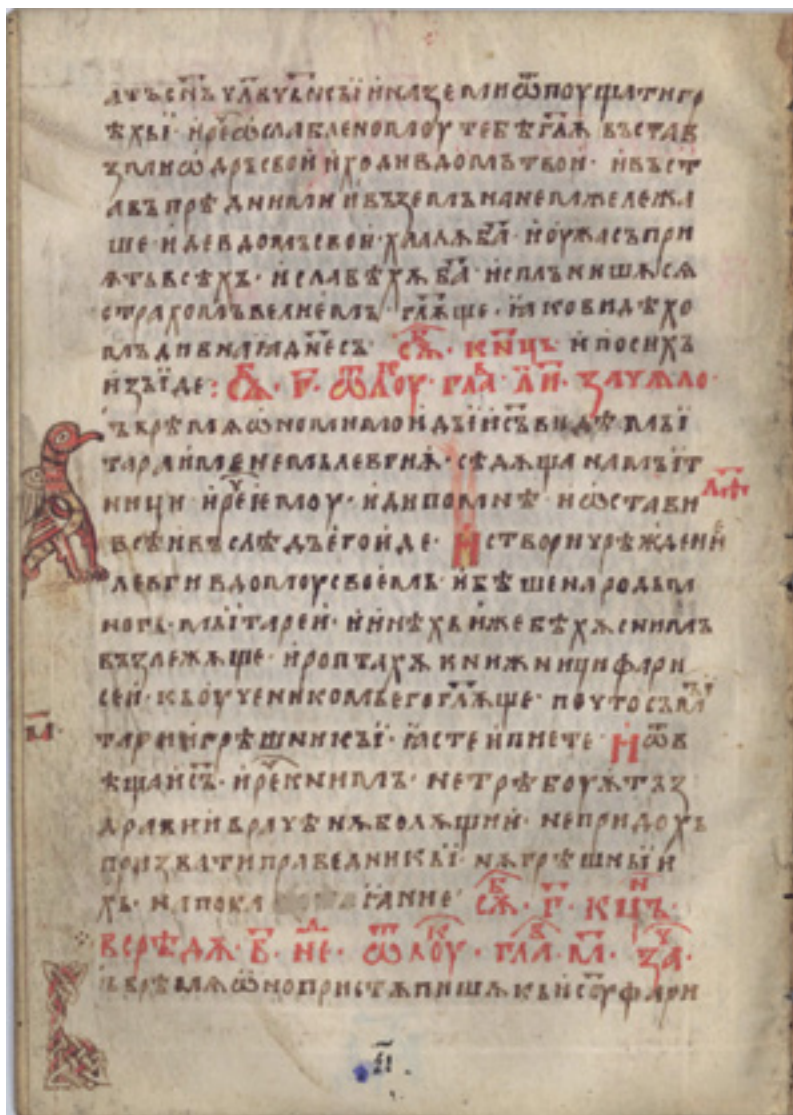
75 *Tsonev* 1906: 7, но не изключва и другото предположение.

76 *Tsonev* 1906: 16-17.

77 *Dujčev* 1962: 65.

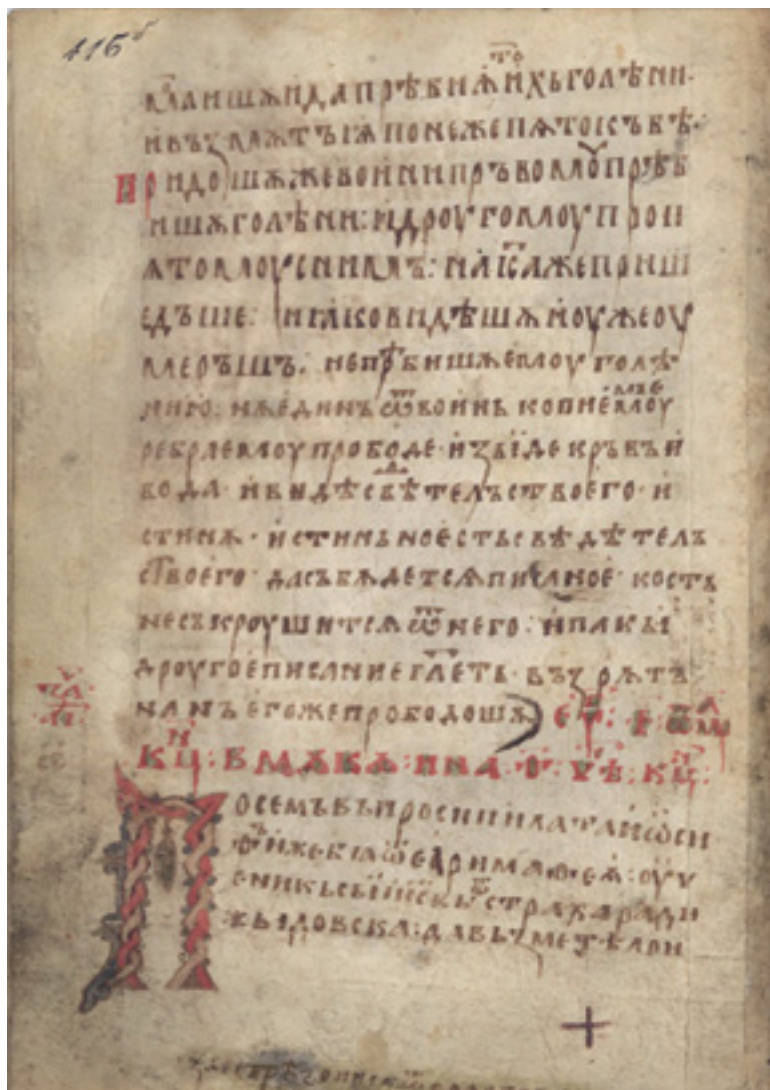
78 Например *Hristova* 2004.

79 *Tsonev* 1906: 17 отнася името към хубавия почерк, а не към това непрофесионално писане, засвидетелствано от незначителен брой редове, а самата бележка – за добавена от основния писач.



Фиг. 12. Почеркът на поп Добрейшо (или Вълчо), Добрейшово евангелие НБКМ 17, f. 32v. Снимка НБКМ

основния писач, но преходът между двата почерка е неустановим, при това не изглежда да има смяна на мастилото, поради което е напълно вероятно да е писано от все същата ръка. Що се отнася до участието на Вълчо, днес е невъзможно да се проверят изводите на Цонев. Стъпвайки на тази несигурна основа и на свидетелството на софийската част, в която работи един основен писач, а евенту-



Фиг. 13. Почерци на поп Добрейшо (или Вълчо) (?) и на Стредзо (?), НБКМ 17, f. 116v. Снимка НБКМ

ално други двама са оставили по няколко реда, е даже трудно да се говори за колективна работа⁸⁰. Още един проблем остава установяването кой е ктитор и кой е писач. Допускането, че Добрейшо е преписал основната част от ръкописа, означава да се приеме, че

⁸⁰ Трябва да се вземе предвид обаче твърдението на Цонев за различния правопис в различните определени от него писачески дялове, Tsonev 1906: 16.

той е изобразен именно по тази причина и представлява изключение в запазените южнославянски ръкописи, а и рядкост спрямо известните византийски⁸¹. Същото важи и за хипотезата, че той е евентуално художникът, направил своя автопортрет⁸², независимо че молитвената поза би съответствала еднакво на ктиторски и „авторски портрет“. Според плъзгавата интерпретация на Б. Цонев Вълчо е едновременно дарител и писач на незначителни части от ръкописа. В своите доводи срещу идентификацията на Вълчо като писач, Б. Цонев коментира самата бележка около миниатюрата с евангелист Марко, за която казва, че несъмнено е писана от една ръка, но писмото ѝ изглежда по-едро и с по-бледо мастило; същевременно признава, че да се определи връзката на „тоя Вълчо грешник“ с паметника „е тъй също мъчно да се каже“. В тази връзка той тълкува значението на употребената в неговата бележка дума „припиши“ в смисъла на дарение⁸³, както и частта от надписа в миниатюрата на евангелист Йоан „помени и мене“ като знак, че Добрейшо е още един дарител⁸⁴. Подобна ситуация не ни е позната от нито един ръкопис и не позволява да бъде приета за реална. Без да са еднакви по съдържание, молитвените обръщения при миниатюрите на евангелистите Марко и Лука⁸⁵ са в същия смисъл⁸⁶ и най-приемливото обяснение остава, че те са вписани от основния писач и че той е Вълчо. За голямо съжаление под миниатюрата на евангелист Лука (софийска част) е старателно изстъргана друга бележка, от която нищо не се разчита.

Основанието за включването на *Добрейшовото евангелие* в групата на колективно преписаните книги в крайна сметка засяга вече споменатия проблем – какви са палеографските ни методи, с които установяваме наличие на множество писачи в един ръкопис или на различни маниери, упражнявани от един, особено когато околото установява смяна от буква в буква или от дума в дума⁸⁷.

81 Вж. за тях в Spatharakis 1976: 77-78.

82 Вж. ограничения брой примери в Kalopissi-Verti 1994.

83 Tsonev 1906: 12.

84 Tsonev 1906: 13.

85 За двата текста вж. Hristova et al. 2003: 33, No. 22 (4), (7).

86 Срвн. с бележките на Гавриил в Sin. slav. 23.

87 Срещу многобройните примери във византийски, но и в български ръкописи, където общата работа се разпределя по тетради и промените резонно съответстват на тях.

Заклучение

От показаните примери и тяхното обсъждане става ясно, че те не дават директен отговор на зададените въпроси. Подобно изследване, за да не рискува да се превърне в налагане на модерна концепция върху личностно поведение в друга епоха, с други културни и ценностни нагласи, се нуждае от сравнително проучване на всички налични свидетелства, както и от една много по-широка теоретическа основа.

Частичните изводи за момента изглеждат така: появяването на лични имена в ръкописите, писани от двама и повече писачи, не се обвързва със словесни формули, коренно различни от тези в ръкописите, писани от една ръка. Изключенията са там, където се обявяват дяловете участие⁸⁸, но както показаха примерите, не достигат обясненията на какъв принцип се прави това – дали финансова, или нематериална причина са водещият стимул. Не се открива никакъв специфично различен контекст за изваждането на личността от анонимност в сравнение със случаите, когато „авторът“ на преписания текст е едно лице, което идва да каже, че изследването на механизмите на индивидуализиране трябва да разглежда паралелно и двете явления. Получава се впечатлението, че писачът, участващ в обща работа, не се чувства обвързан от нейната колективност да остане неразличим като еднородна част от едно тяло, подчинено на една цел. Накрая, целесъобразността на предложеното изследване, само очертано тук, се оправдава от очакването, че то би могло да допринесе в изясняването на спецификата в организацията на труда в дадени школи или ателиета, които се опитваме да разпознаем и да реконструираме тяхната дейност на фона на значително по-малкия брой свидетелства за индивида „зад книгата“ в сравнение с по-късните епохи.

⁸⁸ Характерен пример, при това само с отбелязани имената на Стефан и Драгота, дава BAR 20, вж. *Hristova et al.* 2003: 32, № 18.

Съкращения

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва
Зогр. – библиотека на Зографския манастир, Света гора
НБИВ – Народна библиотека „Иван Вазов“, Пловдив
НБКМ – Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, София
РМ – Библиотека на Рилския манастир
РНБ – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург
BAR – Biblioteca Academiei Române, Bucharest
BnF – Bibliothèque nationale de France, Paris
BUB – Biblioteca Universitaria di Bologna
Dionysiou – библиотека на манастира „Дионисиу“, Света гора
NGV – National Gallery of Victoria, Melbourne (Австралия)
SCM – St. Catherine's Monastery, Mount Sinai

Цитирани ръкописи

Анрианти – РМ 3/6, Сборник от слова, 1473 г.
Евангелието от Мелбърн – NGV cod. 710/5, Четириевангелие, ок. 1100 г.
Постен Златоуст – РНБ, Гильф. 34, Сборник със слова и поучения, края на XIV в.
Рилския панегирик – РМ 4/8, Панегирик, 1479 г.
Савината книга – РГАДА Ф. 381, Оп. 1, ед. хр. 14, Изборно евангелие, XI в.
Хилendarски Шестоднев – ГИМ 345, 1263 г.; писан от Теодор Спанос (Кьосето)
Хлуд. 142 – ГИМ, Хлуд. 142, Паримейник (*Хлудов/Лобковски паримейник*), края на XIII – началото на XIV в.
Хлуд. 164 – ГИМ, Хлуд. 164, Празничен миней, 1371–1395 г.
Хлуд. 237 – ГИМ, Хлуд. 237, монашески сборник, 1340–1350 г.
BAR 20 – cod. BAR 20, Апостол, началото на XIII в.
Coisl. gr. 79 – BnF cod. Paris. Coisl. gr. 79, Омилии на Йоан Златоуст, 80-те г. на XI в.
Dionysiou 65 – cod. 65, Псалтир, първата половина на XII в.

Библиография

Извори

Болонски псалтир [Bolonski psaltir] – BUB cod. 2499, 1230–1241 г. (Dijčev 1968)

Грубанов триод [Grubanov triod] – Зорп. 39, средата на XIV в. (преди 1360 г.)

Добрейшово евангелие [Dobreyshovo evangelie] – НБКМ 17, Четириевангелие, първата половина на XIII в. (1221 г. ?), <http://82.147.128.134/slr/public/image>

Теодоров триод [Teodorov triod] – НБИВ 57 (68), Постен триод, края на XIII или началото на XIV в., <http://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/1944>

Dijčev 1968: *Dijčev, Ivan*. Болонски псалтир. Български книжовен паметник от XIII век. Фототипно издание с увод и бележки от Иван Дуйчев [Bolonski psaltir. Balgarski knizhoven pametnik ot XIII vek. Fototipno izdanie s uvod ot Ivan Duychev] / Psalterium Bononiense. Sofia, 1968.

Sin. slav. 23 – SCM cod. Sin. slav. 23, Постен триод, средата на XIV в., <http://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/29230>

Sin. slav. 24 – SCM cod. Sin. slav. 24, Цветен триод, средата на XIV в., <http://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/29231>

Литература

Canart 2008: *Canart, Paul*. Quelques exemples de division du travail chez les copistes byzantins. In: *Canart, Paul*. Études de paléographie et de codicologie. Vol. 2. Città del Vaticano, 2008, 1135-1154.

Dale 2017: *Dale, Corinne*. The Natural World in the Exeter Book Riddles. Cambridge (достъпно на https://books.google.bg/books?hl=en&lr=&id=87M4DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Corinne+Dale+2017&ots=YEC6I9Is-ll&sig=pixcwQkm-Bi_3Md5hyAA8AsicjA&redir_esc=y#v=onepage&q=Corinne%20Dale%202017&f=false).

Dujčev 1962: Dujčev, Ivan. Средновековните български миниатюри [Srednovekovnite balgarski miniatyuri]. – Изкуство [Izkustvo], No. 4-5, 64-68.

Dujčev 1968: Dujčev, Ivan. Болонски псалтир. Български книжовен паметник от XIII век. Фототипно издание с увод и бележки от Иван Дуйчев [Bolonski psaltir. Balgarski knizhoven pametnik ot XIII vek. Fototipno izdanie s uvod ot Ivan Duychev] / Psalterium Bononiense. Sofia.

Dzhurova 1997: Dzhurova, Axiniya. Въведение в славянската кодикология. Византийският кодекс и рецепцията му сред славяните [Vavedenie v slavyanskata kodikologiya. Vizantiiskiyat kodeks i retseptsiyata mu sred slavyanite]. Sofia.

Gagova 2000: Gagova, Nina. A Study of Groups of Manuscripts Chosen by Socio-cultural Criteria (Mss Belonging to Rulers' Libraries from the 14th and 15th Centuries). In: Medieval Slavic Manuscripts and SGML. Problems and Perspectives (eds. David Birnbaum, Anissava Miltenova). Sofia, 131-169.

Gameson 2002: Gameson, Richard. The Scribe Speaks? Colophons in Early English Manuscripts (H. M. Chadwick Memorial Lectures, 12). Cambridge.

Grabar 1928: Grabar, André. Les miniatures de deux tétraévangiles slaves. In: Grabar, André. Recherches sur l'influences orientales dans l'art balcanique. Paris, 57-102.

Gyuzelev 2014: Gyuzelev, Vasil. Училища, скриптории, библиотеки и знания в България XIII–XIV в. (= Gyuzelev, Vasil. Съчинения в 5 тома. Т. 4) [Uchilishta, skriptorii, biblioteki i znaniya v Bulgariya XIII–XIV v. (= Gyuzelev, Vasil. Sachineniya v 5 toma. T. 4)]. Sofia.

Hristova 2004: Hristova, Boryana. Евангелие [Evangeliie]. In: Българска книга. Енциклопедия (съст. Ани Гергова) [Balgarska kniga. Entsiklopedia (ed. Ani Gergova)]. Sofia – Moscow, 157.

Hristova et al. 1982: Hristova, Boryana, Darinka Karadzhoва, Anastasiya Ikonotova. Български ръкописи от XI до XVIII век, запазени в България. Своден каталог [Balgarski rakopisi ot XI do XVIII vek, zapazeni v Bulgariya. Svoden katalog]. T. 1. Sofia.

Hristova et al. 2003: Hristova, Boryana, Darinka Karadzho-

va, Elena *Uzunova*. Бележки на българските книжовници [Belezhki na balgarskite knizhovnitsi]. Т. 1. Sofia.

Hristova et al. 2009: *Hristova*, Boryana, Vyacheslav *Zagrebin*, Genadiy *Enin*, Elena *Shvarts*. Славянские рукописи болгарского происхождения в Российской национальной библиотеке – Санкт-Петербург [Slavyanskije rukopisi bolgarskogo proishozhdeniya v Rossiyskoy natsional'noy biblioteke – Sankt-Peterburg]. Sofia.

Ivanova 1981: *Ivanova*, Klimentina. Български, сръбски и молдо-влахийски кирилски ръкописи в сбирката на М. П. Погodin [Balgarski, srabski i moldo-vlahiyski kirilski rakopisi v sbirkata na M. P. Pogodin]. Sofia.

Ivanova 2020: *Ivanova*, Klimentina. За Ms. Sl.1 от Библиотеката на Гръцката православна патриаршия в Йерусалим – представител на новоизводните триодни текстове (Към въпроса за разпространението на българските светогорски преводи през XIV в.) / On MS. Sl.1 of the Library of the Greek Orthodox Patriarchate of Jerusalem – a Representative of the New Redaction Pentecostaria (To the Question of the Diffusion of Bulgarian Athonite Translations in the 14th Century). – *Palaeobulgarica*, No. 44/1, 118-136.

Kalopissi-Verti 1994: *Kalopissi-Verti*, Sophia. Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions. – *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*, No. 42, 139-158.

Koycheva 2014: *Koycheva*, Regina. Постен триод [Posten Triod], <http://scripta-bulgarica.eu/bg/terms/posten-triod> (последно посетен на 14.07.2021).

Kul'bakin 1905: *Kul'bakin*, Stepan. Материалы и заметки по славяноведению [Materialy i zametki po slavyanovedeniya]. – Журнал Министерства народного просвещения [Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya], No. 5/2.

Mišchenko 1995: *Mišchenko*, Žan. Сколько было переписчиков Болонской Псалтыри? [Skol'ko bylo perepischikov Bolonskoy Psaltiry?] – *Polata knjigopisnaja*, No. 27-28, 83-88.

Moussakova 2002: *Moussakova*, Elissaveta. Illuminating the Byzantine and Slavonic Psalters from the Eleventh through the Fourteenth Centuries. – *Annual of Medieval Studies at CEU*, No. 8, 223-248.

Musakova 2014: Musakova, Elisaveta. Изследователят читател на Добрейшовото евангелие [Izsledovatelyat chitatel na Dobreyshovoto evangelie]. – Littera et Lingua E) Journal, No. 3, <https://naum.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/2014/11/3/mousakova-e>.

Moussakova 2021: Moussakova, Elissaveta. The Gruban Triodion (in print, collected papers from the International Conference 'The Monastery of Zograf within the Athonite Monastic Community: A Historic Path and Place for Service to the Word').

Nikolova et al. 1999: Nikolova, Svetlina, Mariya Yovcheva, Tanya Popova, Lora Taseva. Българското средновековно културно наследство в сбирката на Алексей Хлудов в Държавния исторически музей в Москва. Каталог [Balgarskoto srednovekovno kulturno nasledstvo v sbirkata na Aleksey Khudov v Darzhavniya istoricheski muzey v Moskva. Katalog]. Sofia.

Nikolova-Houston 2011: Nikolova-Houston, Tatyana. Маргинални бележки и приписки в ръкописите на Етрополския манастир „Света Троица“ [Marginalni belezhki v rakopisite na Etropolskiya manastir "Sveta Troitsa"]. In: Етрополската книжовна школа и българският XVII век (съст. Елисавета Мусакова, Елена Узунова) [Etropolskata knizhovna shkola i balgarskiyat XVII vek (eds. Elisaveta Musakova, Elena Uzunova)]. Sofia, 98-123.

Popov 2004: Popov, Georgi. Среднобългарският превод на Триода от първата половина на XIV в. [Srednobalgarskiyat prevod na Trioda ot parvata polovina na XIV v.] In: Преводите през XIV столетие на Балканите [Prevodite prez XIV stoletie na Balkanite] (ed. Lora Taseva). Sofia, 173-184.

Popova 1999: Popova, Tanya. Колко ръце са писали Постен (23) и Цветен (24) триод от манастира „Св. Екатерина“ в Синай? [Kolko ratse sa pisali Posten (23) i Tsveten (24) triod ot manastira "Sv. Ekaterina" v Sinay?]. – Palaeobulgarica, No. 23/2, 41-52.

Radojčić 1971: Radojčić, Svetozar. Насловна заставка Хиландарског Шестоднева из 1263. године [Naslovna zastava Hilendarskog Šestodneva iz 1263. godine]. In: Хиландарски зборник [Hilendarski zbornik]. Vol. 2. Belgrade, 69-89 + tabl. 1-13.

Raykov et al. 1994: *Raykov, Bozhidar, Stefan Kozhuharov, Heinz Miklas, Hristo Kodov.* Каталог на славянските ръкописи в библиотеката на Зографския манастир в Света гора [Katalog na slavyanskite rakopisi v bibliotekata na Zografskiya manastir v Sveta gora]. Sofia.

Rozov 1914: *Rozov, Viktor.* Болгарские рукописи Иерусалима и Синая [Bolgarskie rukopisi Ierusalima i Sinaya]. – Минало [Minalo], No. 3/9, 16-37.

Shchepkin 1906: *Shchepkin, Vyacheslav.* Болонская псалтырь (Исследования по русскому языку.) [Bolonskaya psaltyr' (Issledovaniya po russkomu yazyku)]. Vol. II/ 4. St. Petersburg.

Spatharakis 1976: *Spatharakis, Ioannis.* The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden.

Taseva 2014: *Taseva, Lora.* Какво се крие зад понятията български и сръбски език в една приписка от 1374 г.? [Kakvo se krie zad ponyatiyata balgarski i srabski ezik v edna pripiska ot 1374 g.?] In: Етничност, език и идентичност в Югоизточна Европа [Etnichnost, ezik i identichnost v Yugoiztochna Evropa] (Studia Balcanica, 29). Sofia, 69-86.

Tsonev 1906: *Tsonev, Benyo.* Добрейшово четвроевангеле. Среднобългарски паметник от XIII век (Български старини, I) [Dobreyshovo chetvroevangele. Srednobalgarski pametnik ot XIII vek (Balgarski starini, I)]. Sofia.

Tsonev 1920: *Tsonev, Benyo.* Опис на славянските ръкописи и старопечатни книги в Пловдивската народна библиотека [Opis na slavyanskite rakopisi i staropечатni knigi v Plovdivskata narodna biblioteka]. Sofia.

Turilov 2004: *Turilov, Anatoliy.* Новые рукописи болгарских книгописцев XIV века Лаврентия и Грубана [Novye rukopisi bolgarskh knigopistsev XIV veka Lavrentiya i Grubana]. In: Рукописная книга Древней Руси и славянских стран: от кодикологии к текстологии. [Rukopisnaya kniga Drevney Rusi i slavyanskikh stran: ot kodikologii k tekstologii]. St. Petersburg, 145-165.

Turilov 2009: *Turilov, Anatoliy.* Старые заблуждения и новые „блохи“ (рецензия на книгу: Христова Б., Караджова Д., Узунова Е. Бележки на български книжовници. X—XV II в.

В 2 т. София, 2003–2004) [Starye zabluzhdeniya i novye “blokhi” (retsenziya ha knigu: Hristova, B., Karadzhova, D., Uzunova, E. Belezhi na balgarskite knizhovnitsi X–XVIII v. V 2 t. Sofiya, 2003–2004)]. – Вестник церковной истории [Vestnik tserkovnoy istorii], No. 1–2 (13–14), 321–361.

Turilov 2012: *Turilov*, Anatoliy. К реконструкции комплекта пергаменных тырновских служебных Миней второй четверти – середины XIV в. [K rekonstruktsii komplekta pergamennykh tyrnovskikh sluzhebnykh Miney vtoroy chetverti – serediny XIV veka]. In: *Turilov*, Anatoliy. Межславянские культурные связи эпохи Средневековья и источниковедение истории и культуры славян [Mezhslavyanskije kul’turnye svyazi epokhi Srednevekov’ya i istochnikovedenie istorii i kul’tury slavyan]. Moscow, 343–350.

Turilov, Moshkova 2016: *Turilov*, Anatoliy, *Lyudmila Moshkova*. Каталог словенских рукописа светогорских манастира [Katalog slovenskih rukopisa svetogorskih manastira]. Belgrade.

Uspensky 1985: *Uspensky*, N. Evening Worship in the Orthodox Church. Transl. from the Russian and ed. by P. Lazor. Crestwood, New York, 1985 [доступно на https://books.google.bg/books?id=dmjQhWIKqqsC&pg=PA242&lpg=PA242&dq=ecclesiarch+orthodox+church&source=bl&ots=BBIzG0X7Yp&sig=ACfU3U0IazczPryR7MsiNsQNW-148NoROvQ&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwip_4DX8ILwAh-WZ7aQKHc-8ArIQ6AEwEHoECBAQAw#v=onepage&q=ecclesiarch%20orthodox%20church&f=false].

One Amongst Many

Elissaveta Moussakova



Numerous medieval manuscripts were copied by teams of scribes. As little as we know about the organization of manuscript copying in medieval Bulgaria and the relations between commissioners and doers, we know even less about the personalities of the scribes. Is it worth it then discussing on the subject since, to quote Richard Gameson, 'collectivity and self-effacing humility and obedience were (or should have been) the norm for the monastics who undoubtedly comprised the vast majority of scribes in our period'? In his view it is the modern thinking that is susceptible to "human interest" and tends to admire individuality. Following his argument, Corinne Dale makes an apt distinction between scribe's individuality and the human being behind a book by pointing out that if the scribes were not concerned with communicating their individuality, numerous colophons testify that their human labour and dedication was something they were keen to purvey to their readers. While such an understanding of medieval scribes' ethics and limits in which they are supposed to speak about themselves must be a pre-condition of any modern investigation on medieval scribe's "self", a particular manner or writing and leaving a name on the book offered to God puts nevertheless an individual imprint on it. In practice, more often than not we see collectively copied manuscripts displaying the idiosyncrasy of scribes' hands. Therefore the question who are these poor servants of the pen who make themselves known and remembered, in what circumstances their act of self-revealing was admissible, becomes even more insistent when addressing a group of collaborators.

What we actually know about the medieval notion of working together is not much and it usually refers to distribution of texts or gatherings. As to the nature of a team which could be a settled one or travelling, or convoked if a need arises, the information is often uncertain, much more so for Bulgarian manuscripts of the periods to the late fourteenth century.

This paper does not focus on paleographical methods of discerning hands, but tries to gain some insight into the circumstances in which a scribe in a team pronounces himself. Is it a permissible spontaneous self-expression or a gesture sanctioned by a privilege? Is it related to commission-and-payment conditions and does the situation differ from that when a single scribe signs or not a manuscript he has copied? The issue of individuality of scribes

in medieval Bulgaria has not been studied nor are there many sources to cast light on it. Therefore, this paper is an attempt to examine some of the disputable points in a selection of Bulgarian manuscripts dated to the thirteenth and fourteenth centuries – the *Bologna Psalter*, the *Theodore Triodion*, the *Gruban Triodion*, the Triodia Sin. slav. 23 and Sin. slav. 24, the Miscellany from the Russian National Library cod. Gil'f. 34, the *Dobreisho Four Gospels*. Each example represents a different case for which an explanation is offered.

The provisory conclusions may be summarized in the following: the appearance of personal names in manuscripts copied by two or more persons is not submitted to written formulae resolutely different from those in manuscripts copied by a sole hand – except those indicating one's share. Insufficiently explained remains the scribe's motivation to sign – whether it is of business-like or non-material character. No specifically different context was detected for getting a person out of anonymity in comparison with the occasions when one copyist worked on a book. It comes to say that to understand the mechanism of individualization both situations should be studied in parallel. The impression is that the copyist, participating in fulfillment of a commission, did not feel himself bound by terms of collectivity but could react individually. Finally, the expediency of the offered research, here only outlined, is justified by the expectation that it could contribute to clarify the profile of an organization of the earlier calligraphic schools or copying centres and workshops. Their recognition and reconstruction of their activity is what we try to do, including the evidence about the individual 'behind the book'. Any further investigation should be done on a larger scale and expanded theoretical grounds.



Понятието *musicus* в контекста на идеята за личност (върху примера на *Summa musice* от XIII век)

Кристина Янова¹

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: В най-широк смисъл *musicus* е средновековният предтеча на съвременния музиколог. От своя страна, в качеството си на термин тази дума е латинизираният наследник на гръцкия μουσικός. Кой заслужава да носи това звание, е въпрос, преминаващ през музикалната история от епохата на Античността и до края на Средновековието, движейки се успоредно на друг въпрос – какво е това музика. Проследяването на отговорите дава възможност да се открие както постоянното ядро на историческото понятие *musicus*, така и променливите съдържания, с които то се изпълва през различните епохи – съдържания, винаги отразяващи светогледната цялост на тези епохи. Трактатът *Summa musice* (ок. 1200 г.) е красноречив пример за начина, по който се осмисля понятието *musicus* в един немалък сегмент от историята. Същевременно той дава възможност понятието *musicus* да бъде положено в контекста на идеята за личност, основополагаща за християнското Средновековие, която има своя произход и образец в Светата Троица. Идеята за личност (ὁπρότασις) спуска лъчи върху всички дела на човека, осветява житейските и професионалните му начинания. Тя го ръководи в неговата музикална практика и заедно с това разширява границите на самото понятие музикална практика, изпълвайки ги със смисъла на практика на душата (πράξις).

Ключови думи: *musicus*, кантор, идея за личност, *Summa musice*, музикална практика

¹ Dr. Kristina Yanova is a Professor at the Institute of Art Studies, BAS. Research field: theory, history and philosophy of music. Author of the books: "Dobri Christov and the Idea of Personality and Community" (1999); "The Archive of Dobri Christov. A Catalogue" (2002); "Churchiness and Musical Thinking. On examples of Dobri Christov's Work" (2006); "The Music that Lifts up the Hearts" (2007); "Sound and Ethos. Variations on a Theme by Boethius" (2011); "Music and Logos. 'Moses and Aron' by Schoenberg" (2015). Awards: the Union of Bulgarian Composers' Award "Book of the Year" (for 1999, 2002, 2006, and 2011).



Най-общо казано, *musicus* е средновековният предшественик на съвременния музиколог. От своя страна, той е наследник на онзи, когото гърците са наричали μουσικός. Смесовото пространство, очертано от трите исторически понятия, е белязано със значителни разлики. Не толкова големи, но достатъчно съществени, са и разликите, настъпващи в резултат от вътрешните промени в съдържанието на *musicus* през Средновековието.

Summa musice (ок. 1200 г.) свидетелства за едно представително и дълго задържало се схващане относно това, което е нужно на човек, за да може да се нарече „музикус“. Изборът на този трактат като пример за настоящия доклад е предизвикан: Кристофър Пейдж, преводач, редактор и автор на предговора в първото двуезично (латински/английски) издание², ни призовава да прочетем съчинението внимателно, за да престанем да го наричаме „анонимно“ или да му приписваме погрешно авторство, след като, както показва той, името на неговия автор е отбелязано на три места в текста. Фактът, че много от нас наистина го прочетоха, се дължи до голяма степен на това забележително издание, за което лично аз, вероятно заедно с много други, съм му безкрайно благодарна.

Първият средновековен мислител, поставил ясно въпроса „кой е музикус?“, е Боеций в специална глава от *De institutione musica*³. Експлицитен и подробен е и неговият отговор. В него силно отзвучава казаното още от Аристоксен – философа от IV век пр. Хр., положил теоретичните основи на „всеобхватната наука за музиката“, както я нарича той – относно това, кой заслужава да се нарече μουσικός. Сам радващ се на честта да бъде определян от своите съвременници като μουσικός, гръцкият автор представя кръга от знания, които всеки, стремящ се да носи това звание, трябва да притежава – по хармоника, основната част на науката за музиката, по ритмика и метрика. Μουσικός е човек на знанието. А знанието е придобито чрез разум. Боеций подема идеята и я изказва в сентенцията: „много по-ценно и по-важно е да знаеш това, което някой прави, отколкото да правиш това, което някой знае, тъй като физическият занаят е прислужница, а разумът – господарка. И ако ръката не прави това, което нарежда разумът,

² The *Summa Musice* 1991.

³ Boetii 1995: 187-296/ 299-425.

тя работи напразно“⁴. Йерархично са разпределени и позициите на хората, занимаващи се с музика. Горے са музикусите, по-долу са съчинителите, следвани от изпълнителите. Тази ценностна йерархия няма да бъде променена от последователите на Боеций: високото място на музикуса ще се измерва по височината на разума.

Същевременно понятието *musicus* претърпява вътрешна трансформация, следващият пункт от която е очертан от Гвидо д'Ареццо. Монахът от XI век съхранява необходимото условие, на което един музикус трябва да отговаря – *да знае* – в прочутия си афоризъм: „*Musicorum et cantorum magna est distantia. Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, definitur bestia*“⁵, но не и делението на субектите на музиката. За него знаещ трябва да бъде пеещият човек. Кристофър Пейдж тълкува промяната в контекста на цялостния монашески живот, в който трудът, музикалното правене, има своя образец *във* и черпи смисъла си *от* литургията – общото дело на Църквата⁶. В този реален, практически църковен живот Боециевият музикус на съзерцанието отстъпва мястото си на друг – на пеенето. *Musicus* вече се отнася до „манастирския певец, който е изучил теорията на своето изкуство. И как иначе би могло да бъде, когато *opus Dei* очаква да бъде път всеки ден?“⁷

Промяната засяга и дихотомията на музиката – наука и изкуство, теория и практика, – в която по стара гръцка традиция първенство има теорията. И именно тук посоката, открита от Пейдж, към общностната принадлежност на този, който пее, знаейки (музикуса), трябва да продължи с още един ход.

Този ход води към понятието *личност*. Без да навлизам в огромния проблем за историческия път на това понятие от гръцкото *πρόσωπον* през латинското *persona* и до християнската *личност*, ще припомним някои достатъчно известни положения, необходими за нашата тема. Промяната в идеята за личност, настъпваща с хрис-

4 Boetii 1995: 212/ 239.

5 „Между музикуса и кантора разликата е голяма: единият произнася, другият знае какво съдържа музиката. И този, който прави, каквото не знае, трябва да бъде наречен животно“ D'Arezzo 1999: 330-333.

6 Page 1992: 76.

7 Page 1992: 76.

тиянството, е коренна, което означава, че я засяга из основи и до произхода ѝ⁸ в трите лица (хипостази) на Бога. Оттук се извежда и човешката личност, и човешкото битие, и връзката между двете. Оттук се осветява пътят на християнина – пътят на спасението, – в който той придобива личностно битие, като се богоуподобява. Идеята за личност спуска лъчи надолу към всички негови дела, към житейските му и професионални начинания.

Затова трябва да попитаме: Докъде се простира музикалната практика, какви са нейните граници, кое е това, което ѝ придава смисъл?

Тази практика е обща и общностна, но е и лично дело. Тя е душевен праксис, който се извършва от пеещия човек и намира един-единствен израз – музикалният глас. Гласът става израз на самия човек, на цялата му душевна и духовна вътрешност, превръща се в свидетелство на избора от него път. Гласът оповестява избор и го осъществява на практика. Изборът е определен от целта, от стремежа на човека да стане личност. Не само знаене и правене се свързват ведно, съединяват се две човешки средоточия – разумът и сърцето.

Начинанието, предприето от автора/авторите на *Summa musicæ* (според Пейдж авторите са двама – Персей и Петър, макар изложението да е в 1 л. ед. ч.), е образователно. По жанр това е ръководство, предназначено за певци, обучаващи се в пеене на грегорианския хорал⁹. Целите му са на пръв поглед скромни, свързани с „малките неща“, предназначена за „малките“ певци. Скъмността е и искрена, и реторическа, прозираща в обилните за средновековните текстове встъпителни и заключителни обрамчвания, неизменно призоваващи Божията подкрепа и снизхождение, и мотивираща отказа от разискване на сложните въпроси на музикалната теория. Още един реторически жест, свързан с формата, сочи открито към Боеций, този път към Утешението на философията: в изложението се редуват прозаически текстове, изясняващи даден теоретичен въпрос, с поетически подглавие „Поема относно същото“.

8 Сред внушителната литература по този въпрос тук се позовавам преди всичко на Зизиулас 2001: 37-71.; вж. също: Зизиулас 2013.

9 Page 1991.

Колкото до понятието *musicus*, подобно на Боециевото то описва този, който знае. Но той вече не е само знаещият.

Трактатът започва с една тревога: „Често съм забелязвал толкова много от моите приятели и ученици да се скитат по пътя, т.е. в онези неща, които са принципите на музиката, а именно знанието за интервалите, възникващи или от еднакви височини, или при изкачване и слизание. Помислих си, че мога да се опитам да им доставя помощ и съвет в тяхното очевидно невежество, най-вече за да могат те да пеят определено песнопение точно и по един осведомен начин и когато пеят, да получат такава почит сред неосведомените, както най-големият експерт“¹⁰.

Заявена е лоялността към всички, които заслужават да бъдат наречени музикуси, защото познават принципите на музиката, и същевременно личи загрижеността към невежите практики: за да могат да пеят правилно, те също трябва да знаят. Оттук идват и конкретните задачи, съобразно които са подложени на пресяване предстоящите въпроси за разглеждане, изрично е изтъкната причината други да останат извън внимание – а именно тези, които са „отвъд способностите [за разбиране] на момчетата и изискват по-пълно проучване“¹¹. Те ще бъдат оставени настрана и вниманието ще се насочи към „по-малките по един прост начин“¹². Последвалата поема ще повтори намерението: „Аз казвам малки неща за малките“¹³.

Това, което диктува подбора и начина на поднасяне на материала, са не само малките способности за разбиране на начинаещите: високите проблеми на музикалната теория нямат място в обучението, ако са откъснати от практиката: „Онези автори, които са извън нашата цел, ще ги оставим да спят; онези плодове, които са твърде нависоко, ще ги оставим на дървото... Но когато практиката следва свещта на теорията, която очертава пътя като алтернатива на скиталчеството в мрака, тази свещ ще бъде тук и ще разкрие защо всеки детайл трябва да бъде описан, тъй като ще ни позво-

10 The *Summa musice* 1991: 45-46.

11 The *Summa musice* 1991: 46.

12 The *Summa musice* 1991: 47.

13 The *Summa musice* 1991: 48.

ли да преминем нататък с музикалните звукове и нотацията“¹⁴.

Кой е музикус и кой е само кантор, е казано изрично: „Разликата между *musicus* и *cantor* сега ще бъде ясна за внимателния читател. Всеки *musicus* е *cantor*, но обратното не е в сила. Канторът, който е музикус, т.е. теоретик и изпълнител, влиза в тази категория, но канторът, който не е музикус, не може да бъде наречен изпълнител, без да се злоупотреби с термина, защото изпълнението трябва да следва науката теория, която върви пред него... Кантор без теоретични познания е като пиияница, който се опитва да си намери пътя, или слепец, който се опитва да набие куче. Ние обаче сме виждали много певци от този тип и те илюстрират това, което казва Боеций за необучения в книгата си Утешението на Философията: такива хора късат дрехата на Философията и когато открадват късче от нея, се хвалят, че притежават цялата ѝ мантия“¹⁵.

И за авторите на трактата – обучаващите – и за учещите се няма съмнение каква е целта на църковното пеене. Тя е изложена просто и ясно: „в Църквата трябва да служим на Бог с музика за Негова по-голяма чест и почит“¹⁶. Тази цел осветява пеенето в църквата и осветява пътя на пеещия. Затова то трябва да е правилно, да е пеене с разбиране. Защото този, който пее, въдворява себе си в пътя с разум и с воля. *Да знае* сега не е изискване, което сочи само към заниманието с пеене, така както прославата, отправяна от пеещия, не е в името на музиката сама по себе си, а е в името и за слава на Бога, на Когото той служи. Пеейки, той става едно от онези „дихания“, за които говори Псалом 150:6: „всякое дихание да хвалить Господа“.

Аристотеловата мисъл, че „подобното обича подобното и отхвърля неговата противоположност“¹⁷ преминава многократно през текста на трактата. Тя е ръководеща за авторите, както когато изтъкват родството между индивидуалната нагласа на човека и даден музикален модус, така и когато пристъпват към изясняването на „символната одежда на музиката“. В едноименната глава 25 те се

14 The *Summa musice* 1991: 48.

15 Срв. Боеций 2008: 71.

16 The *Summa musice* 1991: 57.

17 The *Summa musice* 1991: 127.

стремят да покажат кое е това, което съответства на музиката¹⁸. Тук църковният смисъл, присъстващ във всяко досегашно твърдение – някъде по-скрито, на други места по-явно, – триумфира в идеята за съответствието между музиката и Църквата.

„В музиката, тропологично казано, трябва да видим подобие на Църквата и това е ясно за неща, основани върху един и същ вид на числото“¹⁹. Видът на числото има предвид пропорцията, или числовото отношение (*numerus ad aliquid*), по питагорейска традиция отредено на науката за музиката. Сега самият този вид число се изпълва с църковен смисъл: „Музиката е една наука, въпреки че има много части; по същия начин, въпреки че Църквата има много членове, е една, основана в единството на католическата вяра“²⁰. След подобие на музиката с Църквата в отношението между едно и много, авторите преминават към аналогията според отделните числа: както е двоична структурата на музиката със своите две части – онези, които отново Боеций е нарекъл *musica mundana* и *musica humana*, – така е двоична и структурата на Църквата, „защото тя има два Завета, които чете и изучава в тяхното съответствие и по този начин изгражда и съединява стените им със знака на крайтъгълния камък, който е Христос“²¹. Още по-близък е църковният хоризонт, когато в него е положено понятието *musicus*: сега в него се вижда самият човек с двете дейности на своя живот: „И отново, има една по-нататъшна двоична структура в музиката, понеже тя се дели на *naturalis* и *instrumentalis*; така и в Църквата може да се открие друга двоична структура, тъй като тя включва съзерцателния и действения живот. *Naturalis* може да бъде уподобен на съзерцателния живот, а *instrumentalis* – на действения. Музиката, която човек учи наизуст, за да може да я изпълнява без книги, е сравнима със съзерцателния живот; по същия начин музиката, която певецът може да изпълнява само с помощта на външни средства, каквито са книгите, е сравнима с действения живот. Във връзка с това обаче е казано, че „[Мария] избра добрата част, която няма да ѝ се отнеме (Лк. 10:42); така не може да се отнеме и култивирането на музиката от този, който я изпълнява наизуст“²².

18 The *Summa musice* 1991: 127.

19 The *Summa musice* 1991: 127.

20 The *Summa musice* 1991: 127.

21 The *Summa musice* 1991: 127.

22 The *Summa musice* 1991: 128.

Музиката и Църквата биват сравнявани не просто като две неща – два свята, две институции, две форми – и подобие то не е само линейна връзка между тях. Като пълнота (πλήρωμα) на целия живот Църквата обхваща съзерцанието и действието на всички приобщени към нея. Двете части на музиката – *theorica* и *practica* – се съединяват поновому чрез единството на ума и делата на човека. Практикът и теоретикът не могат да останат разделени и тъкмо този, който поема отговорността да свърже техните способности, е достоен да се нарече „музикус“. От уподобяването на видовете музиканти с Марта и Мария, колкото и то, както може да се стори на съвременния читател, да е обвеляно с наивитет, извира съвсем не елементарно послание. Всяка човешка дейност поема в себе си смисъла на целия живот на човека, а целта на живота в един най-дълбок план е белязана с музикалност. В този план самата дума „музикалност“ носи значение колкото първично – на хармония – толкова и действено – на хармонизиране, което човек постига със себе си, с другите и с Бог.

Сходствата в устройството на музиката и Църквата продължават по реда на числата: делението на автентични и плагални песнопения бива уподобено с Божията любов и с любовта към ближния; числата три, четири и седем донасят следващи прилики; осем, разбира се, е числото на осмогласието, сравнимо с осемте блаженства. Заключение то идва сякаш съвсем естествено: „тъй като музиката е сравнима с Църквата по такива, по толкова много и така велики начини, не е чудно, че практиката на музиката и едно достойно разбиране за нея са възпитани в Църквата“²³. То извежда на преден план най-дълбоката причина за възхвала на музикалната практика – образована, дисциплинирана и ръководена от знанието и същевременно извираща и неотделима от душевния праксис на човека. Последвалата и последна в трактата „поема относно същото“ е пример за такава лична практика. Отправляща зов към певците да се приобщят към общото дело на Църквата – едно аналогично приобщаване към небесния хор, – тя същевременно е плодът на устата, песен, която съчинителят ѝ пее със собствения си глас, за да може да се присъедини лично към това общо дело: „Дай, Господи, на автора и на всички доброжелателни читатели да заслужат да пеят небесната песен в

23 The *Summa musicae* 1991: 133.

Твое присъствие. Дай ни да живеем праведно и с чист дух. Дай ни да пеем хвала на Тебе с радостен глас на Небето”²⁴.

В заключение: Средновековният *musicus* няма място извън музикалната практика; тя е практика на душата и като такава няма място извън практикуващия я човек; човекът няма място извън личността; личността няма място извън Бога, от Когото придобива битие.

²⁴ The *Summa musicæ* 1991: 137.

Библиография

Извори

Boetii 2008: Boetii. Утешението на философията [Uteshenieto na filosofiyata]. In: Теологическите трактати. За утешението на философията [Teologicheskite traktati. Za uteshenieto na filosofiyata]. София.

Boetii 1995: Boetii. De institutione musica. In: Музыкална бозциана [Muzykal'naya boetsiana]. Санкт Петербург, 187-296/299-425.

The Summa Musice 1991: The Summa musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers (ed. & transl. Christopher Page). Cambridge. Available at: http://www.epdf.pub_summa-musice-a-thirteenth-century-manual-for-singe.pdf [accessed 8 March 2021]

Литература

Zizioulas 2001: Zizioulas, Met. John.. Личност и битие [Lichnost i bitie]. В: Изтокът и Западът за личността и общество-то. Богословски перспективи [Iztokat i zapadat za lichnostta i obshetstvoto. Bogoslovski perspektivi]. Велико Търново, 37-71.

Zizioulas 2013: Zizioulas, Met. John. Битието като общение [Bitieto kato obshtenie]. София.

D'Arezzo 1993: D'Arezzo, Guido. Regula rithmicae. In: Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem (ed. & transl. Dolores Pesce). Ottawa.

Page 1992: Page, Christopher. Musicus and cantor. In: Companion to Medieval and Renaissance Music. California, 74-78.

The Concept of *Musicus* in the Context of the Idea of Person (On the Example of *Summa Musice* from 13th Century)

Kristina Yapova



In the broadest sense of the word, *musicus* is the medieval forerunner of the present-day musicologist. On its part, as a term, it is the Latinized inheritor of the Greek μουσικός. Who are those who deserve to bear this name, is a question, which passes throughout music history from Antiquity to the end of the Middle Ages, going along with another question, namely, what is music. The answers given to these questions make it possible to outline the constant core of the concept of *musicus* as well as the changeable contents it takes in itself throughout the centuries.

Christopher Page, the translator, editor, and author of Introduction of the bilingual (Latin/English) edition of the *Summa musice* (first published 1991) urged us to read this treatise attentively in order to stop calling it “anonymous” or attributing wrong authorship to it. The fact that many of us read it in such a way is due to the great scope of this remarkable edition for which I am personally grateful to him.

Summa musice is an eloquent testimony to the prevalent answer to the question of *who is a musicus* during a considerable period of Middle Ages. At the same time the treatise provides us with an opportunity to see the *musicus* on the horizon of the *idea of person* – an idea fundamental for Christian Middle Ages, which has its origin and its pattern in the Holy Trinity. The idea of person (ὕπόστασις) spreads its rays over all human deeds, actions of life, and professional undertakings. It guides people in their musical practice and broadens the boundaries of musical practice itself, filling them with the meaning not only of labor of the hands, but also of labor of the soul (πράξις).



Tsaritsa Jelena of Serbia as an Independent Patron of Arts between 1355 and 1366

Anna Adashinskaya¹

*New Europe College, Bucharest/ Institute of Oriental Studies,
Russian Academy of Sciences, Moscow*

Abstract: This essay discusses the acts of patronage by Jelena (Jelisaveta), *Tsaritsa* of Serbia, undertaken after the death of her husband, Tsar Stefan Dušan. It investigates how they contributed to the reconciliation of the Serbian and Byzantine churches and to the establishment of Jelena's image as an independent governor. By using the politics of memory, the *Tsaritsa* attempted to represent her deceased husband as a pious ruler, in order to ground her own power and that of her son on the shared Serbian-Byzantine memory of patronage. When establishing the cult of Patriarch Kallistos in the Serbian milieu, Jelena shifted the emphasis from ecclesiastic conflict to political negotiations.

Key words: Jelena of Serbia, Tsar Stefan Dušan, reconciliation of churches, patronage, Athos, Serres, ideology

This essay² is going to discuss the role of Serbian *Tsaritsa* Jelena (Jelisaveta) as an independent patron of arts after the death in 1355 of her

¹ Dr. Anna Adashinskaya is a Postdoctoral Researcher in the project *Art Historiographies in Central and Eastern Europe. An Inquiry from the Perspective of Entangled Histories*. ERC Starting Grant, 2018-21, and a Senior Research Fellow at the Byzantium and Caucasus Research Centre, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences.

² This study is published within the framework of the project *Art Historiographies in Central and Eastern Europe. An Inquiry from the Perspective of Entangled Histories* (ArtHistCEE StG-802700, 2018-2021), funded by the European Research Council under the European Union's Horizon 2020, and hosted by New Europe College.



husband, King/Tsar³ Stefan Dušan⁴. By analyzing the monuments that are associated with or can be attributed to the Tsaritsa's sponsorship, I will show how the nature of her commissions reflected the main political trends of her rule and enabled her to establish her own royal ideology.

Tsaritsa Jelena (1315–1374), niece of Bulgarian Tsar Ivan Alexander and wife of Serbian King (Tsar) Stefan Dušan⁵, is well-known in Serbian, Bulgarian, and international historiography, due to her active participation in the political life of the medieval Balkans and her exceptional visit to Mount Athos, typically banned for women⁶. Some authors⁷ also have discussed Jelena's patronage role over such foundations as St. Sabbas' cell in Karyes and Matejče Monastery.

However, to understand the nature of Jelena's artistic policies one needs to view them within the political climate of the period and to assess them against the status of the Serbian Empire and its rulers in the region. Already Novaković and Ostrogorsky⁸ noted that Jelena went to Serres after the death of her husband, and ruled there independently relying on *Kesar* Vojihna, Gouverneur of Drama, and Uglješa Mrnjavčević, holding the title of *despot* and being the "major" of the town. Byzantine historian John Kantakouzenos characterized Jelena's governance style in the following way: during the tensions between Stefan Dušan's brother Simeon and the Tsar's son Uroš, "Jelena, his mother, being equally distrustful to the son and to Simeon, the brother of her husband, subjected many towns and surrounded herself with significant forces, held the power for herself, not fighting with anybody nor raising to war with anybody"⁹. However, already by May of 1356, Jelena took the monastic veil, as Stefan Uroš's charter to Hilandar monastery¹⁰ mentions her as *Jelisaveta*, i.e., under her monastic name.¹¹ It is worth noticing that scribe Gabriel, who made a Pentecostarion for

3 On the complexity of the 'tsar' title among the Balkan Slavs and its correlation with the Byzantine "basileus," see: Ostrogorski 1935; Bakalov 1995; Maksimović 1998.

4 Soulis 1984: 91–92; Mihaljičić 1989: 26–28, 66–70.

5 Purković 1975.

6 Konidarēs 2003.

7 Grujić 1935; Soulis 1954: 130; Živojinović 1982; Dimitrova 2002: 262–271; Belyakova (Leber) 2015; Smolčić-Makuljević 2016: 184–186.

8 Novaković 1960: 164–170; Ostrogorski 1965: 3–5, 91, 104–105, 113–114.

9 Kantakouzenos 1832: Vol. III, 314.

10 Novaković 1912: 308–310.

11 Radić, Milutinović 1994 suggest that the taking of vows happened on Easter 24th of April, 1356.

St. Catherine's Monastery on Mount Sinai on behalf of Metropolitan Jacob of Serres, included the *Tsaritsa* under her monastic name in the ruler-dating formula, and used an expression in plural, the "ruling tsars", when referring to "nun" Jelisaveta and her son Uroš¹². Thus, one may conclude that the Serbian Church elite recognized Jelena as a ruler despite her monastic status.

As a first act of independent patronage, Jelena commissioned the murals at Matejče monastery, recently dated to 1348–1352¹³. The church was destined for the *Tsaritsa*'s burial place and, therefore, she and her son are depicted as founders, whereas Stefan Dušan is portrayed as the sanctioning authority and as a church sponsor¹⁴. However, among the historical figures included in the murals, one may find also Patriarch Joanikije, belonging to the *ktetoric* composition, and the monastery's *hegoumenos* Makarije, whose portrait is situated on the northern part of the eastern wall¹⁵. The presence of the two clerics in close association with the founders' images may suggest that they were appointed as the enterprise's managers, who oversaw the construction and decoration on behalf of the royal founders¹⁶. Consequently, even before the death of her husband Jelena stayed in close connection with the ecclesiastic hierarchs¹⁷, who were later inclined to recognize her ruling status despite of the monastic veil.

Another argument of Jelena's reliance on the church structure for political support is her benefactions to the Athonite foundations. In addition to her widely discussed visits to Athos and patronage over St. Sabbas' cell at Karyes¹⁸, her later ties with the Holy Mount Athos were strengthened through an extraordinary rich donation to the Lavra of

12 Stojanović 1902: Vol. I, p. 42, no. 116: Въ лѣто ѿвѣдѣ индиктиѣн г҃ царствующимъ въ насъ благочѣстивымъ царемъ Стефанѣмъ Оурошѣмъ и матери ѣго монахи Елисаветѣ. – "in the year 6868, indiction 13th, when the pious tsars, Stefan Uroš and his mother nun Jelisaveta, were ruling over us".

13 Dimitrova 2002: 266–271. However, according to Patriarch Pajsije (r. 1614–1647), the monastery had not been finished by the time of Stefan Dušan's death (1355), so Jelena and Uroš completed the edifice and adorned it (Patrijarh Pajsije 1993: 92).

14 Dimitrova 2002: 185–187; Korunovski, Dimitrova 2006: 34.

15 Dimitrova 2002: 187–190.

16 Belyakova (Leber) 2019: 4–6, 11–13.

17 As later historical cases prove, Church dignitaries often undertake care of monasteries and other ecclesiastic institutions independently, in cases of a weak or nonexistent (Orthodox) state authority, see: Matic 2018.

18 Grujić 1935; Belyakova (Leber) 2015; Smolčić-Makuljević 2016. On Jelena's visit and its connection with abaton, see: Soulis 1954: 10; Živojinović 1982: 123.



Fig. 1. The Church of Dormition, Matejče monastery, 1350s. The donor composition with Jelena and Uroš and the figure of Stefan Dušan, south wall. Photo A. Adashinskaya

St. Athanasios. According to the *chrysobull* given by Stefan Dušan's son, Tsar Stefan Uroš, to Lavra monastery in 1361¹⁹, the Athonite foundation received the Monastery of All Saints with its possessions as a *metochion*. The donation, as the charter reads, had several peculiarities: the endowment was very generous and substantial; it was not the ruler, but rather his "mother," who initiated the donation; and the gift had a commemorative character "honoring and [providing for] the soul salvation of the three-times blessed and commemorated emperor (tsar)" Stefan Dušan²⁰. Considered altogether, these three factors suggest a quite straightforward political picture of the period.

19 *Actes de Lavra*: Vol. III, 82-85, no. 140; *Solovjev, Mošin* 1936: 200-207, No. XXVIII; *Živojinović* 2006: 87.

20 The charter is preserved in two versions, in Greek and Old Church Slavonic, issued by the same chancellery of Tsar Stefan Uroš. Probably, the Greek text was produced first, whereas the Slavonic one – a month later, *Actes de Lavra*: Vol. III, 83. Greek: ἐποίησαν δὲ (καὶ) ἐπιμέλειαν ὑπὲρ τῆς τιμῆς (καὶ) τῆς ψυχικῆς σωτηρίας τοῦ τρισμακαρίστου (καὶ) ἀοιδίμου βασιλέως τοῦ αὐθ(έν)του – *Actes de Lavra*: Vol. III, 84; Slavonic: сътворише же и прилежание въ чьсти и д(оу)шевнѣмъ сп(а)сени трѣбл(а)женнаго и пр(и)снопоминаемаго цара – *Solovjev, Mošin* 1936: 203, No. XXVIII.

According to Danilo's continuer,²¹ Constantinopolitan Patriarch Kallistos "sends to excommunicate the Tsar with the [Serbian] Patriarch and his archpriests. When this happened, the Tsar comes to repent and looks for resolving this enmity, but he cannot do so because of the title and [conquered] towns. And, after this, he ends this life and gets buried, leaving this enmity unburied behind." Having rather a political than actual religious reasoning, such as the conquest of Greek territories, the proclamation of Stefan Dušan as the Tsar of the Serbs and Greeks, and the establishment of the Serbian Patriarchy,²² this event caused, nevertheless, a reputational harm and practical diplomatic difficulties to the Serbian state. Thus, many political actions undertaken by Stefan Dušan's heirs in different parts of the fragmented empire should be considered as attempts to settle the "unburied enmity" with Constantinople.²³ However, the present donation act witnessed that the relations with other institutions representing the Greek Orthodox Church were settled much earlier than those with the Patriarchate of Constantinople.

Thus, the introductory part of the donation set forth the conditions attached by the Serbian ruler to the gift:²⁴

- To care about the salvation of the soul of "the three-times blessed and commemorated emperor (tsar);"
- To write down his name into the *Synodikon* in order to acclaim and bless him together with [other] holy emperors according to church practice;
- To write down his name in their holy church *brebion* in order to commemorate him on those days together with the glorious emperors and *ktetors*;
- To perform the commemoration of the memory of his soul on the day of the dormition of his soul.

Moreover, the gift itself is called "repayment\reward for such great kindness," implying the establishment of exchange relations between the donor and the monastery, whereas *Tsaritsa* Jelena ("my Lady Em-

²¹ Daničić 1886: 381.

²² Mošin 1946; Bogdanović 1975; Petrović 1979; Barišić 1982.

²³ Besides *Tsaritsa* Jelena's policies regarded here, one should also consider the Act by Jovan Uglješa of 1368 and Knez Lazar's embassy of 1375 – Petrović 1979; Barišić 1982.

²⁴ Solovjev, Mošin 1936: 202, No. XXVIII.

press/Tsaritsa and mother")²⁵ is singled out as the initiator of the endowment act, asking her son to provide for the chrysobull confirming her donations. Consequently, one may safely assume that the gift to the Lavra was undertaken by Jelena before 1361 for the commemoration and veneration of her deceased husband. Moreover, this commemoration had to be performed in two forms, privately and politically. The Great Lavra monks commemorated the Serbian Tsar as a private person, through the performance of memorial services and the mentioning of his name during the *proskomidia* rite, together with other *ktetors*, according to the indications of the *brebion*. They also remembered him as a political figure distinguished by his contribution to the Orthodoxy, as the entry of Stefan Dušan's name into the *Synodikon* may be interpreted only in this way. This unusual occurrence of the excommunicated ruler among the emperors glorified for their orthodoxy meant that the Lavriotes pronounced the acclamations to Stefan Dušan during the solemn service on the day of the Triumph of Orthodoxy together with "other holy emperors"²⁶.

This way, the condition of the private and political veneration, i.e., the recognition of Stefan Dušan's legitimacy despite of his Constantinopolitan excommunication, was initiated by *Tsaritsa* Jelena and agreed to by the monks of the Athonite Lavra. One may suggest that the political influence of the Serbian Empire in the province of Macedonia²⁷, as well as the obvious economic reasons (extreme generosity of the donation) motivated the monastery to undertake this step, breaking up with the main political line of the Patriarchate of Constantinople. Indeed, the gift had an unusually large size and consisted of a *metochion*, adjusted

25 ἀμειβομένη τὴν τοιαύτην αὐτ(ῶν) καλογνωμί(αν) ἢ κερά μου ἢ δέσποινα ἢ μάννα μου ἔδωκε - *Actes de Lavra*: Vol. III, 84; и взданиѣ творѣ таковогѣ тѣхъ добронравіа г(о)с(по)жда ми ц(а)р(и)ца м(а)ти ц(а)р(с)тва ми - *Solovjev, Mošin* 1936: 202, No. XXVIII.

26 ἔγραψαν τὸ ὄνομα αὐτοῦ ἐν τῷ συνοδικῷ ὥστε εὐφημεῖσθαι (καὶ) μακαρίζεσθαι αὐτ(ὸν) μετὰ τῶν εὐσεβ(ῶν) βασιλέ(ων) κατὰ τὴν τῆς ἐκκλησί(ας) συνήθειαν - *Actes de Lavra*: Vol. III, 84; и написалъ име юго въ синодицѣ іако же благохвалити и бл(а)жити юго съ бл(а)гочестивіими ц(а)ри по цр(ь)ковномуу вбичаю - *Solovjev, Mošin* 1936: 203, no. XXVIII. Translation: "They inscribed his name in the *Synodikon* in order to praise and acclaim him together with holy emperors in accordance with the church rite." For more details, see: *Rigo* 2017: 271; *Adashinskaya* 2020: 593-594.

27 Macedonia, as a province of the Palaiologan era, doesn't completely correspond to the modern geographic region. Here, Macedonia designates the region between the rivers Strymon and Maritza, as it was usually applied by Byzantine writers starting with the 12th century (*Koder* 2000: 20-21, 24), that included the cities of Thessaloniki and Serres. During the last decades of Stefan Dušan's reign, the Serbs occupied a significant part of the province with the exception of the city of Thessaloniki; the border between the Byzantine and Serbian lands seems to pass on the river Mesta/Nestos - *Soulis* 1984: 93.



Fig. 2. St. Kallistos Chapel, Sts. Theodoroi cathedral, Serres, after 1363.
Photo A. Adashinskaya

lands (all situated in the area north of Serres), and a monetary income from taxes²⁸.

Another act of patronage performed by Jelena, the chapel adjoined to the cathedral of Sts. Theodoroi at Serres, should be also viewed in the context of her memory politics. Both the establishment of the deceased Tsar's commemorations and the canonization of the Constantinopolitan Patriarch by the Serbian Church (discussed further) served as

²⁸ Ćirković 1956: 145.

attempts to settle the conflict with the Patriarchate of Constantinople. In this sense, the historical memories of the past clashed and its actors had to be replaced with a more positive image of the Serbian-Byzantine ecclesiastic relations, as the concepts of Past legitimize and frame the conflicts/reconciliations, identities, or social orders of the Present²⁹, and in its Present the fragmented Serbian state needed an ally in its struggles with the approaching Ottomans. Consequently, the memory of the Serbian excommunication caused by Stefan Dušan's decision to establish the local patriarchate and empire in 1346 should have been replaced by the acts of piety aimed at reconciliation and peace-making. Thus, after the negotiation of Stefan Dušan's orthodoxy and righteousness with the monasteries of Mount Athos, Jelena made an effort to represent the ideological unity of the Serbian and Greek Churches through the commencement of the cult of Patriarch of Constantinople Kallistos, who had previously excommunicated the Serbian Church and died during his visit to Jelena's court.

The cult of Patriarch Kallistos as a saint is attested scarcely³⁰, though there are some reasons to suggest that it originated around the time of his death. As John Kantakouzenos reports, Patriarch Kallistos was sent by John V as head of an embassy to the widowed Jelena. The embassy negotiated the joint actions "to attack the barbarians in Thrace, who made evil to the countries of the Romans and the Triballs and plundered for many days... The spouse of the king accepted the embassy with great honor..."³¹ However, the embassy's negotiations did not achieve tangible results, because the patriarch died in the summer of his arrival (1363 or 1364)³² to Serres, during a plague epidemic: "It happened, that the patriarch himself was fallen down by the heavy decease which, finally, caused the death to him and, after a short while, to his companions."³³ The mission of Kallistos to Serres is also mentioned briefly by a number of short chronicles. The Chronicles of Dionysiou Monastery (Dionysiou Ms. 219) and those in the codex Biblioteca Marciana Ms. Gr. 408 (coll.

29 Connerton 1989; Nora 1989; Wang 2018: 27-39.

30 Gedeon 1899: 116.

31 τοῖς ἐν Θράκῃ βαρβάροις ἐπιθέσθαι, κακῶς καὶ τὴν Ῥωμαίων καὶ Τριβαλῶν ποιούσι καὶ ληϊζομένοις ὁσήμερα... ἡ μὲν οὖν Κράλη γαμετὴ τὴν πρεσβείαν ἐδέξατο προθύμως... – *Kantakouzenos* 1832: Vol. III, p. 361.

32 *Novaković* 1960: 123-124, 140-150; *PLP*, no. 10478; *Dölger* 1965: Vol. V, No. 3095 considered that Kallistos died in 1363; *Ostrogorski* 1965: 129, 133 and *Soulis* 1984: 90 – preferred 1364 as the year of Kallistos' death. See also *Mošin* 1949 for the circumstances of the embassy.

33 οὗτω δὲ συμβάν, αὐτὸς τε ὁ πατριάρχης ἐνεπεπτώκει νόσω χαλεπῇ, ὑφ' ἧς καὶ ἐτελεύτησε, καὶ οἱ ἄλλοι οἱ συνόντες, πλὴν ὀλίγων... – *Kantakouzenos* 1832: Vol. III, p. 362

672) notice that in the year 6872 [1363–1364] Patriarch Kallistos was sent with an embassy to Serbia and died there, whereas the Chronicle in the codex of Bologna (Biblioteca Universitaria, Ms. Gr. 3632) dates his death with July 20, 1363³⁴.

The patriarch's sudden death made the Serbian *Tsaritsa* to take care about the funerals of the great hierarchy: "Elisabeth buried the deceased patriarch with great honor in the Metropolis of Feres (Serres)³⁵ and venerated him in a great measure."³⁶ However, not only the mission of the alive Constantinopolitan patriarch, but also the presence of Kallistos' body in Serres appeared to be an event of great importance. Thus, according to John Kantakouzenos, Jelena started to venerate the deceased as her "intercessor":

When from the monasteries of Mount Athos, and, especially, from the Holy Lavra, the most pious and the most worthy of praise ones arrived to her and asked to arrange the transfer of the body of the patriarch to Athos and to bury him at their place, she did not give it, saying that she herself has a need in his intercession (προστασία) and (he) should be left with her.³⁷

Thus, Jelena intended to keep Kallistos' body as relics, whose presence would symbolize the ecclesiastic unity of Serbia and Byzantium. This mission of the Constantinopolitan patriarch is usually regarded as the first attempt to establish relations between the Serbian and Byzantine Churches after the excommunication of 1346³⁸. However, its immediate practical reason was a military threat to the Byzantine Empire caused by the Ottoman presence in Gallipoli³⁹, whereas the ecclesiastic recon-

34 Schreiner 1975: Vol. 1, 66 (No. 7.16), 93 (No. 9.16).

35 Except for one case (*Kantakouzenos*: Vol. I, p. 251), Kantakouzenos always refers to the city of Serres under the name of "Pherai" (62 instances according to the TLG), see: *Fatouros, Krischer* 1982, Vol. 1, p. 295, footnote 365. The use of this name is considered an attempt to archaize the narrative, *Jireček* 1911: Vol. 1, p. 382, footnote 32.

36 ἀποθανόντα δὲ τὸν πατριάρχην ἔθαψέ τε μεγαλοπρεπῶς ἡ Ἐλισάβετ ἐν τῇ μητροπόλει Φερῶν καὶ ἐτίμησε διαφερόντως *Kantakouzenos* 1832: Vol. III, p. 362.

37 ἀφικομένων δὲ παρ' αὐτὴν καὶ ἐκ τῶν ἐν Ἀθῶ φροντιστηρίων τῶν σπουδαιωτέρων καὶ ἀντιποιομένων ἀρετῆς, μάλιστα δὲ Λαύρας τῆς ἱερᾶς, καὶ δεηθέντων ἐφεῖναι τὸν πατριάρχου νεκρὸν ἐν Ἀθῶ μεταγαγεῖν καὶ θάψαι παρὰ σφίσιν, οὐκ ἐνέδωκεν, αὐτὴ μάλιστα εἰπούσα δεῖσθαι τῆς ἐκείνου προστασίας, καὶ δεῖν εἶναι κατέχειν παρ' ἐαυτῇ. – *Kantakouzenos* 1832: Vol. III, p. 362.

38 *Bogdanović* 1975: 81–86; *Petrović* 1979: 29–31, 49; *Purković* 1976: 5–7.

39 *Nicol* 1993: 262–265.



Fig. 3. St. Kallistos Chapel, Sts. Theodores cathedral, Serres. The interior decoration, after 1363. Photo A. Adashinskaya

ciliation seems to be a ‘reward’ promised to the Serbs. John V himself chose Kallistos for the embassy, and this choice indicates that the mission had two main goals: to make an alliance against the Turks and to establish a certain agreement concerning the excommunication. Against this background, Jelena’s attempt to establish the cult of the recently deceased Constantinopolitan patriarch on the Serbian territory with the assistance of the Serbian Church might be justified politically as a step toward the legitimization of the Serbian Patriarchate. In doing so, Jelena acted not as a royal widow, but rather as a ruler who, by using the tools of patronage, tried to reach a series of political goals.

There is a possibility that the chapel adjusted to the cathedral of Hagioi Teodoroi in Serres was made for the occasion of Kallistos’ death with consideration to the future cult developments. Nowadays dedicated to Patriarch Kallistos, this small structure contains an arcosolium inbuilt into the northern wall, and a recently-discovered medieval burial with a marble coffin⁴⁰. Its medieval fresco-decoration comprises the *Deesis* in

⁴⁰ *Samsarēs* 2016: 67-68.

the conch of the apse, having an obviously funerary character⁴¹. This burial space was assigned to an important deceased individual, and taking into consideration Jelena's efforts to venerate Patriarch Kallistos in Serres, the late-medieval character of the chapel, and its present dedication to St. Patriarch Kallistos, it seems possible that this edifice was the commission of Jelena to contain Kallistos' tomb.

Her acts of private devotion are more obvious from the commission of manuscripts. Between 1355–1363, at Jelena's order, an anonymous scribe from Mount Athos prepared three⁴² manuscripts that are nowadays kept in the National Library of Athens: *EBE* 2004 (Ms. Suppl., 4) Synaxarion for March – April, *EBE* 2049 (Ms. Suppl. 35) Menaion for April, and *EBE* 2035 (Ms. Suppl. 49) Menaion for February⁴³. According to the scribe's notes, the codices were ordered through the mediation of a certain Dorotej, who can be identified with the *hegoumenos* of Hilandar and the *protos* of the Holy Mount acting in the 1350s–1360s⁴⁴. Linos Politis had doubts about the destination of the books, proposing that they could be made for Jelena's private library⁴⁵; however, taking into consideration their ecclesiastic service content, it is more probable that the order was made by the *Tsaritsa* on behalf of the Prodromos Monastery near Serres⁴⁶.

Even in this private donation, one can see the image of the Serbian female ruler and not that of a widow or even a nun, whom she became immediately after her husband's death. At least, such was the official representation projected to Jelena's / Jelisaveta's subjects. Several times, the scribe's remarks appealed to the *Tsaritsa* directly, by using a strange combination of her laic title (*augusta*, *despoina*) and her monastic name: "my holy empress, pious augusta holy Elizabeth"⁴⁷ or "eternal memory

41 On the commemorative character of the Deesis iconography: *Velmans* 1980–1981; *Thierry* 1974; see further bibliography in *Walter* 1980.

42 In the colophon, the scribe notes that these were not the only books he produced for the *Tsaritsa*, as he has already completed six menaia and intended to make further three for the Athonite Lavra – *Politis* 1991: 72; *Belyakova (Leber)* 2019: 22.

43 *Politis* 1930; *Politis* 1991: 72–74, 96; *Belyakova (Leber)* 2019: 21–23.

44 *Politis* 1930: 296–300; *Purković* 1999: 87–88.

45 *Politis* 1930: 301–302.

46 For a similar opinion, see: *Belyakova (Leber)* 2019: 23. It is also possible that the books were further used by a Slavonic (Serbian?) monastic or church community, as the manuscript *EBE* 2004 contains also translations of some Greek words into Old Church Slavonic – *Politis* 1991: 72; *Belyakova (Leber)* 2019: 22.

47 Δέσποινά μου ἁγία εὐσεβέστατη αὐγούστα ἁγία Ἐλισάβετ – *Politis* 1930: 290.

to you, most pious augusta kyra Elizabeth, for the fact that my hands are busy with writing”⁴⁸. These direct appellations suggest that the scribe expected his work to be read by the sponsor herself and that his lauds were to be appreciated and received by her; therefore, he most probably applied the official title befitting to his patroness. He also praised Jelena for features typical to a male ruler⁴⁹, such as charity and wisdom: “my holy empress ruling augusta, source and root of charity, ornamented by all virtues and wisdom, and the fatherland of yours is the Heavenly metropolis”⁵⁰. Finally, in the petition addressed to the Virgin, the scribe directly calls Jelena/Jelisaveta a “Roman ruler,” along with her son Stefan Uroš, and asks to “strengthen them”⁵¹.

Thus, looking at the independent patronage acts undertaken by *Tsaritsa* Jelena/Jelisaveta, one may suggest that they were the reflections of certain policy lines activated in course of her rule. Primarily, all acts of patronage show the importance of the two Churches (Greek and Serbian) for Jelena’s government. Their reconciliation was one of the main goals of her politics, and she was ready to use all the necessary artistic, memorial, and diplomatic means to achieve it. Her second point was the support of her ruling status by the Greek and Serbian ecclesiastic and monastic institutions in the region. By taking a closer look at the naming formulae used for Jelena/Jelisaveta by the scribes who produced the manuscripts, one may notice that the ruling formula or imperial title was combined with the monastic name, and, thus, the manuscripts promoted Jelena/Jelisaveta not simply as a pious ruler, but as a ruling nun. Third, the constant presence of the male names of her husband and son as reference points of her authority (in the donor composition of Matejče, the Lavra donation charter, and the colophons) demonstrate that Jelena/Jelisaveta strove to acquire the pious memory of her deceased husband as a certain basis for the legitimacy of her own rule and that of her son’s.

48 Αἰωνία σου ἡ μνήμη εὐσεβέστατη αὐγούστα κυρά Ἐλισάβετ ὅτι ἐχόρτασαν αἱ χεῖρες μου γράψιμον – *Politis* 1930: 291.

49 *Hunger* 1964: 123-143, 240-243.

50 Δέσποινά μου ἁγία εὐσεβέστατη ἄννασα αὐγούστα· πηγὴ (καὶ) ρίζα τῆς ἐλεημοσύνης· (καὶ) ἀρετὴ πάση (καὶ) σοφία κεκοσμημένη· εἰ γε πατρὶς μὲν σὴ ἡ ἄνω μητρόπολις – *Politis* 1930: 291.

51 Ἀλλ’ ὡ παρθένε κράτυνον τοὺς ἀνακτας Ῥωμαίους Στέφανον Οὐρσεῖν (καὶ) τ(ήν) μ(ητέ) ρα τούτου ἁγ(αν) Ἐλισάβετ – *Politis* 1930: 291. Here, I prefer to translate the Greek ἀναξ as ‘ruler,’ in order to avoid the confusion of the terms ἀναξ and κράλης.

Bibliography

Primary Sources

Actes de Lavra: Actes de Lavra. Édition Diplomatique (eds. Paul Lemerle, André Guillou, Nicolas Svoronos, Denise Papachrusanthou). 4 vols. Paris, 1970–1982.

Daničić 1886: *Daničić*, Đure, ed. Arhiepiskop Danilo i drugi: Životi kraljeva i Arhiepiskopa srpskih Zagreb.

Fatouros, Krischer 1982: *Kantakuzenos, Johannes*. Geschichte. Übersetzt und erläutert von Georgios Fatouros und Tilman Krischer. 4 vols. Stuttgart.

Gedeōn 1899: *Gedeōn*, Manouēl, ed. *Βυζαντινὸν Ἑορτολόγιον Μνήμαι των από του Δ' μέχρι του ΙΕ' αιώνος εορταζομένων αγίων εν Κωνσταντινουπόλει*. Constantinople: s.e., 1899.

Kantakouzenos: Cantacuzenus, Johannes. Historiarum libri IV (ed. L. Schopen). 3 Vols. Bonn, 1828–1832.

Novaković 1912: *Novaković*, Stojan, ed. Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka. Belgrade.

Patrijarh Pajsije 1993: *Patrijarh Pajsije*. Sabrani spisi. Belgrade.

Schreiner 1975: *Schreiner*, Peter, ed. Die byzantinischen Kleinchroniken. 3 Vols. Vienna, 1975–1979.

Solovjev, Mošin 1936: *Solovjev*, Aleksandar, Vladimir *Mošin*, eds. Grčke povelje srpskih vladara. Belgrade.

Stojanović 1902: *Stojanović*, Ljubomir, ed. Stari srpski zapisi i natpisi, 6 Vols. Belgrade–Sremski Karlovci, 1902–1926.

Literature

Adashinskaya 2020: *Adashinskaya*, Anna. Practices of Ecclesiastic Foundation, Sponsorship, and Patronage in Late Byzantium and Balkan Slavic Countries. PhD Dissertation, Central European University.

Bakalov 1995: *Bakalov*, Georgi. Средновековният български владетел (титлатура и инсигнии) [Srednovekovniyat bal-

garski vladetel (titulatura i insignii)]. Sofia.

Barišić 1982: *Barišić*, Franjo. O izmirenju srpske i vizantijske crkve 1375. – ZRVI, No. 21, 159-182.

Belyakova (Leber) 2015: *Belyakova (Leber)*, Taisiya. Сербская царица Елена и Карейская келья св. Саввы: к интерпретации источников [Serbskaya tsaritsa Jelena i Kareyskaya kelya sv. Savvy: k interpretatsii istochnikov]. – Slavyansky almanakh, 2015, No. 1-2, 13-24.

Belyakova (Leber) 2019: *Belyakova (Leber)*, Taisiya. Female Patrons of Monasticism in the Late Medieval Balkans (13th–14th Centuries). – Endowment Studies, No. 3/1, 1-35.

Bogdanović 1975: *Bogdanović*, Dimitrije. Izmirenje srpske i vizantijske crkve. In: O knezu Lazaru (eds. Ivan Božić, Branislav Đurić). Kruševac, 81-91.

Ćirković 1956: *Ćirković*, Sima. Jevrejski danak u vizantijskim oblastima. – ZRVI, No. 4, 143-148.

Connerton 1989: *Connerton*, Paul. How Societies Remember. Cambridge/New York.

Dimitrova 2002: *Dimitrova*, Elizabeta. Manastir Matejče. Skopje.

Dölger 1965: *Dölger*, Franz. Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565–1453. 6 Vols. Munich.

Jireček 1911: *Jireček*, Konstantin. Geschichte der Serben: Bd. 1: bis 1371. Gotha.

Grujić 1935: *Grujić*, Radoslav. Carica Jelena i ćelija Sv. Save u Kareji. – Glasnik skopskog naučnog društava, 1935, No. 14, 43-57.

Hunger 1964: *Hunger*, Herbert. Prooimion. Elemente Der Byzantinischen Kaiseridee In Den Arengen Der Urkunden. Vienna.

Koder 2000: *Koder*, Johannes. Macedonians and Macedonia in Byzantine Spatial Thinking. In: Byzantine Macedonia. Identity, Image and History: Papers from the Melbourne Conference, July 1995 (eds. John Burke, Roger Scott). Melbourne, 12-28.

Konidarēs 2003: *Konidarēs*, Iwannēs. Ἀβατον του Αγίου Όρους. Athens.

Korunovski, Dimitrova 2006: *Korunovski, Sašo, Elizabeta Dimitrova. Byzantine Macedonia*. Milan.

Maksimović 1998: *Maksimović, Ljubomir*. Srpska carska titula. – Glas SANU, No. 384, Odeljenje istorijskih nauka, No. 10, 173-189.

Matić 2018: *Matić, Miljana*. Ktitor Portraits of Church Dignitaries in Serbian Post-Byzantine Painting (part one). – Zograf, No. 42, 181-208.

Mešanović 1991: *Mešanović, Sanja*. Još jednom o Kalistovoj anatemi. – ZRVI, No. 29-30, 221-232.

Mihaljčić 1989: *Mihaljčić, Rade*. Kraj srpskog carstva. Belgrade.

Mošin 1946: *Mošin, Vladimir*. Sv. Patriarh Kalist i Srpska Crkva. – Glasnik Srpske Pravoslavne Crkve, No. 27/9, 196-206.

Nicol 1993: *Nicol, David M*. Last centuries of Byzantium, 1261–1453. Cambridge.

Nora 1989: *Nora, Pierre*. Between Memory and History: Les lieux de mémoire. Representations, No. 26, 7-24.

Novaković 1960: *Novaković, Stojan*. Srbi i Turci XIV i XV veka. Belgrade.

Ostrogorski 1935: *Ostrogorski, Georgije*. Avtokrator i samodržac. – Glas Srpske Kraljevske Akademije, drugi razred, No. 84, 95-187.

Ostrogoski 1965: *Ostrogoski, Georgije*. Serska oblast posle Dušanove smrti. Belgrade.

Petrović 1979: *Petrović, Miodrag*. Povelja-pismo despota Jovana Uglješe iz 1368 godine o izmirenju Srpske i Carigradske crkve. – Istorijski casopis, No. 25-26, 29-51.

PLP: Erich Trapp et al., eds. Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit I, 1-12, Add. 1-2, CD-ROM Version. Vienna, 2001.

Politis 1930: *Politis, Linos*. Griechische Handschriften der serbischen Kaiserin Elisabeth. – Byzantinoslavica, No. 2, 288-304.

Politis 1991: *Politis, Linos*. Κατάλογος χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος. Athens.

Purković 1975: *Purković, Miodrag*. Jelena, žena cara Dušana. Düsseldorf.

Purković 1999: *Purković* Miodrag. Hilendarski Igumani Srednjeg veka, Belgrade.

Radić, Milutinović 1994: *Radić*, Radivoj, Branislav *Milutinović*. O vremenu zamonašenja carice Jelene. Jedna pretpostavka. – ZRVI, No. 33, 195-202.

Rigo 2017: *Rigo*, Antonio. Il Synodikon dell'Ortodossia di Lavra (1400 circa). – REB, No. 75, 255-281.

Samsarēs 2016: *Samsarēs*, Petros. Ο Ιερός Καθεδρικός Ναός των Αγίων Θεοδώρων Σεργίων (Παλαιά Μητρόπολη). Serres.

Smolčić-Makuljević 2016: *Smolčić-Makuljević*, Svetlana. Žene priložnice svetogorskih manastira u srednjem veku. In: Deveta kazivanja o Svetoj Gori (eds. Aleksandar Fotić, Zoran Rakić). Belgrade, 171-206.

Soulis 1954: *Soulis*, George. Tsar Stephan Dušan and Mount Athos. – Harvard Slavic Studies, No. 2, 125-139.

Soulis 1984: *Soulis*, George. The Serbs and Byzantium during the Reign of Tzar Stephen Dušan (1331–1355) and his Successors. Washington, DC.

Thierry 1974: *Thierry*, Nicole. À propos des peintures d'Ayvalı köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Deisis en Cappadoce et en Géorgie. – Zograf, No. 5, 5-22.

Velmans 1980–1981: *Velmans*, Tania. L'image de Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin. In: la Déisis dans l'abside. Cahiers Archéologiques, No. 29, 47-102.

Walter 1980: *Walter*, Christopher. Bulletin on the Deësis and the Paraclesis. – REB, No. 38, 261-269.

Wang 2018: *Wang*, Zheng. Memory Politics, Identity and Conflict Historical Memory as a Variable. Palgrave Macmillan.

Živojinović 1982: *Živojinović*, Mirjana. De nouveau sur le séjour de l'empereur Dušan à l'Athos (À propos d'une nouvelle publication: Actes de Lavra IV. – ZRVI, No. 21, 119-126.

Živojinović 2006: *Živojinović*, Dragić. Regesta grčkih povelja srpskih vladara. – Mešovita građa N.S., No. 27, 57-99.

Царица Елена (Елисавета) Сръбска като независим покровител на изкуствата между 1355 и 1366 г.

Анна Адашинская



Целта на статията е разглеждането на политиката, свързана с изкуствата, водена от царица Елена (Елисавета) Сръбска, като се проследява ролята ѝ на покровител в областта на архитектурата, декоративните изкуства и книжнината по време на самостоятелното ѝ управление в Серес (1355–1366). Анализирайки паметниците, които са свързани с нея или на които се приписва нейното спомоществователство, се стремя да покаже по какъв начин нейната ангажираност отразява основните политически насоки в управлението ѝ и по какъв начин личността ѝ оказва влияние върху формирането на нейната собствена управленска идеология.

Царица Елена (1315–1374), племенница на българския цар Иван Александър и съпруга на сръбския крал (цар) Стефан Душан, е добре позната в сръбската и международната историография поради активното ѝ участие в политическия живот на Балканите през Средновековието, а също така и необичайният факт, че тя посещава Света гора, който е забранен за жени. Тя е била деен покровител на манастири и изкуства не само като кралица/царица при управлението крал/цар Стефан Душан (1331–1355), но и като вдовица на краля и независим управник на Серската област между 1355 и 1366 г. През 1356 г. тя приема монашество под името Елисавета, но остава в двореца си и продължава да се занимава с политика.

За да разберем същността на политиките на Елена в областта на изкуствата, е нужно те да бъдат разгледани в рамките на политическия климат от периода и да бъдат оценени във връзка със статута на Сръбското кралство и Църквата между 1355 и 1366 г. Статията разглежда първия акт на независимо покровителство от Елена за стенописи в манастира Матейче, датиращи от 1348–1352 г. и подчертава тясната връзка между царицата, като основател, и духовниците (патриарх Йоаникий и игумен Макарий), изобразени в близост до ктиторската композиция. Това е първата индикация за по-късните политики на Елена, когато, като вдовица, тя разчита на църковния йерей, подкрепящ владетелския статут на замонашената вдовица.

Следващите актове на покровителство трябва да бъдат поставени в рамките на църковния конфликт между Сръбската и Византийската църква, предизвикан от създаването на независимата Сръбска църква и империята на сърби и гърци от Стефан Душан през 1346 г. В резултат на тези събития константинополският патриарх Калист отлъчва сърбите и прекъсва връзките между две общности. По този начин щедрият дар на Елена за атонската Лавра от 1361 г. е обусловен от възпоменанието на покойния ѝ съпруг като благочестив човек и велик православен владетел, равен на другите императори. Това е първият ѝ опит да промени образа на миналите събития.

През 1363 г. владетелката се възползва от възможността да внесе хармония във взаимоотношенията между враждуващите църкви с поставяне началото на култ към патриарх Калист в Серес. Калист, който отлъчил сърбите, починал по време на мисията си в двора на Елена, а владетелката започва да го почита като свой защитник, построявайки параклис в близост до серската катедрала, за да приюти тялото на патриарха.

И най-накрая, дарението на няколко гръцки ръкописа за Атон показва съществуващата представа за Елена като властваща монахиня. Изобразена на всички места като суверен заедно със своя син, възхвалена от надписите за качества ѝ на владетел, използвайки съчетанието от нейната светска титла (августа, деспина) и монашеското ѝ име Елисавета.

Така че, можем да считаме, че покровителствените действия на Елена/Елисавета са отражение на нейното управление и идеология. Помиряването на църквите обаче е била нейната основна политическа цел, а след това и подкрепата на гръцките и сръбските църковни и монашески институции в региона. Не на последно място, ползвайки имената на своя син и това на покойния си съпруг, царицата създава законно основание за собственото си управление като техен наследник.



There are more Questions than Answers: The Post-Byzantine Painter's Signature in the Ottoman Balkans

Ioannis Vitaliotis¹

*Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art
of the Academy of Athens*

Abstract: The only available primary source on Post-Byzantine painters in the areas under Ottoman domination are their signatures. In the present essay, we deal with a number of issues revolving around this subject: I. Why do some painters leave all their works unsigned? II. Why do some painters sign only a few of their works? III. Why do some painters make their existence known through an “alternative” self-reference? IV. Why do some painters sign in more than one way? In any case, different psychological or social factors seem to play a role in the attitude of the icon painter towards his own signature.

Key words: Post-Byzantine Painting, Post-Byzantine Painters, Inscriptions

The Post-Byzantine icon painter² in the Ottoman Balkans is supposed to be at the service of the Orthodox ecclesiastical community, thus continuing a Byzantine tradition³. At the same time, the recourse to notarial contracts concerning the order of some icons or an apprenticeship was a practice completely unknown in the Orthodox communities

¹ Dr. Ioannis Vitaliotis is Associate Researcher in the Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art (KEVMT) of the Academy of Athens and lecturer 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.

I would like to express my gratitude to my wife Christina for proofreading the text.

² On the discussion regarding the term “Post-Byzantine art” see Spratt 2012–2013.

³ On painter in Byzantium, in general, see: Vassilaki 1997.



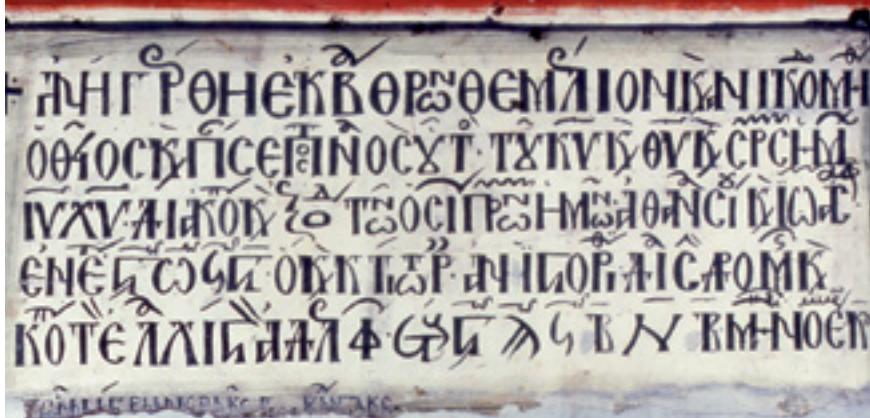


Fig. 1. Unsigned dedicatory inscription (1483). "School of Kastoria". Old katholikon of the Great Meteora monastery. Photo K. Vapheiadis

under Ottoman domination. The case of Tzortzis discussed below is a fortunate, albeit rare coincidence of a mention of an icon painter in church records: As a matter of fact, systematic record keeping was not an established practice in parishes and monasteries in Ottoman lands, while in Venetian-occupied areas this was being required by the administration⁴. Therefore in the Ottoman Balkans, the Post-Byzantine painters' signatures, whenever they exist, are customarily the only primary written source⁵. The issues that arise from the icon painter's signature will be discussed below, through a number of case studies.

I. Why do some painters leave all their works unsigned, to the point that their name remains altogether unknown?

The inscriptions of the so-called "school of Kastoria" (a conventional term designating probably more than one workshop) active from the

4 On information on icon painters in Venetian archives see: *Konstantoudaki 1973; Konstantoudaki 1975; Tselenti-Papadopoulou 2002; Maltezou 2010; Vassilaki 2010; Drandaki 2017; Vassilaki 2017*. On church registers in Venetian Corfu, see *Karapidakis 2012*. On parish registers in the islands of Kythera and Antikythera under Venetian domination see: *General Archives of the State. Archives*. Retrieved April 4, 2021 from <http://arxeiomnimon.gak.gr/browse/resource.html?tab=01&id=542609>.

5 For a documented list of Post-Byzantine painters, see *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση* (Chatzidakis 1987, Chatzidakis, Drakopoulou 1997, Drakopoulou 2010; a publication of a fourth volume has been scheduled). It needs to be clarified here that the term "Greek painters" (*Ελληνες ζωγράφοι*) refers to the language used in their inscriptions.

On the relationship between painting and donors in Mt Athos in 16th–17th centuries see *Vapheiadis 2017*, 83–140. On the inscriptions of icon painters from Linotopi in Albania see *Giakoumis 2000*. See also a *corpus* of Post-Byzantine inscriptions of Veria (15th–18th c.) in *Papazotos 1994*: 110–159, No. 30–150.



Fig. 2. Unsigned dedicatory inscription (1648). “Painter of Hagios Stephanos at Meteora”. St. Paraskeve church, Megala Vrangiana (Agrapha). Photo I. Vitaliotis.

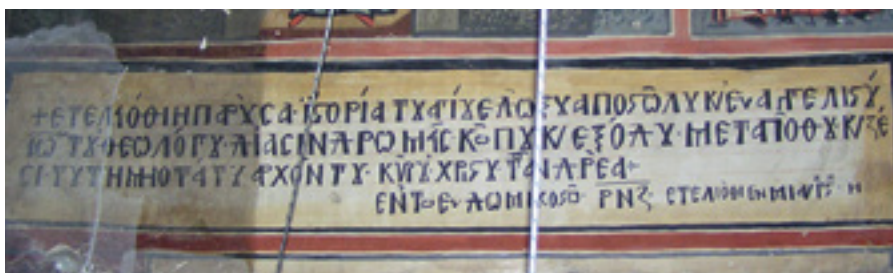


Fig. 3. Unsigned dedicatory inscription (1649). “Painter of Hagios Stephanos at Meteora”. Narthex of St. John the Theologian church, Megala Vrangiana (Agrapha). Photo I. Vitaliotis.

1480’s to the 1530’s and closely related to each other) are eloquent about this tendency towards anonymity (Fig. 1). At least fifteen ensembles of mural paintings and dozens of icons, combining the Late Byzantine “Macedonian” pictorial tradition with features borrowed from the International Gothic, have been attributed to that “school”⁶. However, not a single name of a painter has been mentioned either in the preserved inscriptions, or on the icons⁷.

About a century later, the “painter of Hagios Stephanos at Meteora” (ca. 1620–1640), a typical representative of the artisan conservative trend that might be called “Style 1600”⁸ and most probably a native of northwestern Greece, avoids systematically to sign his works. A total of four ensembles of murals in Thessaly, namely in Meteora and in

6 On the so-called “workshop” or “school of Kastoria”, see: Garidis 1989: 57-95, Georgitsoyanni 1992, Tsigaridas 2012, Tsigaridas 2018: 316-381.

7 For a similar case concerning unsigned “Italo-Byzantine” frescoes in four churches in Cyprus (16th c.), see Andronikou 2017.

8 Vitaliotis 2019a: 172, 180.



Fig. 4. Dedicatory inscription (1565). Painter Frangos Katelanos from Thebes. St. Nicholas chapel, Great Lavra monastery (Mt. Athos). Photo after Semoglou 1999



Fig. 5. Deomene Virgin and painter Antonios' signature (1544). Sanctuary, Old katholikon of Xenophon monastery (Mt. Athos). Photo after Kyriakoudis et al. 1998

Megala Vrangiana, Agrapha, have been ascribed to him⁹. Let us add that all the inscriptions in Agrapha related to his work have been preserved (**Fig. 2, 3**); the content of the original inscription in St Stephen's church at Meteora has been reproduced in that of the second phase, by priest Nikolaos from Stagoi¹⁰.

II. Why do some painters choose to sign only few of their works or only one of them?

We will limit ourselves to mentioning here Frangos Katelanos, active ca. between 1539 and 1560¹¹. This idiosyncratic and exceptionally skilled painter signs in a conventionally modest manner his last dated murals (1560), in St. Nicholas chapel in the Great Lavra, Mt Athos: (...) *χείρ εὐτελεστάτου Φράγγου, του Κατελλάνου ἐκ Θηβῶν τῆς (Βοι)ωτίας* (by the hand of the most unworthy Frangos Katelanos, from Thebes of Beotia)¹² (**Fig. 4**). The rest of his works (a total of seven fresco cycles, as well as over twenty icons and bema doors) are unsigned. Therefore, if it was not for his signature in Mt Athos, Katelanos' name and birthplace altogether would be completely unknown. Moreover, it is quite ironic that, based on the area of his activity (Aetolia, Epirus, Meteora and western Macedonia), but also on his iconographic sources, we would probably presume the origin of that "anonymous painter" from Ioannina, the major artistic center of 16th-century Ottoman western Greece.

III. Why do some painters take care to make their existence known through an "alternative" self-reference?

Probably a native of northern Greece, Antonios appears to be active in

9 Frescoes ascribed to the "painter of Hagios Stephanos at Meteora" (Vitaliotis 2001, Vitaliotis 2008): a. Old Catholicon of Hagios Stephanos Monastery, Meteora, ca. 1630-1645. b. St. John the Theologian, Megala Vrangiana, Agrapha, naos, 1646 (together with an anonymous painter of the "school of Agrapha"). c. St. Paraskeve, Megala Vrangiana, 1648. d. St. John the Theologian (as above), narthex, 1649.

10 Vitaliotis 2001: 42.

11 On Frangos Katelanos' inscription see: Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 76, On Katelanos in general see: Garidis 1989: 189-199, Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 76-79 (Κατελλ[α]λάνος Φράγγος), Semoglou 1999, Tourta 2002, Siomkos 2006, Strati 2018.

12 Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 76, Semoglou 1999: 16-19.

Mt Athos (Xenophon and St. Paul monasteries) between 1537 and 1552. A short prayer accompanying a *deomene* Virgin in the sanctuary of the old katholikon of Xenophon (1544) is the only written source related to him: *Ἀντωνίου τοῦ σοῦ δούλου μνήσθητι τάχα κ(αί) ζωγράφον* (*remember Thee of your servant Antonios, the so-called painter*)¹³ (Fig. 5).

The frescoes of no less than five katholika of monasteries in Mt Athos and in western Thessaly, entirely or partially, as well as a few icons, have been ascribed to Tzortzis the Cretan (ca. 1546–1568). Although he avoids notably signing his paintings, he had the good luck to be mentioned twice in monastic sources. The first one, contemporary to him, is a 16th-century manuscript concerning a *zeteia*¹⁴ of Dousikon monastery, Thessaly, and mentioning Tzortzis *from the Castle of Constantinople* (*Κάστρον Κωνσταντινουπόλεως*)¹⁵ as the painter of the main church. The second source (1634) comes from a notice in a hand-written Typikon of Dionysiou monastery, Mt Athos, where the katholikon is said to have been painted by *that admirable painter Zorzis the Cretan*¹⁶. Interestingly enough, the name of the second main painter, a collaborator of Tzortzis, had fallen into oblivion¹⁷.

In 2010, Tzortzis was hypothetically identified with a certain George, whose name is mentioned in a prayer inscribed on the back of the three despotic icons of the katholikon of Dionysiou: *Μνήσθητι Κύριε τοῦ δούλου σου Γεωργίου* (*Remember Thee o Lord your servant George*)¹⁸ (Fig. 6). Actually, the icons fit perfectly in matter of style with those frescoes in the same church attributed to Tzortzis. A comparison with Theophanes Strelitzas Bathas, perhaps about 20 years older than Tzortzis, is quite instructive: Theophanes, also a Cretan, does not fail to put his signature on the votive inscriptions.

13 Chatzidakis 1987: 171 (Αντώνιος [2]), Toutos, Fousteris 2010: 393, No. 15.1. On Antonios see: Garidis 1987: 160–163, 356–357, Kyriakoudis et al. 1998, Toutos, Fousteris 2010: 393–401, No. 15.1, Tsigaridas 2014 (review: Vassilaki 2015), Cigaridas 2018.

14 *zeteia* (ζητεία): Peregrination with collection of offerings (see: Aggelomati-Tsougaraki 2007; Giakoumis 2017).

15 The phrase should be interpreted as naming Tzortzis' place of residence at that time. On the document mentioning Tzortzis' name see Velenis 1974.

16 On Tzortzis see: Velenis 1974, Chatzidakis 1987: 297 (Ζώρζης [Γεώργιος, Τζώρτζης]), Garidis 1989: 159–160, 165–171, Anagnostopoulos 2010, Drakopoulou 2010: 296–297 (Ζώρζης [Γεώργιος, Τζώρτζης]), Vapheiadis 2010: 63–276, where the previous bibliography is to be found.

17 Vapheiadis 2010: 63–84.

18 Vapheiadis 2010: 130–137.



Fig. 6. Inscription with the prayer of George (Γεώργιος) (painter Tzortzis?), on the back of an icon of Pantokrator (ca. 1546). Katholikon of Dionysiou monastery (Mt. Athos). Photo after *Vapheiadis* 2010



Fig. 7. Prothesis decorated with the Utmost Humiliation (ἡ Ἄκρα Ταπείνωσις) and two angels bearing scrolls with names for commemoration (ca. 1600). Painters Alexandros Drosinos, Ioannis, Ioannis. St. Demetrios church, Megala Vrangiana (Agrapha). Photo I. Vitaliotis.

The icon painters are occasionally mentioned in the *prothesis*, as a part of the diptychs (the so-called *parresia*). This is the case with priest Alexandros Drosinos and his companions, mentioned on the scroll held by an angel in the prothesis of St. Demetrios church, in Megala Vrangiana, Agrapha (ca. 1600): (...) μετὰ τοῦ κεκοπιακότος ἐν τῇ ἱστορίᾳ ταύτῃ ἀναξίου ἱερέως τοῦ Δροσινοῦ Ἀλεξάνδρον κ(αὶ) Ἰω(άννου) Ἰω(άννου), ([remember Thee also of me, priest Pagratios, being the rector during this *historia*¹⁹] together with unworthy priest Alexandros Drosinos, who has labored in this *historia*, and Ioannis, Ioannis)²⁰ (**Fig. 7**).

19 *historia* (ἱστορία): (also) painting, image (*Ἡ Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα - Επιτομή Λεξικού Κριαρά*. Retrieved May 4, 2021 from https://www.greek-language.gr/greekLang/medieval_greek/kriaras/search.html?q=ιστορία&dq=).

20 *Sdrolia* 2012: 71-72.

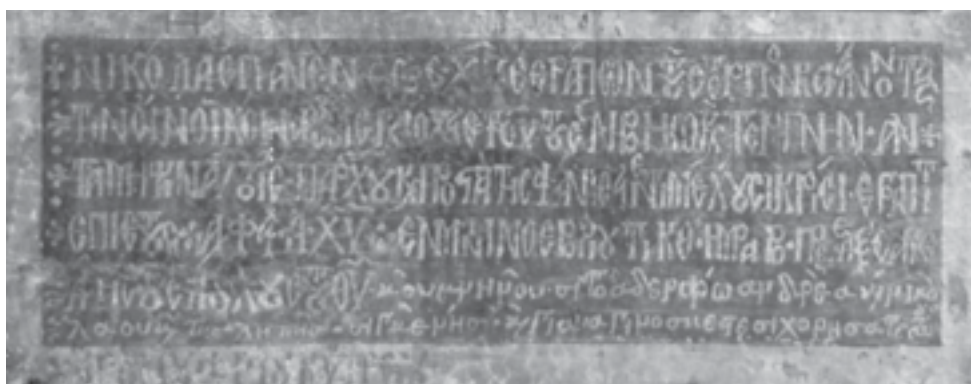


Fig. 8. Metrical inscription on a Vita icon of St. Nicholas, with Onuphrios' the Cypriot signature in red capitals (below): ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΥΠΡΙΕΟΥ (ca. 1590–1605). "Onufri" Museum, Berat (Albania). Photo after Water in Arts and Crafts in the Berat Region, ed. Konstantinos Giakoumis, Tirana 2015

IV. Why do some painters sign in more than one way?

In his first fresco decoration in Ottoman Greece, in Hagios Nikolaos Anapafsas at Meteora (1527), Theophanes Strelitzas Bathas signs as follows: *χείρ Θεοφάνη μ[ονα]χ[οῦ] τοῦ ἐν τῇ Κρίτῃ Στρελήτζας* (monk Theophanes in Crete Strelitzas). However, a few years later, in 1535, the murals of the katholikon of the Great Lavra are presented by the already famous artist simply as the work of *sir Theophanes the monk* (κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ)²¹. He will be mentioned in the same way in a handwritten note on a manuscript of the same monastery, after his repose²².

Onouphrios the Cypriot, active in Albania between 1591 and 1625²³, adds the toponymic "Cypriot" after his name, usually in colloquial Greek (*demodes*): *χείρ Ὀνουφρίου Κυπρέου* (by the hand of Onoufrios the Cypriot) (Fig. 8). However, in four despotic icons painted in 1614–1615 (three from the Transfiguration monastery in Çatista, S. Albania, as well as a Virgin Eleousa, now in the National Historical Museum in

21 Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 381, Toutos, Fousteris 2010: 65, No. 2.1, 375, No. 14.1. On Theophanes see: Chatzidakis 1969–1970; Garidis 1989: 137–158; Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 381–397 (Στρελήτζας-Μπαθὰς Θεοφάνης); Tsigaridas 1996–97; Sofianos, Tsigaridas 2003: 79–99; Tsigaridas 2016; Anagnostopoulos 2017 (with previous bibliography).

22 Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 381, Toutos, Fousteris 2010: 375, No. 14.1.

23 On Onouphrios the Cypriot see: Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 258 (Ὀνούφριος [2]), Drakopoulou 2006: 84–87, No. 20–21, Vitaliotis 2016, Vitaliotis 2019b.



Fig. 9. The Virgin Eleousa. Below: Detail with a medallion bearing Onuphrios' the Cypriot signature: ΧΕΙΡ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΤΟΥ ΚΥΠΡΙΟΥ αυξετηου (1615). National Historical Museum, Tirana.
Photo Muzeu Historik Kombëtar

Tirana), he switches to the archaizing toponymic *Κύπριος*. Moreover, the inscription on the Eleousa (1615) is noticeable for the one and only mention of Onouphrios' father, *Auxentios*²⁴ (Fig. 9).

A third case that we will mention here comes from the very end of the Post-Byzantine pictorial tradition. Nikolaos Soteriades, an eclectic icon-painter from Ottoman Constantinople, signs as *Νικόλαος Σωτηριάδης Κωνσταντινουπολίτης* (from Constantinople), as seen on a Vita icon of Sts. Demetrius and Menas (1844) from Varna²⁵. However, on one of his late works (1865), inspired by the Hagia Sophia, he has seemingly switched to an archaizing phrasing, both for his surname and the pompous toponymic (*Νικόλαος Σωτηρίου Βυζαντιός*)²⁶ (Fig. 10). The latter is used in late 18th and 19th century archaizing Greek to designate a Greek originated from *Byzantium*²⁷.

Given the information scarcity concerning the Post-Byzantine painters, an *a priori* statement would be that the answers to the above questions cannot be but hypothetical, albeit well-reasoned.

First of all, it would not be erroneous to consider the frequent absence of the Post-Byzantine painter's signature as the continuation of a Medieval tradition²⁸. For instance, regarding Early Renaissance paintings in Venice, there is an increase on the number of signatures in the course of 15th century²⁹. That said, it is obvious that the artist's anonymity is not a feature exclusive to the Orthodox "pre-modern" East³⁰. As a matter of fact, Post-Byzantine art can be plausibly related to the concept of the *devotional image*, as it is also the case with the ear-

24 Vitaliotis 2019b: 267.

25 Moutafov et al. 2008: 87 with the previous Bulgarian bibliography; Tourta 2011, No. 50 (A. Trifonova).

26 Vitaliotis 2017.

27 See, for example, Moutafov 2015 on an icon of All the Saints in the National Archaeological Museum of Sofia (1771) painted "by the hand of Constantine *Byzantios* the sinner" (διὰ χειρὸς Κωνσταντίνου ἁμαρτωλοῦ τοῦ Βυζαντίου). Moreover, Theodore, a young painter from Ottoman Constantinople, put to death in Mytilene in 1795 for renouncing his previous conversion to Islam, is mentioned in the *Neon Martyrologion* (1st ed.: Venice 1799) as *new martyr Theodore the Byzantine* (Βυζαντιεύς) (Nicodemus the Hagiorite 1856: 240-258).

28 On artist's anonymity in the West during the Middle Ages see: Guilmain 1965; Sekules 2001, 40-42 (also on signatures). On medieval artist, in general, see Sekules 2001: 35-59 (with further bibliography).

29 Matthew 1998: 620. See also: Keizer 2015 (for Early Renaissance); Cranston 2018.

30 On this subject see Vassiliou 2017.

ly Netherlandish painting (15th c.)³¹: The established “spiritual value” of such a copied image prevails over its originality and the signature, as a mark of individuality, decreases in importance. Unfortunately, there has been no statistics so far concerning the number of anonymous Post-Byzantine painters on the basis of works which cannot be attributed to an “eponymous” artist.

However, the key question remaining unanswered is: Why in some workshops or “schools” we do not know a single name of a painter?

For the so-called “school of Kastoria” (late 15th – early 16th c.), the power of local tradition could be invoked: Among the nineteen Late Byzantine (ca. 1360–1450) ensembles of frescoes associated with the city of Kastoria, only two have been signed³². Another “persistently” anonymous artist, that “of Hagios Stephanos at Meteora”, judging from both iconography and style, might have his origins from one of the villages of Mt Gramos³³. However, the anonymity is far from being a permanent characteristic of the “school of Gramos”, since about eighteen names of painters are known from votive inscriptions (though not all their frescoes are signed)³⁴. At any rate, concerning the “painter of Hagios Stephanos” the systematic absence of signature might well be related simply to a personal attitude.

Personal or psychological factors have also seemingly played a decisive role to not signing their works for the two above-mentioned eminent mid-16th-century painters, Frangos Katelanos and Tzortzis the Cretan. However, as we saw above, both attempts at anonymity were proven somehow incomplete: Tzortzis mentions his name in the context of a supplication on the back of an icon, while Frangos Katelanos apparently violated this principle in the last of his surviving works (1560). Did he care for posterity, being “jealous” of Theophanes, who had already put his signature in the katholikon adjacent to St. Nicholas chapel? Or was he encouraged to do so by the donors, in this case the monastics?

31 Powell 2006.

32 Namely, the Dormition church in Zevgostasi, near Kastoria (Demetrios, painter and “so-called” cantor, mentioned in a liturgical inscription) and the cave church of Globoko, Great Prespa lake, in Albania (Alexandros, “disciple of painter Ioannes”) (*Tsigaridas* 2016b: 356, 457, 528).

33 On the “school of Gramos” (villages of Gramosta, Linotopi, Borboutsiko, Zerma), see: *Tourta* 1991, *Giakoumis* 2000, *Tourta* 2001, *Strati* 2003–2004, *Chouliaras* 2009: 171–508, *Karamberidou* 2009: 357–372, *Skavara* 2011, *Tsambouras* 2013.

34 *Tsambouras* 2013: II, 1–12.

Fig. 10. Coronation of the Virgin with the Deesis, a Vision of the Hagia Sophia and St. Panteleimon. Below: Detail with the painter's signature: χείρ Νικολάου Σωτηρίου Βυζαντίου (1865). St. John church, Makrotandalo, Andros (Cyclades). Photo I. Vitaliotis.



As for the changing of the painter's self-reference, this should apparently be explained in correlation with the donor or the beholder. Theophanes Strelitzas mentions himself in a "modest" way in the Great Lavra, in contrast to his signature in Anapfsas (1527). Whether in pretense or in truth, this demonstration of "humility" is easily comprehensible: In 1535, Theophanes was already a member of the Athonite monastery

community. On the other hand, Onouphrios the Cypriot had recourse to the archaizing toponymic *Κύπριος* only for few icons, most of them ordered by learned clergymen. Given his limited education, it might be even possible that he changed his signature at their suggestion. In the case of Nikolaos Soteriades or Soteriou, the archaizing form of signature on one of his late works might have to do with its destination to the island of Andros, in Cyclades, part of the then new Hellenic state.

It is evident from the above discussion that there cannot be a one-dimensional interpretation of the Post-Byzantine painter's attitude towards the signature question. Different factors may play a role, especially when dealing with "public art"³⁵: The creator's personality, the attitude of the donors³⁶, and that of the beholders or, in the case of murals, that of the receptors – the community members –, the tradition of a specific workshop or "school", or just a local custom.

Social factors may evolve with time. For instance, the custom of the unsigned frescoes in Kastoria becomes much looser in the 17th century. Noteworthy, Nicholas (IV) from Linotopi, creator of the fresco cycle of St. Nicholas-of-Archon Thomanos church (1639), thought appropriate to immortalize a family trip to Constantinople through two later additions, in vernacular Greek, to the original dedicatory inscription. The longer one is as follows: + *When I, Nicholas, went to Poli (ιστη πόλη) with my lady in the year 1664, on the 15th of the month of June, and (with) my mother Malina*³⁷. Might this "arbitrary" publication of personal travel memories be considered a symptom of modernity? We would dare to answer affirmatively. In any case, regarding the fresco decorations, since the end of 17th century the Post-Byzantine painter's anonymity goes gradually out of vogue, although it does still persist in some cases³⁸. In fact, this is only one among the numerous signs of modernity already appearing then in the Orthodox East³⁹.

35 On public art see Hein 1996.

36 On the relationship between artist and patron from a sociological perspective see Schapiro 1964.

37 Paissidou 2002: 47-49, 293; Paissidou 2020: 414, 418, fig. 20 (English translation: I. Vitaliotis).

38 To cite but one example, the frescoes of the year 1739 in Dousikon monastery, Thessaly, in a "narthex" situated over the *lithos* of the katholikon, are unsigned (Tsiouris 2017: 2014-2015).

39 The adoption of the *Anno Domini* system of Dionysius in church inscriptions in Ottoman Balkans (mid-17th century) might be interpreted as another sign of modernity (Vitaliotis 2019: 242-243, No. 28). On the preliminary steps of the Neo-Hellenic Enlightenment (17th – early 18th c.), see Kitromilidis 2000: 33-53.

Bibliography

Aggelomati-Tsougaraki 2007: *Aggelomati-Tsougaraki*, Eleni. Το φαινόμενο της ζητείας κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. – *Ιόνιος Λόγος* No. 1, 247-293.

Anagnostopoulos 2010: *Anagnostopoulos*, Alexandros. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ρουσάνου Μετεώρων (doctoral dissertation). Thessaloniki. <http://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/27428>

Anagnostopoulos 2017: *Anagnostopoulos*, Alexandros. Εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στη μονή Ρουσάνου Μετεώρων αποδιδόμενη στον Θεοφάνη τον Κρήτα. – *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, No. 38, 387-398.

Andronikou 2017: *Andronikou*, Anthi. Visual Anachronisms in Context: Religious Painting in Venetian Cyprus and Medieval Bolognese Manuscripts. – *Artibus Et Historiae*, No. 38/75, 9-31.

Chatzidakis 1969–1970: *Chatzidakis*, Manolis. Recherches sur le peintre Théophane le Cretois. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 23-24, 309-352.

Chatzidakis 1986: *Chatzidakis*, Manolis. Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα. Holy Mountain.

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

Chatzidakis, Drakopoulou 1997: *Chatzidakis*, Manolis, *Eugenia Drakopoulou*. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830), 2, Καβαλλάρης – Ψαθόπουλος. Athens.

Chouliaras 2009: *Chouliaras*, Ioannis. Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι. Athens.

Cigaridas 2018: *Cigaridas*, Eftimios. Ikone i freske zografa Antonija iz Kostura (1550–1560). – *Zograf*, No. 42, 139-153.

Cranston 2018: *Cranston*, Jodi. The hidden signatures of Titian. – *Word & Image*, No. 34/4, 372-387.

Drakopoulou 2006: *Drakopoulou*, Eugenia. Icons from the Ortho-

dox Communities of Albania. Collection of the National. Museum of Medieval Art, Korçë (ed. Anastasia Tourta). Thessaloniki.

Drakopoulou 2010: *Drakopoulou*, Eugenia. Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1800), 3: Αβέρκιος-Ιωσήφ (Συμπληρώσεις – Διορθώσεις). Athens.

Drandaki 2017: *Drandaki*, Anastasia. Piety, Politics, and Art in Fifteenth-Century Venetian Crete. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 71, 367–406.

Garidis 1989: *Garidis*, Miltiadis-Miltos. La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère. Athènes.

Georgitsoyanni 1992: *Georgitsoyanni*, Evangelia. Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483). Athens.

Giakoumis 2000: *Giakoumis*, Konstantinos. Κριτική έκδοση επιγραφών συνεργείων από το Λινοτόπι στις περιφέρειες της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας No. 21, 249–266.

Giakoumis 2017: *Giakoumis*, Kostas. 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 (ed. Đorđe Borozan). Podgorica, 207–226.

Guilmain 1965: *Guilmain*, Jaques. The Forgotten Early Medieval Artist. – *Art Journal*, No. 25/1, 33–42.

Hein 1996: *Hein*, Hilde. What Is Public Art?: Time, Place, and Meaning. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 54/1, 1–7.

Karamberidou 2009: *Karamberidou*, Argyro. Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων. Ioannina.

Karapidakis 2012: *Karapidakis*, Nikos. Από την ευλάβεια στην οικονομική διαχείριση. Ναοί, μονές και ευαγή ιδρύματα στην Κέρκυρα (16^{ος}–18^{ος} αιώνας). In: Μοναστήρια, οικονομία και πολιτική. Από τους μεσαιωνικούς στους νεώτερους χρόνους (ed. I. Kolonos). Irakleion, 141–153.

Keizer 2015: Keizer, Joost. Style and Authorship in Early Italian Renaissance Art. – Zeitschrift Für Kunstgeschichte, No. 78/3-4, 370-385.

Kitromilidis 2000: Kitromilidis, Paschalis. Ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες (transl. Stella Nikoloudi). Athens.

Konstantoudaki 1973: Konstantoudaki, Maria. Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16^{ου} αιώνος οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων. – Θησαυρίσματα, No. 10, 291-380.

Konstantoudaki 1975: Konstantoudaki, Maria. Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έργα του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα. – Θησαυρίσματα, No. 12, 35-136.

Kyriakoudis et al. 1998: Kyriakoudis, Evangelos, Mavropoulou-Tsioumi, Chryssanthi, Minos, Nikos, Nikonanos, Nikos, Tavlakis, Ioannis, Chrysochoidis, Kriton. Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες, Mt. Athos.

Maltezou 2010: Maltezou, Chryssa. Η ιστορία της Κρήτης κατά τον 15^ο αιώνα με βάση αρχειακά τεκμήρια. In: Χείρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη (English edition: The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete), (ed. Maria Vassilaki). Athens, 26-37.

Matthew 1998: Matthew, Louisa. The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures. – The Art Bulletin, No. 80/4, 616-648.

Moutafov et al. 2008: Moutafov, Emmanuel, Ivanka Gergova, Aleksander Kuyumdzhev, Elena Popova, Elena Genova, Dimitrios Gonis. Гръцки зографи в България след 1453 г. – Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453. Sofia.

Moutafov 2015: Moutafov, Emmanuel. Къде е Византия в края на XVIII в.? Пъзел за изкуствоведи [Kade e Vizantiya v kraia na XVIII v.? Pazel za izkustvovedi]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 3-8.

Nicodemous the Hagiorite 1856: Nicodemous the Hagiorite. Νέον Μαρτυρολόγιον, ήτοι μαρτύρια τών νεοφανών άγίων. Τών μετά την άλωσιν τής Κωνσταντινουπόλεως, κατά διαφόρους καιρούς και τόπους μαρτυρησάντων. Athens (2nd ed.).

Paissidou 2002: *Paissidou*, Melachroini. Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας. Athens.

Paissidou 2020: *Paissidou*, Melina. Όψεις της κοινωνίας της Καστοριάς του 17^{ου} αιώνα. Πληροφορίες από τις επιγραφές των ναών. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 41, 397-420.

Papazotos 1994: *Papazotos*, Thanassis. Η Βέρροια και οι ναοί της (11^{ος}–18^{ος} αι.). Athens.

Schapiro 1964: *Schapiro*, Meyer. On the Relation of Patron and Artist: Comments on a Proposed Model for the Scientist. – American Journal of Sociology, No. 70/3, 363-369.

Sdrolia 2012: *Sdrolia*, Stavroula. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγραφών του 17^{ου} αιώνα. Volos.

Sekules 2001: *Sekules*, Veronika. Medieval Art. Oxford & New York.

Semoglou 1999: *Semoglou*, Athanassios. Les peintures murales de la chapelle athonite Saint-Nicolas de Lavra. Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catelanos. Villeneuve d'Ascq.

Siomkos 2006: *Siomkos*, Nikolaos. Εικόνες από το αρχικό τέμπλο του ναού της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη. Ανασύνθεση ενός συνόλου του 16^{ου} αιώνα. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 27, 321-334.

Skavara 2011: *Skavara*, Maria. Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στην Επισκοπή Δρυϊνουπόλεως Βορείου Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα. Ioannina.

Sofianos, *Tsigaridas* 2003: *Sofianos*, Dimitrios, *Euthymios Tsigaridas*. Αγία Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων. Ιστορία – Τέχνη. Trikala.

Spratt 2012–2013: *Spratt*, Emily. Toward a Definition of “Post-Byzantine” Art: The Angleton Collection at the Princeton University Art Museum. – Record of the Art Museum, Princeton University, No. 71/72, 2-19.

Strati 2003–2004: *Strati*, Aggeliki. Νέα στοιχεία για τη δραστη-

ριότητα των ζωγράφων από το Λινοτόπι στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών. – Μακεδονικά, No. 34, 331-357.

Strati 2018: *Strati, Aggeliki*. Ο Φράγγος Κατελάνος στην Καστοριά. Thessaloniki.

Tourta 1991: *Tourta, Anastasia*. Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Athens.

Tourta 2001: *Tourta, Anastasia*. Εικόνες ζωγράφων από το Λινοτόπι (16^{ος}–17^{ος} αιώνας). Νέα στοιχεία και διαπιστώσεις για τη δραστηριότητά τους. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 22, 341-356.

Tourta 2002: *Tourta, Anastasia*. Εικόνες του Φράγγου Κατελάνου στη Θεσσαλονίκη. In: Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (ed. Eugenia Drakopoulou). Athens, 287-305.

Tourta 2011: Εικόνες από τις θρακικές ακτές του Ευξείνου Πόντου στη Βουλγαρία (ed. Anastasia Tourta). Thessaloniki–Athens.

Toutos, Foustieris 2010: *Toutos, Nikolaos and Foustieris, Georgios*. Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10^{ος}–17^{ος} αιώνας. Athens.

Tsambouras 2013: *Tsambouras, Theocharis*. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπορμπουτσικό (doctoral dissertation). Thessaloniki.

Tselenti-Papadopoulou 2002: *Tselenti-Papadopoulou, Niki*. Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16^ο έως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Αρχειακή τεκμηρίωση. Athens.

Tsigaridas 1996/97: *Tsigaridas, Euthymios*. Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος και στη Μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 19, 97-116.

Tsigaridas 2012: *Tsigaridas, Euthymios*. Εικόνες της «Σχολής» Καστοριάς. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 33, 369-378.

Tsigaridas 2014: Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου, έργο του ζωγράφου Αντωνίου (ed. Euthymios Tsigaridas). Holy Mountain.

Tsigaridas 2016a: *Tsigaridas*, Euthymios. Θεοφάνης ο Κρης. Κορυφαίος ζωγράφος του 16^{ου} αιώνα – Theophanes the Cretan. The foremost painter of the 16th century (transl. Tzanet Koniordou). Thessaloniki.

Tsigaridas 2016b: *Tsigaridas*, Euthymios. Καστοριά. Κέντρο ζωγραφικής την εποχή των Παλαιολόγων (1360–1450). Thessaloniki.

Tsigaridas 2018: *Tsigaridas*, Euthymios. Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου και ναών της Καστοριάς (12^{ος}–16^{ος} αι.). Athens.

Tsiouris 2014–2015: *Tsiouris*, Ioannis. Ο διάκοσμος του νάρθηκα των παρεκκλησίων στη μονή Δουσίκου Τρικάλων. – Δωδώνη, No. 33-34, 227-254.

Vapheiadis 2010: *Vapheiadis*, Konstantinos. Περί της εν Άθω «κρητικής» ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι. Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους (β' μισό 14^{ου} – β' μισό 16^{ου} αι.). Athens.

Vapheiadis 2017: *Vapheiadis*, Konstantinos. Η τέχνη της δουλείας και η δούλη τέχνη, 15^{ος}–17^{ος} αι. Η «κρητική» ζωγραφική ως τεκμήριο της μεταβυζαντινής πολιτικής θεωρίας και ηθικής. Athens.

Vassilaki 1997: *Vassilaki*, Maria. Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο (ed. Maria Vassilaki). Herakleio.

Vassilaki 2010: *Vassilaki*, Maria. Από την Κωνσταντινούπολη στον Χάνδακα: Η ζωγραφική των εικόνων στην Κρήτη γύρω στο 1400. In: Χείρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη (English edition: The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete), (ed. Maria Vassilaki). Athens, 58-65.

Vassilaki 2015: *Vassilaki*, Maria. Βιβλιοκρισία. Ευθύμιος Τσιγαρίδας (επιστημονική επιμέλεια), Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου, έργο του ζωγράφου Αντωνίου, Αγιον Όρος 2014, 395 σελίδες, 234 εικόνες, περίληψη στα αγγλικά σσ. 361-382, Βιβλιογραφία, Ευρετήρια. – Αθωνικά Τετράδια, No. 2, 201-204.

Vassilaki 2017: Vassilaki, Maria. Looking at Icons and Contracts for their Commission in Fifteenth-Century Venetian Crete. In: Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries (eds Bernard Coulie, Paul Dujardin). Milan, 100-115.

Vassiliou 2017: Vassiliou, Konstantinos. Anonymous Art Reconsidered: Anonymity and the Contemporary Art Institution. – Journal of Aesthetics & Culture, No. 9/1. <https://doi.org/10.1080/20004214.2017.1302709>

Velenis 1974: Velenis, Georgios. Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16^{ου} αιώνα από την Κωνσταντινούπολη. – Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, No. 6/2, 91-98.

Vitaliotis 2001: Vitaliotis, Ioannis. Le vieux catholicon du monastère Saint-Etienne aux Météores, la première phase des peintures murales. Villeneuve d'Ascq.

Vitaliotis 2008: Vitaliotis, Ioannis. Το έργο του ανώνυμου «ζωγράφου του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων» στα Μεγάλα Βραγγιανά των Αγράφων. – Βυζαντινά, No. 28, 223-248.

Vitaliotis 2016 : Vitaliotis, Ioannis. Onuphre le Chypriote, peintre post-byzantin en Albanie (vers 1591–1625). Une esquisse de son activité artistique à travers le corpus de son œuvre. In: Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et Mémoires, No. 20/2), (ed. Sulamith Brodbeck et al.). Paris, 667-692.

Vitaliotis 2017: Vitaliotis, Ioannis. Θεωρία της Αγίας Σοφίας: Μία ιδιότυπη κωνσταντινουπολίτικη εικόνα στο Μακροτάνατο της Άνδρου. In: Πρακτικά Δ' Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Θεολογική Σχολή ΕΚΠΑ, 13-15 Νοεμβρίου 2015 (ed. Ioanna Stoufi, Stavros Mamaloukos, Dimitris Pavlopoulos). Athens, 315-328.

Vitaliotis 2019a: Vitaliotis, Ioannis. Αρχή παιδείσεως ή τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψις: Γύρω από ορισμένα ζητήματα ορολογίας στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. In: Ζεϊδωρος Υετός. Τιμητικός Τόμος στὸν Καθηγητὴ Δημήτριο Δ. Τριανταφυλλόπουλο ἐπὶ τῇ ἐβδομηκονταπενταετηρίδι του (Κυπριακαὶ Σπουδαί, No. 88-89/1 [2016–17]), Nicosia, 161-181.

Vitaliotis 2019b: Vitaliotis, Ioannis. Ο μεταβυζαντινός ζωγράφος Ονούφριος ο Κύπριος θεωρούμενος στο πλαίσιο της «Σχολής του Βερατίου». – Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, No. 12, 233-278.

Въпросите са повече от отговорите: подписът на поствизантийския зограф от Балканите по време на Османската империя

Йоанис Виталиотис



Единственият извор, с който разполагаме за поствизантийските зографи в районите под османска власт, са техните подписи. В настоящата статия се разглеждат множество въпроси, изникващи около тази тема, с помощта на няколко изследователски подхода. I. Защо някои зографи оставят работите си неподписани (напр. „зографът от „Св. Стефан“ на Метеора“)? II. Защо някои зографи подписват само някои, или дори само една от работите си (напр. Франгос Кателанос)? III. Защо някои зографи стават познати чрез „алтернативно“ сведение за себе си (напр. Дзордзис Критянина)? IV. Защо някои зографи се подписват по повече от един начин (напр. Онуфрий Кипърца, Николаос Сотириадес)? Отговорите на тези въпроси са по необходимост хипотетични. Различни фактори, психологически или социални, изглежда, играят роля в отношението на поствизантийския зограф към собствения му подпис.



Pope Sylvester from the St. Stephen Church in Nessebar

Tereza Bacheva¹

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: In the Metropolitan Church of Nessebar, in the 16th-century wall paintings, Pope Sylvester is depicted in the south nave between St. Ignatius Theophoros and Sts. Constantine and Helena. The Roman bishop is represented with a triregnum, an insignia that links him to the so-called *Donatio Constantini*, whose text appears in the 8th century. The paper examines the development of possible image narrative structures, on the one hand, through the place where the bishop and the imperial couple are depicted, creating a compositional unity, and, on the other, in the derivation of historical connections through the symbol of the papal regalia between the Roman bishop and the emperor. Along with this, questions, concerning the transfer of the triregnum as an artistic element through possible patterns of transfers in the Balkan art of the 16th century, are also raised.

Key words: St. Sylvester, St. Constantine, bishops, triregnum, *Donatio Constantini*

The painting of St. Stephen's Church in Nessebar² was complete in 1598/99 during the time in office of bishop Christophorus who inherited the diocese of Nessebar by his predecessor Ignatius. The wall painting programme, and more precisely, the bottom register of the south nave, with the saints depicted in full length opens up possibilities for the interpretation of themes related to the position of

¹ Tereza Bacheva is a PhD student in Byzantine and Post-Byzantine Art at the Fine Arts Department, Institute of Art Studies; her doctoral thesis studies the representations of the Roman bishops in Orthodox art.

² With thanks to Prof. Emmanuel Moutafov, Prof. Bisserka Penkova, Assoc. Prof. Margarita Kuyumdzhieva, Assoc. Prof. Marco Scarpa and Grigoris Manopoulos for their help in writing this paper.





Fig. 1a. St. Sylvester. The New Metropolitan in Nessebar, south wall, naos. Photo I. Vanev

the Metropolitan Church of Nessebar within the Ecumenical Church and more specifically the depiction of St. Sylvester Pope of Rome, here in full length in the lowest register of the frescoes of the 16th century (**Fig. 1a, 1b**). The image is next to the right of that of St. Constantine, who is traditionally represented with St. Helena and the cross between them. The decision to place Constantine and Helena on the south wall, rather than in their more common position on the west wall³, was probably the result of the intention to maintain the compositional unity between the figures of Constantine and Sylvester and to make the image of the emperor serve functions other than the usual order around the apotropaic motifs at the south entrance⁴. The way Pope Sylvester is depicted next to Emperor Constantine in Nessebar has no equivalent. Several compositionally similar images in earlier monuments from the Balkans are close to the pictorial scheme from Nessebar, especially in the relationship of episcopal images to those of Constantine and

³ The depiction of the imperial couple in this location is repeated in two more churches in Nessebar dated from the late 16th and early 17th centuries – the Church of the Ascension of Christ (St. Spass): *Gergova* 2012a: 29; and most likely in St. George the Younger: *Gergova* 2012b: 184. The wall-painting programmes of both churches hold parallels with the wall-painting programme of St. Stephen Church, discussed in the context of one and the same artistic circle: *Popova* 1985: 36-40; *Gergova, Moutafov* 2004: 50-51; *Moutafov* 2022: 297.

⁴ *Walter* 2006: 98. On determining the place of the imperial couple with the cross between them in the wall-painting programmes of Byzantium churches, see *Gerov* 2004.



Fig. 1b. St. Ignatius Theophorus, St. Sylvester, Sts. Constantine and Helena. The New Metropolitan in Nessebar, south wall, naos. Photo I. Vanev

Helena: St. Sava of Serbia, to the right of the imperial couple on the west wall of the church at Gračanica (c. 1320)⁵; beside St. Nicholas and St. John the Baptist on the north wall of the church in Dolna Kamenica (14th c.)⁶ and St. John Chrysostom (together with St. Peter and St. Paul) on the north wall of the church in Arilje (1296)⁷.

Pope Sylvester (314–335) occupies the See of Rome at a time when revolutionary events are taking place – persecutions against Christians end, the Church is recognized, Christianity becomes the official religion of the Roman Empire; the First Ecumenical Council of Nicaea in 325 is convened in an agreement between the emperor and Pope

⁵ Walter 2006: 99, fig. 79.

⁶ Walter 2006: 100.

⁷ Walter 2006: 100, fig. 256.

Sylvester⁸. As a consequence of the political events that transformed the relationship between State and Church, the first bishop acquired a highly legendary reputation⁹ and his personality naturally began to be associated with significant events as well as directly with the personality of Emperor Constantine¹⁰.

On the other hand, the iconographic frame seems routine: the representation of Constantine is in the traditional scheme, and Sylvester – in the manner usual for Roman bishops in Orthodox art, with sakkos, omophorion, holding a Gospel in the left hand, and with the right hand making a gesture of benediction. What introduces a new meaning into the relationship between the two images is Sylvester's papal regalia. It refers to the so-called *Donation of Constantine* (*Constitutum Constantini* or *Donatio Constantini*)¹¹, the text of which was composed towards the middle of the 8th century¹² and known from copies from the 9th century onwards. According to it, Emperor Constantine gives Sylvester and his successors to the Holy See the power to govern Rome, and with it – the western part of the Roman Empire. In short, the probable reason for the appearance of such a text is in connection with the drafting of arguments surrounding Pope Stephen II's (752–757) negotiations with Pepin the Short and the granting of the lands held by the Lombards to the Rome, which also marked the beginning of the extension of the papal rule over wide territories¹³. In exchange for these lands, Pepin the Short received the title 'Patrician of the Romans'¹⁴ from the pope, symbolically placing him on a par

8 The procedure refers to a time when state administrative models were being established or adapted to the already existing practice in the Church of convening councils, but the joint convening of the council by the emperor and Pope Sylvester is mentioned in texts from the 7th century. Hefele 1873: 9, 269; Dvornik 1961: 15–16. The emperor's role in the council was according to the existing legal and administrative procedures in the empire, in which the emperor made the decision. In the new situation with the Church, some change or adaptation was necessary with regard to bishops in general. Concertation in the convocation of a council between the emperor and the bishop of Rome was already the practice under Sylvester's predecessor, Pope Miltiades (311–314), with the convocation of the Council of Rome in 313. See Dvornik 1951: 12–17; Walter 2006: 78; O'Malley 2010: 28–29.

9 O'Malley 2010: 31.

10 The baptism of Constantine by Pope Sylvester mentioned by John Malalas in his Chronicle in the 6th century is also a legendary narrative; but if in the East the theme did not become widespread, in the West, on the contrary, after the appearance of the text of Constantine's donation this theme became popular: Walter 2006: 34; Vassilaki 1987: 81–82; Petrovich 2004: 357–358; Walter 2006: 114.

11 O'Malley 2010: 31–32. Latin text and English translation in Valla 2007: 163–183.

12 Jalland 1949: 373.

13 O'Malley 2010: 58–62.

14 O'Malley 2010: 59.

with Emperor Constantine. Thus, the text of the donation linking the emperor and the first bishop of Rome created the necessary (and possible) legitimacy between the heirs to the papal throne and the new emperors of the West¹⁵.

As far as the insignia of St. Sylvester from the murals in the metropolitan church of Nessebar is concerned, the text of the *Donation* is important because it also mentions the diadem¹⁶ given by Constantine to Sylvester: ... *we grant to those holy apostles, our lords, the blessed Peter and Paul and through them to the blessed Sylvester, our father, the supreme pontiff and universal pope of the city of Rome, and to all his successor pontiffs, who will be sitting in the seat of the blessed Peter until the end of the world... then the diadem – that is, the crown on our head at the same time the Phrygian tiara*¹⁷. A pictorial version of this part of the text of the Donation is represented by the wall painting Vita of Pope Sylvester from the chapel of San Silvestro (1246) in the basilica of Santi Quattro Coronati¹⁸ in Rome. Constantine offers the tiara to Pope Sylvester, and, in a continuation of the plot, the next scene shows Sylvester no longer wearing the mitre from the previous episode, but the tiara (and all the insignia handed to him), entering Rome triumphantly on a horseback, led by the emperor¹⁹ (Fig. 2a, 2b).

The offering of the imperial insignia (imperial sceptres, pikes, banners, umbrella (*umbraculum*), etc.²⁰) formalized the transfer of imperial power to that of the episcopate²¹, setting a precedent hitherto unknown to the

15 The model of the triumphant Christian emperor and, simultaneously, the patron and protector of the faith after Constantine has been accepted also by the medieval rulers: Biliarsky 2016: 213-218, whereas the formula 'new Constantine' is used both by the West and the East: Kazhdan 1987: 246; Walter 2006: 104-106; Bakalova 2007: 40-42, and is transferred into the iconography of images of Eastern rulers: Walter 2006: 107-110; Bakalova 1977: 161-166.

16 In antiquity, a distinction was made between a crown, with which victory was associated, and a tiara, which was the insignia of the ruler, but after the 4th century, crown and diadem/tiara began to be conflated as names. In the Renaissance they were equated in the west as meaning: see Walter 1982: 118-119 and Müntz 1898: 250.

17 Valla 2007: 177-178. The text goes on to list the other imperial insignia: ... *and the super humeral band (which is the strap that normally goes around the imperial neck), but also the purple cloak and the scarlet tunic and all imperial vestments, or the rank of commanders of the imperial cavalry. We confer on him as well the imperial sceptres and at the same time pikes and standards and banners and various imperial decorations, and every procession of our imperial eminence and the glory of our power.*

18 Demus 1997: 126-127.

19 See Walter 2006: 60.

20 Valla 2007: 179.

21 See Piltz 1977: 128-130.



Fig. 2a. Pope Sylvester receiving the tiara from emperor Constantine. The oratory of San Silvestro in basilica Santi Quattro Coronati, Rome (1246). Photo R. Pasztaleniec OFMCap, courtesy of Monache Agostiniane Santi Quattro Coronati, Rome

Church and the Empire. Until the 14th century there was no doubt²² in either Rome or Constantinople about the authenticity²³ of the text of the Donation, however, and after the controversy began, it seems to have been perceived differently in the West and the East²⁴.

22 Pope Leo IX (1049–1054) used the text of the Constantinian Donation as an argument for supremacy of the Holy See in the controversies between the Eastern and Western churches from 11th century, when, as L. Bréhier mentions, neither Rome nor Constantinople had doubts about the authenticity of the Donation: see Bréhier 1899: 190–191.

23 In the early 14th century, in the context of the unrest over the political propaganda of the papacy, Dante Alighieri called Sylvester “the first rich father” (Ad 19:115, 17): Park 2012. In 1441 appeared the most analytical – philological and historical – treatise by Lorenzo Valla (1407–1457): Valla 2007, polemicalising with the compiler of the Donation and pointing out systematic factual inconsistencies, including inaccuracies regarding the use of the names diadem, the adjective phrygian, etc. However, Valla’s text is politically connected to the conflict between the kingdom of Naples and Rome, and Valla himself was an advisor to Alphonsus of Aragon, king of Naples.

24 In the East, the text of Constantine’s donation is also well known, though only partially translated. Additions appear in the Slavonic translations that are missing in the Latin original and in the Greek translation concerning the inheritance of the great thrones (in the part that speaks of the surrender of the Church to Sylvester), in this addition, the Constantinopolitan is given first



Fig. 2b. Pope Sylvester and emperor Constantine entering Rome. The oratory of San Silvestro in basilica Santi Quattro Coronati, Rome (1246). Photo R. Pasztaleniec OFMCap, courtesy of Monache Agostiniane Santi Quattro Coronati, Rome

The ceremonial crown of the popes becomes the insignia of their power in the political context of the papal state, which goes through the transformation emperor–pope: *Ubi papa, ubi Romi*²⁵. Pope Innocent III (1198–1216), formulated the meaning of the tiara as *signum imperii* – earthly power, and the mitre as *signum Pontificii* – spiritual power, making a clear distinction between regnia and mitre²⁶. He personally added

place after Sylvester (with the analogy of the apostle Andrew) and, respectively, Mark/Alexandrian, Luke/Antiochian, and James the brother of God/Jerusalem, a hierarchy that follows the one established by the Second Ecumenical Council of Constantinople in 381, and according to canon 28 of the Fourth Ecumenical Council of Chalcedon in 451: Afanasjeva 2019: 118–120. See also: Guran 2007; Angelov 2009; Bara 2017.

²⁵ Changes in papal authority naturally affect any symbolism associated with it, including in terms of space in the coronation ceremony: Rome with the *extra urbi* formula, i.e., in the city, Pope Sylvester's old oratory at Lateran with the porphyry throne, etc., see Lomakin 2012: 157–159; 174–178

²⁶ The quotation is from a sermon about St. Sylvester: *Innocentius III: 481*. The change started with the mitre and its use for non-liturgical purposes, which refers to the pontificate of Pope Leo VIII (964–965), and around the 12th century the form of the mitre was established as it is today: see Noonan 1996: 364–365.



Fig. 3. The tiara of Pope Innocent III. Graphical model after the portrait of Innocent III from the Upper church of basilica of St. Francis in Assisi, Giotto, 1296–1304. Photo after Müntz 1898: 266

to the papal tiara the first golden hoop, i.e., a crown²⁷ (Fig. 3). The name *regnum*, which refers to a crown used in ordination ceremonies, came into use as early as the 10th century, and with the development of the idea of papal authority, the introduced name *tri regnum*²⁸ became established. The reason for the introduction of three crowns²⁹ remains debatable, symbolically it was related to the unification of the three forms of authority in the person of the pontiff: ecclesiastical, royal and imperial³⁰. It is an insignia with an ecumenical symbolism because of its oblate form, and a prefiguration of the *Una Sancta* or *imitatio imperii* (correlated to the time when the emperors of the Holy Roman Empire began to be crowned three times). Some view it as a symbol of the three Churches – the warring, suffering and triumphant; or the Holy Trinity, the triple mission of the Pope – to be

father of the King, mentor of the world, vicar of Christ³¹. In the process of the development of the papal ideology and all the meanings that the tiara creates, it is also read as the transfer of the insignia in the depictions of God the Father from the 14th century onwards, interpreted as the personified Church – the ‘papization’ of God, who obtains elements of the priesthood of the Pope³², even despite the

²⁷ Müntz 1898: 240, footnote 3.

²⁸ Müntz 1898: 236–239; 254–255. The tiara is distinct from the mitre, which the Roman Pontiff wears at Mass, as it is intended only for formal ceremonies at ordination or in processions. For the prototypes of the papal tiara there are different versions, related to the Jewish tradition of the triple crown of the high priests or the *kamelaukum* (from the Greek word *καμηλαύκιον*): Müntz 1898: 250, footnote 2; Pilz 1977: 70–71, 130. The tiara/diadem, which is an insignia, is also often confused in this period (and this continued until the 16th century) with the mitre and the *kamaurum*, which are of a different order of affiliation. The confusion, however, was more the result of a conflation of names than of an intermingling of functions, at least in the Western tradition.

²⁹ A triple crown appears also in medieval images of emperors. This is interpreted in relation to the triple coronation of western rulers, as well as to a legend about crowns made of three different metals, see. Sheller 2002: 60–67.

³⁰ Boespflug 1991: 170.

³¹ Müntz 1898: 273; Noonan 1996: 189.

³² Boespflug 1991: 173–175. By the middle of the 15th century, depictions of God the Father with a tiara were also spreading in France, Germany, and Britain; it was also introduced into the iconographic group of *tribultus* (i.e., three-headed figures) by being depicted on the head of God.

fact that it is not the tiara but the mitre that is correlated to the worship of the Pontiff.

Between the 10th and 13th centuries, there were at least three versions of the tiara: made of cloth with a braid, as a mitre (as in the image from the hagiographic scene of St. Sylvester from Santi Quattro Coronati); of cloth and metal threads, and the third version, which gets the name “tiara of St. Sylvester”, made of metal, and existed until the end of the 15th century, regardless if it was modified or replaced³³. The prototype of

tiara, or triregnum, as an insignia associated with Sylvester, refers to a variant from 13th century, when Pope Boniface VIII (1297–1303) added to the tiara of his predecessor Nicholas IV (1288–1292) precious stones and a single large ruby on the top (as is that on the sarcophagus of Boniface VIII (**Fig. 4**)). He added also a second crown, and then Pope Clement V (1305–1314) a third, but without the large ruby on top³⁴. Probably, the final form of the triregnum was established by Benedict XII (1334–1342)³⁵. Thus the 14th-century tiaras have three asymmetrically placed crowns one above the other, the last one being a small dome-crown on top. Eugène Müntz attributes to the variant of the tiara of the time of Boniface VIII the tiara which is painted by Fra Angelico and his atelier (1447–1451) in the wall paintings of the Chapel of Nicholas V in the Vatican in two of the scenes from the Life of St. Lawrence, assuming that it is a variant of the tiara in existence by the end of the 15th century and worn by Nicholas V at his coronation in 1455³⁶



Fig. 4. Bas relief on the sarcophagus of Boniface VIII, Arnolfo di Cambio (c. 1300), Vatican grottoes. Photo after Pichon, *Van Matt* 1965: 106, Fig. 106

33 The texts that mention this tiara date from the late 13th century and are associated with the pontificate of Pope Boniface VIII: Müntz 1898: 242-243; Sheller 2002: 78.

34 Müntz 1898: 249, 270; Noonan 1996: 189. Medieval texts attribute the disappearance/fall of the ruby from the crown to an incident related to the end of the coronation of Pope Clement V, which took place in the cathedral of Saint-Just in Lyon: Lomakin 2012: 180-181.

35 Müntz 1898: 278-279.

36 Müntz 1898: 241, 248; Sheller 2002: 79-81.

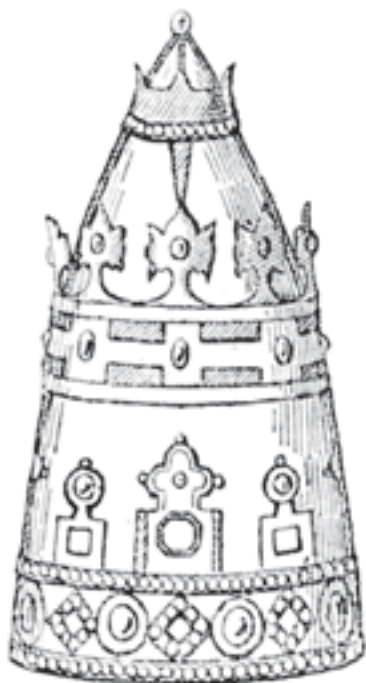


Fig. 5. The tiara of pope Sixtus II, Fra Angelico (1447–1451), Chapel of Pope Nicholas V. Photo after Müntz 1898: 248

(**Fig. 5**). From the 13th to the 15th century the triregnum of Pope Sylvester becomes a relic, and after the middle of the 15th century it was no longer used in the ceremonies of Roman bishops and was replaced by another in which the massive jeweled diadems were absent, and in their place appeared three crowns with Gothic ornaments drawn in height, or lighter, florally ornamented (clover-shaped) crowns³⁷ on a base of white enamel, as in two of the images from the same chapel placed on two of the pilasters: Pope Gregory's and Pope Leo's tiaras with the new type of triregnum without the bottom row of stones³⁸.

The papal regalia with which St. Sylvester is represented in St. Stephen Church has a similar dome shape with three rows of crowns at the base, the crown is wide and decorated with ornaments shaped like a clover (or a lily), which resemble crosses also decorated with three precious stones each. The second

crown is symmetric to the first one, but slightly smaller due to the narrowing in height, whereas the third crown occupies the highest spot on the dome, which actually covers it. The difference between this image and the western variants, which are supposedly painted after (or with closest proximity to) the originals, refers utmostly to the shape of triregnum, which in Nessebar is not so much about a prolonged dome, but a reminder of the shape of patriarchic mitres, which perhaps is a subject to local adaptation. These adaptations or interpretations are subject to the same principle to which E. Müntz relates to all cases of transfer of this element from the depiction of the Roman Pope in Western art as well: in places remote from Rome, artists either reproduced from memory or had never seen the tiara, so they adapted it to what they knew³⁹.

³⁷ Müntz 1898: 274.

³⁸ Müntz 1898: 248–249.

³⁹ Müntz 1898: 259–262; Sheller 2002: 76.

It seems that in the Eastern Orthodox art the tiara was introduced as an attribute of the Roman bishop in the mid-15th century, if we judge from a Cretan icon dating from this time. This is the icon *Meeting of the Virgin Mary with Elizabeth*⁴⁰, at the bottom of which the four Great Doctors of the Latin church are represented: St. Jerome, St. Augustine, St. Ambrose and St. Gregory the Dialogues (the latter wearing the triregnum, Augustin and Ambrose in bishop mitres and Jerome in red galero⁴¹), forming a group of the Church unity, together with the three hierarchs of the Eastern Church and St. Athanasius the Great. Maria Vassilaki, who published the icon several years ago, attributes it to themes that emerged around the Council of Ferrara–Florence (1431/49) and the idea of a union between the Eastern and Western Churches. She places it in a group of Cretan icons created in the mid-15th century around the negotiations for the unity of the two Churches and associated with the Cretan icon painter Angelos Akotanthos, in whose works Pro-Union themes are frequent⁴². The triregnum with which St. Gregory the Dialogues is represented here is likened to the variants of the Vatican chapel and to the adopted correspondence of the pictorial paradigm of the 15th century in an exact analogy of the meaning of Constantine's endowment as it existed in the West – as a succession for all bishops to the Roman throne. I am not aware of any other such examples from the 15th century, but the practice of depicting other popular Roman popes in the East with the tiara, and not just Sylvester, persists, albeit partially and albeit depending on the Catholic context, also in some of the later depictions of Roman bishops, examples of which are the three 18th-century icons of Sts. Sylvester, Clement and Leo in the Zakynthos Museum⁴³.

40 Vassilaki 2016.

41 The privilege of wearing the red galero was granted to cardinals: Noonan 1996: 191-193; while such a clergy rank didn't exist in the time of Jerome, after the 14th century in Western art he began to be depicted in this way on the basis of a legend about him being a cardinal, which has its roots in the fact that he was the secretary of Pope Damasus I and also because in the 13th century St. Jerome became popular through the Dominicans and the theological circles around the basilica of Santa Maria Maggiore: Verkholantsev 2014: 4.

42 Vassilaki 2016: 123-125, figs. 14, 15.

43 Three icons from the iconostasis of the church of St. Demetrios in Kola, Zakynthos (now in the Museum of Zakynthos) with images of Popes Sylvester, Leo and Clement, signed by the painters Georgios Gryparis and Gerasimos Koloumbis from 1710: Chadzidakis 1987: 234; Mylona 1998: 104-105; 117-119. The icon of St. Sylvester is overpainted and has a third signature: the priest Spyridon Stentas, a Cretan master working on Zante in the second half of the 17th and early 18th centuries. The example is curious not only in terms of the triregnum, which is here presented in the late 16th-century versions, but also in view of the differences it shows, when compared between the two icons of St. Clement and St. Leo with that of Sylvester, overpainted from Stentas, as a factor related to the origin of the scribes and the presence of Catholic circles on the island:

The example from Crete and the later depictions from Zakynthos are more of an exception in Orthodox art. In the Eastern tradition (according to the majority of existing examples) the triregnum of pope Sylvester is preserved as an element of the representation, namely of St. Sylvester in images of the bishop outside the altar, i.e. in the depictions of the First Ecumenical Council in the narthexes and the refectories. These depictions concern wall-paintings and icons at the Council in Nicaea as a part of the Athos-Cretan tradition⁴⁴. That are several depictions of the First Ecumenical Council from Mount Athos – the wall painting of the refectory of the Great Lavra⁴⁵ (1535) and the narthex of Stavronikita (1546)⁴⁶, painted by Theophanes the Cretan (Bathas) (Fig. 6); the narthex of the Docheiariou (1568)⁴⁷ and the refectory of Dionysiou (1570)⁴⁸ by Tzortzis from Crete. To this series⁴⁹ also belongs an icon from the Chilandar monastery⁵⁰ of the mid-16th century, which adheres to the same variant of representation of the First Ecumenical Council.

When compared to the Athos examples, especially in terms of the papal insignia, the depiction of Pope Sylvester from Nessebar⁵¹, differs significantly. It might be due to the fact that perhaps a different model

Mylona 1998: 119, which is determinant of the closeness of the images to the Western tradition.

44 For the Eastern Orthodox art this is a period associated with many changes that started from the major monasteries such as Mount Athos and Meteora, where many Cretan masters worked, and it is therefore the monasteries that became the places of the spread of tendencies brought here by the Cretan icon painters, see: *Moutafov* 2012, as well in general about the transfer of artistic tendencies in the big centres of Post-Byzantine art in: *Kuyumdzieva* 2020: 27; *Kolusheva* 2020: 47-51. Crete is emerging as a new artistic centre after Constantinople. The Dominican and Franciscan orders settled on the island (the monastic missions of both orders were transferred to the other islands of the Levant – Cyprus, Rhodes, etc.), especially for the churches celebrating the Latin liturgy and presupposed some unconventional innovations for Eastern art, such as the appearance of St. Francis on icons and frescoes: *Acheimastou-Potamianou* 1998: 144, fig. 40. See also: *Bacci* 2014: 90; *Lymberopoulou* 2010.

45 *Chadzikakis* 1987: 388; *Pantsaridis* 2010: 84, fig. 1.

46 *Chadzikakis* 1987: 388; *Pantsaridis* 2010: 85-86, fig. 2.

47 *Chadzikakis* 1987: 84; *Pantsaridis* 2010: 99, fig. 11.

48 *Chadzikakis* 1987: 297; *Pantsaridis* 2010: 102, fig. 13.

49 To the icons of the First Ecumenical Council, and especially the representation of Pope Sylvester with the triregnum, belongs an icon by Michael Damaskinos, though dated later (1591), from Heraklion: *Walter* 1970: 91; *Vokotopoulos* 1983: 37; *Chadzikakis* 1987: 245. It is also different from the Athonite examples – Constantine is not in the middle, but at the head of the left row next to the empty throne prepared for Christ. The differences with the Cretan variants from Mount Athos are also noticeable in terms of Sylvester's triregnum, probably due to the use of different sources: see *Vokotopoulos* 1983: 38.

50 *Pantsaridis* 2010: 211-213, fig. 86.

51 It is supposed that the wall painters of the church in Nessebar were familiar with the works of the Cretans through their art at Mount Athos: *Popova* 1985: 36; *Gero* 1998: 23-24; *Gergova, Moutafov* 2004: 51; *Moutafov* 2022: 352-353.



Fig. 6. First Ecumenical Council, monastery of Stavronikita, Mount Athos, narthex. Theophanes Bathas, 1546. Photo after Chadzidakis 1986: Fig. 11

had been used for its painting, namely, the dome is shortened and the shape of the crowns in the triregnum resembles the archaic type with clove-shaped ornaments and stones (the Chapel of Nicholas V in the Vatican or Cretan icon, both from 15th c.). On the other hand, the Athos examples are important for the image in Nessebar from the point of view of the transposition mechanisms of this element and the context of its use.

For the triregnum introduction and the composition with the Roman bishop and Roman emperor, two general conclusions could be made. Firstly, most probably the triregnum was used as a novelty in the process of artistic transpositions between the East and the West⁵². It

⁵² Angeliki Lymberopoulou points to the fact that the frescos preserve the stylistic and icono-

is more difficult to be formulated here by its main meaning of a papal insignia, because of the actual possibility this specific attribute to have been carried across mechanically as a detail from the iconography of the bishop, whose purpose was to create a recognizable image⁵³. Secondly, the specific use in the naos at St. Stephen Church in the context of the official Byzantine imagery point out of a 'correct' artistic interpretation of the meaning of the insignia. The composition in Nessebar and the relation between the two images, of the Roman bishop and the Roman emperor, seems to apply the iconographic pattern of the First Ecumenical Council⁵⁴.

And finally, by drawing a clear analogy with the Council of Nicaea, the two images hypothetically establish one more connection, given a comment from Messembrian Condica⁵⁵, according to which the bishop of Nessebar Peter participated in the First Ecumenical Council. That being the case, the figures of the Roman bishop and the emperor seem to be designated to signify the relation of the Metropolitan Church of Nessebar with the institution of the Council. The next images of bishops included in the gallery on the south wall comprise another important event – the renovation of the metropolitan church in the 16th century. Next to St. Sylvester is St. Ignatius Theophoros, probably as a patron saint image of bishop Ignatius, during whose office the

graphic conservatism even during the Post Byzantine period, in contrast to icon painting, which adopts new elements, including influences from the West at the very beginning when Crete turned into the centre of new artistic trends: *Lymberopoulou* 2010: 352.

53 Apart from some new themes and elements as a result of East-West connections, the transmission processes also affected the saints of the Ecumenical Church. Examining the forms of Cretan-Venetian artistic production, Michele Bacci formulates them in a communication strategy that allows for the rapid recognition of personalities, and the unambiguous determination of their relationship to the Church or to each other. Thus, if for the viewer from Puglia, for example, and given the cultural and religious context of the region, St. Nicholas is fully recognizable with Eastern iconography, for the other saints this is not exactly the case and recourse to other elements defining the personality is necessary: *Bacci* 2014: 93-94. Some of the saints in Orthodox art receive a defining attribute – St. Spyridon with his hat, St. Cyril of Alexandria with the typical mitre. For other hierarchs, there remain few iconographic variants by which they could be recognized: *Walter* 1978: 232.

54 See *Salaville* 1926; *Grabar* 1936: 90; *Walter* 1970: 16. There is a conventional order in representation of the bishops, participants in it. According to it, next to emperor Constantine sits the Roman Pope as the first bishop of the empire. The same instructions are found in the Hermeneia of Dinysios of Phourna of how to paint images at the First Ecumenical Council: *St. Constantine should sit on a throne and at both his sides should be the following hierarchs dressed in archheirarch clothes: Sylvester, Pope Roman, Alexander, patriarch of Alexandria, Eustatius of Jerusalem, St. Paphnutius the Confessor, St. Jacob Nisibian, St. Paul Neo-Caesaria and other bishops and fathers sitting around the emperor: Dinysios of Phourna* 1909: 171. In the Hermeneia St. Ignatius is mentioned before (next to) the name of St. Sylvester: *Dinysios of Phourna* 1909: 278.

55 *Chilev* 1908: 609; see also in *Moutafov* 2022: 37.

renovation work of the metropolitan church began, while after him, on the other side of the gate on the south wall, is the donor inscription of archbishop Christopher, during whose office the wall paintings of the church were finished⁵⁶. Constructed in this way, the connections between the images of the bishops, the Roman bishop, and the emperor on the south wall, appear to be directed to one goal, namely, the formulation of the significance of the Metropolitan Church of Nessebar for the Ecumenical Church.

Translated by *Mina Paraskevova*

⁵⁶ Gerov 2012b: 21; Moutafov 2022: 156. Archbishop Christopher occupied the Seat from 1594 to 1607, inheriting it from Bishop Ignatius; both were ktetors of the metropolitan church.

Bibliography

Primary Sources

Innocentius III: Sermo VII. In festo d. S. Silvestri Pontificis Maximi. In: *Patrologiae Cursus Completus*. S. Latina. T. CCXVII. Ed. J.-P. Migne, 1855, 481-484.

Donatio Constantini 2007: The Donation of Constantine. In: Lorenzo Valla. *On the Donation of Constantine* (G.W. Bowersock transl.). Harvard University Press.

Priest Daniel 1909: Priest Daniel. Βιβλίον τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Appendix 4-5. In: *Dinoysios of Phourna*. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδομένη ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. St. Petersburg: B. Kirschbaum, 274-301.

Dinoysios of Phourna 1909. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδομένη ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. St. Petersburg.

Literature

Acheimastou-Potamianou 1998: *Acheimastou-Potamianou*, Myrtali. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens.

Afanasjeva 2019: *Afanasjeva*, Tatjana I. *Donatio Constantini в славянских переводах XIV–XV вв.: к проблеме их датировки и локализации* [Donatio Constantini v slavyanskich perevodach XIV–XV vv.: k probleme ih datirovki i lokalizatsii]. – *Slovene*, No. 8/1, 109-133.

Angelov 2009: *Angelov*, Dimiter G. The Donation of Constantine and the Church in Late Byzantium. In: *Church and Society in Late Byzantium* (ed. Dimiter Angelov). Kalamazoo, 92-157.

Bacci 2014: *Bacci*, Michele. Veneto-Byzantine “Hybrids”: Towards a Reassessment. – *Studies in Iconography*, No. 35, 73-106.

Bakalova 1977: *Bakalova*, Elka. Бачковската костница [Bachkovskata kostnitsa]. Sofia.

Bakalova 2007: *Bakalova*, Elka. The Image of the Ideal Ruler in

Medieval Bulgarian Literature and Art. In: Les cultes des saints souverains et des saints guerriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale (eds. I. Biliarsky, R. Păun). Bucarest, 34-80.

Bara 2017: Bara, Péter. The Use of the Donation of Constantine in Late Eleventh-century Byzantium: the Case of Leo Metropolitan Bishop of Chalcedon. – *Chronica*, No. 17, 106-125.

Biliarsky 2016: Biliarsky, Ivan. L'héritage romain et constantinopolitain en Bulgarie et l'idée de la sauvegarde de l'empire et du peuple. In: Proceeding of the 23rd International Congress of Byzantine Studies, Belgrade, 22-27 August 2016. Plenary Papers. Belgrade, 207-222.

Boespflug 1991: Boespflug, François. Dieu en pape. Une singularité de l'art religieux de la fin du Moyen age. – *Revue Mabillon. Revue international d'histoire et de la littérature religieuse*, No. 2/63, 167-205.

Bréhier 1899: Bréhier, Louis. Le Schisme oriental du XI^e siècle. Paris.

Chadzidakis 1986: Chadzidakis, Manolis. Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα. Αγίου Όρους.

Chadzidakis 1987: Chadzidakis, Manolis. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Αλωση (1450–1830). Vol. 1. Αθήνα.

Chilev 1908: Chilev, Peter. Месемврийска кондика [Messemvriyska kondika]. – *Периодично списание* [Periodichno spisanie], No. 69/7-8, 608-620.

Demus 1997: Demus, Otto. *Romanische Wandmalerei*. Munich.

Dvornik 1951: Dvornik, Francis. Emperors, Popes, and General Councils. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 6, 3-23.

Dvornik 1961: Dvornik, Francis. *The Ecumenical Councils*. New York.

Gergova 2012a: Gergova, Ivanka. „Св. Спас“, Несебър [Sv. Spas, Nessebar]. In: *Corpus of Seventeenth Century Wall Paintings in Bulgaria* (eds. B. Penkova, T. Kuneva). Sofia.

Gergova 2012b: Gergova, Ivanka. „Св. Георги Мали“, Несебър [Sv. Georgi Mali, Nessebar]. In: *Corpus of Seventeenth Cen-*

ture Wall Paintings in Bulgaria (eds. B. Penkova, T. Kuneva). Sofia.

Gergova, Moutafov 2004: *Gergova, Ivanka, Emmanuel Moutafov*. Стенописите от църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър [Stenopisite of carkvata „Sv. Georgi Mali“ v Nessebar]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 43-55.

Gerov 1991: *Gerov, Georgi*. Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVI век [Klasitsizirashtoto napravlenie v balkanskoto izkustvo ot XVI vek]. – *Art Studies Quarterly*, No. 2, 21-29.

Gerov 1998: *Gerov, Georgi*. Един „Locus Sanctus“ – „Апокалипсисът на св. Йоан Богослов“ от Новата митрополия в Несебър [Edin „Locus Sancrus“ – „Apocalipsiat na Yoan Bogoslov“ ot Novata mitropolia v Nessebar]. – *Art Studies Quarterly*, suppl. iss., 17-24.

Gerov 2004: *Gerov, Georgi*. L'Image de Constantin et Hélène avec la Croix: étapes de formation et contenu symbolique. In: Ниш и Византија [Nis I Vizantija], II, 227-239.

Gerov 2012a: *Gerov, Georgi*. Нова митрополија (црква Светог Стефана) у Несебару. Резултати недавних истраживања [Nova mitropolia (crkva Svetog Stefana) u Nessebaru. Rezultati nedavnich istrazhivanya]. – *Zograf*, No. 2, 36: 75-81.

Gerov 2012б: *Gerov, Georgi*. Несебърската художествена продукция от края на XVI – началото на XVII в. [Nessebarskata chudozhestvena produkcia ot krya na XVI – nachaloto na XVII v.]. – *Art Studies Quarterly*, No. 2, 20-26.

Grabar 1936: *Grabar, André*. L'empereur dans l'art byzantine. Paris.

Grabar 1983: *Grabar, André*. Две археологически доказателства за автокефалията на една църква – Преспа и Охрид [Dve archeologicheski dokazatelstva za avtokefaliata na една carkva]. In: *André Grabar. Избрани съчинения* [Izbrani sachinenia]. Vol. 2. Sofia, 322-327.

Guran 2007: *Guran, Petre*. Nouveau Constantin, Nouveau Silvestre. In: Les cultes des saints souverains et des saints guerriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale (eds. Ivan Biliarsky, Radu G. Păun). Bucarest, 134-164.

Hefele 1873: Hefele, Charles J. A History of the Christian Council, from the Original Documents to the Close the Council of Nicaea, A.D. 325. Edinburg.

Jalland 1949: Jalland, Trevor G. The Church and the Papacy. An Historical Study. London.

Kazhdan 1987: Kazhdan, Alexander. "Constantin imaginaire". Byzantine Legends of the Ninth Century about Constantine the Great. – Byzantion, No. 57/1, 196-250.

Kolusheva 2020: Kolusheva, Maria. Cretan Icon-painters and the Art on the Balkans in 15th and 16th Centuries. In: Roads of Balkan Icon-painters. Sofia, 45-51.

Kuyumdzhieva 2020: Kuyumdzhieva, Margarita. Late Medieval Painters: Professional Status and Methods of Work. In: Roads of Balkan Icon-painters. Sofia, 21-29.

Lomakin 2012: Lomakin, Nikita A. Образы пространства в папском церемониале XIII–XIV веков [Obrazyi prostranstva v papskom ceremonial XIII–XIV vekov]. Докторска дисертация [Doktorska disertacia]. Moscow.

Lymberopoulou 2010: Lymberopoulou, Angeliki. Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Frescoes versus Icons, and Crete in the Middle. In: A Companion to Byzantium (ed. L. James). Oxford, 351-370.

Moutafov 2012: Moutafov, Emmanuel. Живописна на Атон през призмата на новите научни изследвания. Размисли [Zhivopista na Aton prez prizmata na novite nauchni izsledvania. Razmisli]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 3-10.

Moutafov 2022: Moutafov, Emmanuel. Митрополитският храм „Св. Стефан“ в Несебър и неговият художествен кръг: културен контекст, интертекстуалност и интервизуалност [Mitropolitskiyat hram "Sv. Stefan" v Nesebar i negoviyat hudozhestven krag: kulturen kontekst, intertekstualnost i intervizualnost]. Sofia (in print).

Müntz 1898: Müntz, Eugène. La tiare pontifical du VIII^e au XVI^e siècle. In: Mémoires de l'Institut national de France. Vol. 36, p. 1, 1898, 253-324.

Mylona 1998: Mylona, Zoe A. The Zakynthos Museum. Athens.

Noonan 1996: Noonan, James-Charles, Jr. The Church Visible. The Ceremonial Life and Protocol of the Roman Catholic Church. New York City.

O'Malley 2010: O'Malley, John W. A History of the Popes from Peter to the Present. Lanham, Maryland.

Pantzaridis 2010: Pantzaridis, Savvas T. Οί παραστάσεις των Οικουμενικών Συνόδων στο Άγιο Όρος. Διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη.

Park 2012: Park, Dabney G. Dante and the Donation of Constantine. – Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, No. 130, 67-161.

Petrovich 2004: Petrovich, Radomir D. Фреске из чуда и легенди цара Константина Великог у манастиру Бањи Прибојској из 1574 године [Freske iz chuda i legend cara Konstantina Velikog u manastiru Banji Priboyskoj iz 1574 godine]. In: Ниш и Византија [Nis i Vizantia], II, 351-374.

Pichon, Van Matt 1965: Pichon, Charles, Van Matt, Léonard. Les papes. Zurich, Paris.

Piltz 1977: Piltz, Elisabeth. Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques. Stockholm.

Popova 1985: Popova, Diana. Към въпроса за художествено ателие в Несебър от края на XVI и началото на XVII век [Kam vaprosa za hudozhestveno atelie v Nessebar of kraja na XVI i nachaloto na XVII vek]. – Изкуство [Izkustvo], No. 2, 34-41.

Salaville 1926: Salaville, Séverien. L'iconographie des "sept conciles oecuméniques". – Échos d'Orient, No. 25/142, 144-176.

Sheller 2002: Sheller, Robert W. Corona Triplex und Triregnum – Überlegungen zu Kaiser- und Papstkronen in der bildenden Kunst des späteren Mittelalters. – Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, No. 53, 57-101.

Vanev 2013: Vanev, Ivan. In the Steps of Nessebar's Icons. Sofia.

Vassilaki 1987: Vassilaki, Maria. Εικονογραφικοί κύκλοι από τη ζωή του Μεγάλου Κωνσταντίνου σε εκκλησίες της Κρήτης. – Κρητική Εστία, No. 4/1, 60-84.

Vassilaki 2016: *Vassilaki*, Maria. Cretan Icon-Painting and the Council of Ferrara/Florence 1438/39. – Μουζέιο Μπενάκη, No. 13-14 (2013–2014), 115-128.

Vassilaki-Mavrakakis 1982: *Vassilaki-Mavrakakis*, Maria. Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete. In: XVI Internationaler Byzantinistenkongress. Akten. Wien.

Verkholantsev 2014: *Verkholantsev*, Julia. The Slavic Letters of St. Jerome. The History of the Legend and Its Legacy, or, How the Translator of the Vulgate Became an Apostle of the Slavs. DeKalb, Illinois.

Vocotopoulos 1983: *Vocotopoulos*, Panayotis L. Icones de Michel Damaskinos à Corfou. – Byzantion, No. 53, 36-51.

Walter 1970: *Walter*, Christopher. L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine. Institut français d'étude byzantines. Paris.

Walter 1978: *Walter*, Christopher. Biographical Scenes of the Three Hierarchs. – Revue des études byzantines, No. 36, 233-260.

Walter 1982: *Walter*, Christopher. Art and Ritual of the Byzantine Church. In: Birmingham Byzantine Series (ed. Robin Cormack). Vol. 1. Center for Byzantine Studies, University of Birmingham.

Walter 2006: *Walter*, Christopher. The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint with Associated Studies. Leiden.

Папа Силвестър от църквата „Св. Стефан“ в Несебър

Тереза Бачева



В ниския регистър на южната стена в южния кораб на митрополитската църква „Св. Стефан“ в Несебър (1598/99) до императорската двойка св. Константин и св. Елена е изобразен св. Силвестър – епископ на Рим по времето на Константин (314–335). В несебърската църква папа Силвестър е представен с т.нар. трирегния, която се свързва с трансформации около институцията на римския епископ в политически процеси от VIII в. нататък, основаващи се формално на текста на т.нар. *Дарение на Константин*. Въпреки компрометираната достоверност на този текст трирегнията остава разпознаваемият символ на папската власт, който през италианските изображения навлиза и в православното изкуство. Св. Силвестър е представен в митрополитската църква на Несебър с актуалната след XV в. (и по-малко разпространена на Изток) папска инсигния. Изображението на римския епископ с трирегния е без аналог в българските примери. Без аналог е то и според мястото си в наоса, а не както е обичайно в композицията Поклонение на жертвата в олтара или Първия вселенски събор във второстепенните пространства. Изобразителното решение за разполагането му на това място може да бъде интерпретирано и в контекста на съседните епископски изображения от южната стена – на митрополит Христофор в ктиторската композиция и това на св. Игнатий Богоносец, вероятно в ролята му на патронно изображение на предходника на Христофор в несебърската катедра – като „реконструкция“ на исторически значими за Несебърската митрополия събития.



Icon Painters from Nezera, Achaia: A workshop of Post-Byzantine Artists in 18th Century Peloponnese

Marianna Oikonomou¹
Independent scholar, Greece

Abstract: The five painters originating from Nezera in Achaia, Diamantis, Eustathios, Antonios, Demetrios and Panteleon, worked in the north Peloponnese during the 18th century. They were connected by family ties and master-disciple relationships. The painters from Nezera constitute a dynamic local workshop which is characterized by conservatism and adherence to the Orthodox iconographical tradition, whereas it concurrently exhibits an eclectic reception of new artistic tendencies. They had a deep knowledge of their art and related it to the liturgy of the Orthodox Church. Their work is an interesting part of Post-Byzantine Peloponnesian painting.

Key words: “atelier”, iconography, icons, Ottoman Peloponnese, Post-Byzantine painting, Post-Byzantine workshop, wall paintings

The historical circumstances of the 18th century facilitated the increase in the number of artists throughout Ottoman-ruled Greece. In my paper, I will focus on painters of this period in the geographical region of the Peloponnese.

¹ Marianna Oikonomou has a PhD in Byzantine Archaeology (National and Kapodistrian University of Athens). Member of the Christian Archaeological Society (CHAE). She has been working in the field of Post-Byzantine Painting and Architecture in the Peloponnese.

* I would like to express my most sincere thanks to father Symeon, monk in the monastery of Panagia Chrysopodaritissa at Achaia, for the documents, material and valuable information he kindly provided to me for my issue.



Despite the large number of painters, religious painting in the 18th-century Peloponnese is characterized by the lack of a strong artistic current and by the appearance of several painting workshops of limited range. The workshop of painters from Nezero is one of these groups. Its artistic presence covers a time span of about 80 years (1713–1793), goes beyond the narrow local circle of the area of the Nezerochoria, which are located in the central part of Achaia, and extends over the northern Peloponnese, from Trikala, Corinthia to Divre and Androni in Elis (**Fig. 1**).

Until a few years ago, the painters from Nezero had a limited presence in the bibliography². I recently studied their wall paintings in my doctoral thesis³ and in another published study⁴ as well as their icons⁵. Research has so far identified five painters from Nezero⁶. They belong to two families and are connected by family ties and master–disciple relationships. They worked either individually or together, organized in working groups. Three working groups that succeeded each other can be discerned. The first two painters in chronological order are Diamantis and Eustathios, father and son respectively, who comprised the first working group. Diamantis decorated five churches, two of them in collaboration with Eustathios. The next painter in chronological order is Antonios, who worked in eight churches and was at the head of the second working group. We have not found any family ties between Antonios and the first two painters, Diamantis and Eustathios, but it is certain that he was connected by a master–disciple relationship⁷; it is possible that he was their apprentice. The fourth and fifth painters, Demetrios and Panteleon, were sons of Antonios and obviously his disciples. They worked together (as the third working group) in three churches.

2 The first approach was made by *Gritsopoulos* 1986: 145–155 and fig. 1–8; while at the same time there were brief reports in the bibliography without always mentioning all of them: *Piombinos* 1984²: 118(Eustathios), 46(Antonios), 103(Demetrios), 311(Panteleon); *Chatzidakis* 1987: 173(Antonios), 272(Demetrios); *Drakopoulou* 2008: 167(Antonios), 259(Demetrios), 265(Diamantis), 274(Panteleon), (283)Eustathios.

3 *Oikonomou* 2011.

4 *Oikonomou* 2017.

5 *Oikonomou* 2021.

6 Research always remains open to identifying more painters from Nezero.

7 The apprenticeship of Antonios within the first working group is based on the comparison of the palaeographic, iconographic and stylistic elements of their works.



Fig. 1. The locations of the monuments in the map of Peloponnese
Map by G. Fousteris

1. Monastery of the Taxiarchais on Erymanthos mountain
2. Chapel of St. John the Theologian
3. Church of St. John Prodromos in Chrysopigi Achaia
4. Monastery of the Hagioi Pantes of Achaia
5. Monastery of the Holy Trinity at Kountoura
6. Monastery of the Dormition of the Virgin at Kato Divre
7. Chapel of St. Eleni
8. Church of the Holy Trinity at Divre (repainting)
9. Church of the Hagioi Anargyroi at Androni of Elis
10. Monastery of the Holy Trinity at Leivarzi
11. Monastery of the Holy Trinity at Akrata
12. Chapel of the Hagioi Pantes (M. Holy Trinity at Akrata)
13. Church of St. Theodoros at Leivarzi
14. Church of St. George at Leivarzi
15. Church of the Dormition of the Virgin at Mesa Trikala Korinthia
16. Monastery of St. Nikolas at Ano Voura (iconostasis)

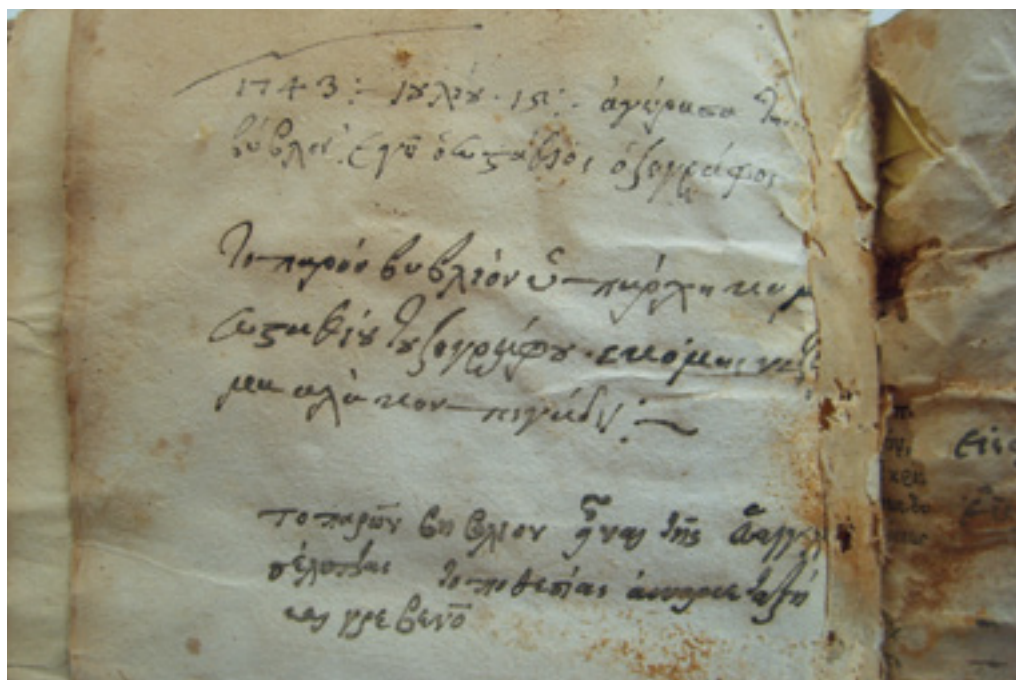


Fig. 2. A note written in the book owned by Eustathios. Photo f. Symeon, monk in the monastery of Panagia Chrysopodaritissa at Achaia

These painters originate from the same area. They signed their works and identified themselves with the place name of Nezero and not with their family name. In the inscriptions there are six mentions of Nezero, which belonged administratively to the province, the vilayet, of Kalavryta⁸ and ecclesiastically to Patra. It was a main village (kephalochori) and according to the local tradition, it comprised twelve churches during its heyday. The original village was abandoned and its population migrated⁹ to its neighborhoods (Rikava, Platanos, Kalanos) or to villages created nearby (Bouga, Dentra, Sykies, Kompigadi, Lakomata and Spondiana), which were named Nezerochoria (villages in the region of Nezero)¹⁰ and the area Nezera.

Regarding the artistic output of our painters, we have so far detected sixteen churches¹¹ and more than two hundred and thirty icons¹².

⁸ Sakellariou 1978²: 103.

⁹ According to the Codex of Mertzios, the original village of Nezero existed in 1713, as well as the Nezerochoria which had already been detached from it. Triantafyllou 1974: 64.

¹⁰ Triantafyllou 1995³: 1383-1389.

¹¹ Oikonomou 2017: 246.

¹² Oikonomou 2021.

Based on the evidence of the donor and dedicatory inscriptions on the icons and in the churches, it can be ascertained that the Nezerians were summoned and commissioned by a variety of patrons: magnates, abbots of monasteries, or even the members of entire parishes. This fact, together with the geographical range of their activity, shows that they were well-known and enjoyed a certain reputation. The addition of their place of origin to their signature guaranteed the quality of their work. Moreover, the signature reveals that they had developed an awareness as professionals, they aspired to fame, and promoted their work.

They were adequately educated, as can be ascertained from the correct syntax of the texts of the donor inscriptions, they provided. The spelling mistakes, more common in the inscriptions of Antonios and less in those of Diamantis – Eustathios and Demetrios – Panteleon, are not surprising for that time period. Moreover, the fact that these painters were summoned as witnesses to certify and sign legal contracts, clearly places them among the literate people of their time. These documents also provide important information on their life and position in local society.

More specifically, Diamantis is attested in 1713 in the “Codex of Mertzios”, where he signed a document as a painter *διαμαντις ζογραφος απο Νεζερο βεβεονο τα ανοθεν*¹³ (“I, Diamantis, painter from Nezero, certify the above”); in the same document he also signed on behalf of another witness *διμιτράκης κοστροβις βεβεόνι υπο χιρος εμου διαμάντι ζογράφου*¹⁴ (“Dimitrakis Kostroviz certifies by the hand of Diamantis the painter”). Also, in 1723 he signed a deed of sale as a witness: *Πώληση παλαιοεκκλησίου και μύλου/ 1723. Μαΐου 8, Γρεβενό./ .../ 41 Διαμαντις Ζωγραφος από Νεζερο μαρτιρο τα ανοθεν/ Μ. Αγίων Πάντων*¹⁵ (“Sale of an old church and a mill/ 1723. May 8, Greveno... I, Diamantis the painter from Nezero, testify to the above / Monastery of the Hagioi Pantes”). The fact that Diamantis adds his function as painter after his name shows that he was a reputed professional painter in the area already since 1713 (although no work of that period is known today). Eustathios signed in 1735 as a witness the deed of sale of a field to the monastery of the Hagioi Pantes (All Sants) in Achaia and indeed his

13 Tselikas, Kouroupakis 2010: 277, line 5.

14 Idem: 277, line 8.

15 Tselikas 2000: 13-15.

name is the first in the list of witnesses: Σταθάκις Ζωγράφος μαρτίρο / ος ανοθεν¹⁶ ("I, Stathakis, Painter, testify to the above"). In addition, the fact that Eustathios had bought the book by Nikolaos Boulgaris *Κατήχησις Ἰερὰ ἥτοι τῆς Θείας καὶ Ἱερᾶς Λειτουργίας ἐξήγησις καὶ ἐξέτασις τῶν χειροτονουμένων, Βενετία, Λέων Γλυκὺς, 1681* ("Holy Catechism – Exegesis of the Divine and Holy Liturgy and examination of the ordained"), shows the painter's zeal for education (Fig. 2). A note is written in the copy owned by him, which is today preserved in the monastery of Omblou in Patra: 1743 :- ἰουλίου 15 :- ἀγόρασα τὴν <παρουσαν> βύβλον. Ἐγὼ ὁ Εὐστάθιος ὁ ζωγράφος¹⁷ ("1743: July 15. I purchased the present book. I, Eustathios the painter").

In a deed of sale dated 1758 from the village Kompigadi of Nezero¹⁸ two painters from Nezero are mentioned with their signatures: Antonios the priest and an anonymous person mentioned as "painter" with his brother Anastasios Tsengenes¹⁹. At the end of the document the priest Antonios signed: *Αντωνιος ιερεις βεβεονο* ("I, Antonios the priest, certify"). This is the known Antonios, who in 1758 was ordained a priest and is not mentioned as a painter, because his occupation was overshadowed by his priestly function. The painter mentioned may have been Eustathios, who was named after his profession in the small society of the village.

In a contract from 1790 at Kompigadi, Pantelis Papantonopoulos is mentioned as the scribe of a deed of sale of a vineyard: *Πάντελης Παπαάντονόπλος έγγραψα και μαρτηρό*²⁰ ("I, Pantelis Papantonoplos, wrote and testify"). This is the painter Panteleon, who, like his brother Demetrios, signed with his father's name Papantonopoulos, i.e. the son of the priest Antonios.

Regarding their decorative programs are infused with a strong sense of organization based on the liturgical life of the Church. The aim of the Nezerian painter is to help the faithful read through the paintings. His choices express the collective consciousness of the faithful of his time,

¹⁶ Tselikas 2000: 23-24.

¹⁷ I would like to express my gratitude to father Symeon (monastery of Panagia Chrysopodartissa at Achaia) for the photographs of Eustathios note and its transcription.

¹⁸ *Idem*: 53-54. There is an ambiguity in transcription.

¹⁹ The correct transcription was indicated to me by father Symeon.

²⁰ *Idem*: 108-109.



Fig. 3. Achaia, katholikon of the Hagioi Pantes Monastery, Christological scenes and the group of the female martyrs in the S. wall. Wall paintings, 1733, painters: Diamantis-Eustathios. Photo M. Oikonomou

to whom he himself belonged. The organization of the iconographical programs of the painters from Nezero shows that they were not just artisans serving an isolated area professionally, but painters with a deeper knowledge of their art and that they were in a position to organize iconographical programs based on liturgical criteria. Moreover, the fact that Antonios was ordained priest (1756 *ante quem*) and that Eustathios was the owner of religious book testify their deep knowledge of the Orthodox faith. We will mention three examples:



Fig. 4. Achaia, katholikon of the Hagioi Pantes Monastery, the Parable of the Royal Wedding. Wall paintings, 1733, painters: Diamantis-Eustathios. Photo M. Oikonomou

They depict full figures of saints by types in accordance with the hierarchy and grouping established by the Church in the priest's recitation during Orthros²¹ (Matins) and the Divine Liturgy²²: apostles, hierarchs, great martyrs (megalomartyrs), hieromartyrs, female martyrs, hosioi, theopatores; this handling reveals the close links between the iconographical program of the painters and the liturgical life of the Church (Fig. 3).

In the katholikon of the monastery of the Hagioi Pantes Diamantis and Eustathios depict the days of Holy Week. In the depiction of Holy Thursday noteworthy is the replacement of the usual scene of the Last Supper, which was already included in the cycle of the Passion, with the scene of the Parable of the Royal Wedding (Fig. 4). This parable is not read on Holy Thursday, but is related in subject, since it refers to the invitation for participation in the banquet in the Kingdom of God.

²¹ *Hieratikon* 2007: 58.

²² *Idem*: 2007: 139.



Fig. 5. Achaia, katholikon of the Holy Trinity Monastery, the five oikoi of the Akathistos Hymnos, bema. Wall paintings 1751, painter: Antonios. Photo M. Oikonomou

The inscription of the scene refers to a part of the parable and identifies it as the man without wedding clothes. We may suggest that the painter chose the specific parable-depiction and inscription – in order to emphasize the administration of the sacrament of Holy Communion in the Last Supper. Moreover, this is the illustration of the troparion *Ἐν ταῖς λαμπρότησι τῶν ἁγίων σου πῶς εἰσελεύσομαι ὁ ἀνάξιος*;²³ which is read in the Liturgy of the Preparation for Holy Communion with a special focus on Holy Thursday.

In the monastery of the Holy Trinity, Antonios replaced the established subject of the Platytera with the five *oikoi* of the Akathistos Hymnos (8-12), which relate to the Nativity, thus depicting in an innovative manner the doctrine of the divine Incarnation²⁴ (**Fig. 5**).

²³ "How may I, unworthy as I am, enter into the brightness of Thy saints? For if I come boldly to the king's palace my apparel doth convict me, in that I have no wedding garment, and I shall be bound and cast away by the angels. O Lord, cleanse my soul from all filthiness, And save me for Thou art loving-kind."

²⁴ *Oikonomou* 2011: 204-205.



Fig. 6. Achaia, katholikon of St. Nikolas Monastery at Ano Voura, the Nativity of Jesus. Icon of the iconostasis, 1789, painters: Demetrios-Panteleon. Photo after *Demetriou* 2015: 145, fig. 53



Fig. 7. Elis, katholikon of the Dormition Monastery at Kato Divre, part of the wall paintings of the S. wall, 1746, painter: Antonios. Photo M. Oikonomou



Fig. 8. Achaia, Leivartzi, church of St. George, st. John the Baptist. Icon of the iconostasis, 1783, painter: Demetrios. Photo M. Oikonomou



Fig. 9. Korinthia, church of the Dormition of the Virgin at Mesa Trikala. Wall paintings 1784, painters: Demetrios-Panteleon. Photo M. Oikonomou

The above features confirm that, although this was a local workshop that decorated provincial monuments, it is characterized by a high theological level and by compositional efficiency in the creation of iconographical programs.

The iconographical repertoire is rich. The painters from Nezera were aware of several different models from monuments of the wider area and their works exhibit iconographical affinities with the nearly contemporary art of the Peloponnesian workshops of the Moschoi and of the



Fig. 10. Achaia, Leivartzi, church of St. George, the Nativity of the Theotokos. Icon of the iconostasis, ca.1783, painters: Demetrios-Panteleon. Photo M. Oikonomou

Kakavades in 17th century. Thanks to their tendency to blend different elements, they adopted an eclectic approach by avoiding stereotypes and dry repetitions of iconographical models, and exploited various iconographical types in their scene compositions. The common iconographical language of the painters from Nezera is corroborated by the use of shared working sketches (*anthivola*) among working teams, a fact that certifies the existence of a painting workshop. The painters of the first and second working group were attached to tradition in terms of the iconography of the compositions, as well as in terms of expressive means. By contrast, the third working group incorporated and adopted in its oeuvre certain western iconographical features (**Fig. 6**).

Regarding style, it should be noted that the art of the painters from Nezera is provincial. It echoes equivalent artistic trends of local family workshops in the Peloponnese, i.e. simplified expressive means, static design, conservative drapery patterns, and broad highlights (**Fig. 3, 5**). Although Antonios simplified the above to an even greater extent, his art can be characterized as genuine and spontaneous (**Fig. 4, 7**). Their portable icons are more carefully rendered, since they are made in the atelier (**Fig. 6, 8, 10**). The last two painters chronologically, Demetrios and Panteleon, drew from previous painters, but shaped their own style, subscribing more to the artistic currents of the time and expressing new aesthetic approaches: they employ bright colors and decorative motifs, attempt to render the natural landscape and depth, the design is correct, the figures have more corporality, and the landscape is rich in buildings (**Fig. 6, 9, 10**).

To summarize, we should point out that the common paleographical, iconographical and stylistic elements show that these were painters in master-disciple relationships and indicate a painting 'language' with common roots. Without doubt, the painters from Nezera constitute a lively local workshop which is characterized by conservatism and faithfulness to the Orthodox iconographical tradition, whereas it concurrently exhibits an eclectic reception of new artistic tendencies. The painters from Nezera were not untouched by the developments and trends in the art of painting, as they were being shaped in their time. They were painters with a deep knowledge of their art and related it to the liturgy of the Orthodox Church. Their work is an interesting part of Post-Byzantine Peloponnesian painting of the 18th century.

Annex

Chronology of the painters' attested activities²⁵.

Diamantis. Attested activity: ca. 1710–1737.

Output: the wall paintings of five churches and one icon.

- ca. 1710: The wall paintings of the church of St. John Prodromos at Chrysopigi, Achaia.
- 1713: Confirmation with his signature in the “Codex of Mertzi-
ios”.
- 1715: The wall paintings of the katholikon and the chapel of St. John the Theologian in the monastery of the Taxiarchai at Mount Erymanthos.
- 1723: Confirmation with his signature in a deed of sale as a witness at Greveno.
- 1733: The wall paintings of the katholikon of the Hagioi Pantes monastery at Achaia in collaboration with Eustathios.
- 1737: The wall paintings of the Holy Trinity monastery at Kountoura (Achaia) in collaboration with Eustathios.

Eustathios (the son of Diamantis). Attested activity: 1731–1758.

Output: the wall paintings of two churches and five icons.

- 1731: The icon of St. John the Chrysostomos at the monastery of Hagioi Pantes at Achaia. Commemorative inscription.
- 1733: The wall paintings of the katholikon of the Hagioi Pantes monastery in collaboration with Diamantis.
- 1737: The wall paintings of the Holy Trinity Monastery at Achaia in collaboration with Diamantis.
- 1735: Confirmation with his signature in a deed of sale of a field to the monastery of the Hagioi Pantes in Achaia.
- 1739: The icon of Christ enthroned at the monastery of the Hagioi Theodoroi at Aroania. Commemorative inscription.
- 1743: A note for the purchase of a religious book.
- 1758: Confirmation with his signature in a deed of sale at Kompigadi at Nezero.

Antonios (priest). Attested activity: 1746–1758.

²⁵ The documentation of this table is based on the following sources: *Tselikas* 1975-6, *Tselikas* 2000, *Athanasoulis et al.* 2006, *Tselikas*, *Kouroupakis* 2010, *Oikonomou* 2011, *Oikonomou* 2017, *Oikonomou* 2021.

Output: the wall paintings of eight churches and 110 icons.

- 1746: The wall paintings of the katholikon and the chapel of St. Eleni of the Dormition monastery at Kato Divre of Elis.
- ca. 1746: Minor repainting in the church of the Holy Trinity at Divre²⁶.
- 1750: The wall paintings of the monastery of the Holy Trinity at Leivarzi.
- 1751: The wall paintings of the katholikon and the chapel of Hagioi Pantes in the monastery of the Holy Trinity at Akrata.
- 1756 (ante quem): The wall paintings of the church of Hagioi Anargyroi at Androni of Elis²⁷.
- 1756: The wall paintings of the church of St. Theodoros at Leivarzi where he signs as a priest.
- 1758: Confirmation with his signature in a deed of sale at Kompigadi. He signs as a priest.

Demetrios and Panteleon (sons of Antonios). Attested activity: 1783–1790.

Output: the wall paintings of two churches and 104 icons.

- 1783: The icon of St. John the Prodromos at the church of St. George at Leivarzi. Commemorative inscription. Only Demetrios.
- 1783–1785: The wall paintings of the arche and the iconostasis of the church of St. George at Leivarzi.
- 1784–1790: The wall paintings of the church of the Dormition of the Virgin at Mesa Trikala (Korinthia).
- 1785: The icon of St. Demetrios at the church of St. George at Leivarzi. Commemorative inscription. Only Demetrios.
- 1789: The iconostasis of the monastery of St. Nikolas at Ano Voura. Commemorative inscription in the iconostasis.
- 1790: Confirmation with the signature of Panteleon in a contract at Kompigadi.

²⁶ The paleographical, iconographical and stylistic elements show that the repainting was made by Antonios. The church of the Holy Trinity at Divre is close to the monastery of the monastery of the Dormition at Kato Divre, based on which we suppose that the repainting of the Holy Trinity took place in the same year (1746) when according to the donor inscription Antonios executed the mural painting of the Monastery of the Dormition.

²⁷ Based on the paleographical, iconographical and stylistic elements, we believe that the mural paintings were made by Antonios. We date them before 1756 when Antonios signed as priest and therefore could not leave Nezerá.

Bibliography

Athanasoulis et al. 2006: *Athanasoulis* Demetrios, *Myrto Georgopoulou-Vera*, *Anastasia Koumoussi*, *Afentra Moutzali*, *Konstantina Skarmoutsou*. Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μοναστήρια της Αχαΐας. Athens.

Chatzidakis 1987: *Chatzidakis*, Manolis. Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830). Vol. I. Athens.

Chatzidakis, Drakopoulou 1997: *Chatzidakis*, Manolis, *Evgenia Drakopoulou*. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453–1830), Εθνικόν Ίδρυμα Ερευνών, Vol. II. Athens.

Demetriou 2015: *Demetriou*, Chrysa. Εκκλησιαστικών Μουσείων Αιγίου. Aigio.

Drakopoulou 2008: *Drakopoulou*, Evgenia. Αναλυτικοί πίνακες των Ελλήνων ζωγράφων και των έργων τους (1450–1850). Athens.

Gourvelos 2007: *Gourvelos*, Spiros. Έν ταϊς τῶν Νεζερών κώμαϊς. Ιστορία των Νεζερών. Patras.

Gritsopoulos 1986: *Gritsopoulos*, Tasos. Ευσεβείς Λαϊκοί Ζωγράφοι από τα Νεζερά. – Πρακτικά Β' Τοπικού Συνεδρίου Αχαϊκών Σπουδών. Athens, 145-155.

Hieratikon 2007: Ιερατικόν. Αἱ Θείαι Λειτουργίαι Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, Βασιλείου τοῦ Μεγάλου καὶ Προηγιασμένων μετὰ τῆς Τυπικῆς αὐτῶν διατάξεως καὶ τινῶν ἀπαραιτήτων τῶν ἱερῶν ἀκολουθιῶν, τάξεων καὶ εὐχῶν. Αποστολική Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδας. Athens.

Hieres Icones 2008: Ιερές εικόνες και κειμήλια της Ιεράς Μητροπόλεως Πατρών, Κατάλογος ομώνυμης έκθεσης στη Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Πρωτοκλήτεια 2008». Partras.

Oikonomou 2011: *Oikonomou*, Marianna. Οι ζωγράφοι από τα Νεζερά Αχαΐας. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής του 18ου αιώνα στην Πελοπόννησο, Vol. I-II. PhD in University of Athens. [unpublished; digital edition: <https://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/25351>. Accessed: 06.05.2021].

Oikonomou 2017: *Oikonomou*, Marianna. Άγιος Ιωάννης Χρυσοπηγής Αχαΐας. Το μνημείο και ο ζωγράφος, ΚΤΙΤΩΡ, Αφιέρωμα στον δάσκαλο Γεώργιο Βελένη. Thessaloniki, 245-260.

Oikonomou 2021 [in press]: *Oikonomou*, Marianna. Εικόνες των ζωγράφων από τα Νεζερά Αχαΐας. – Πρακτικά του 9ου Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Πελοποννησιακά. Athens.

Piombinos 1984²: *Piombinos*, Foibos. Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821, Εταιρεία Ιστορικού και Λογοτεχνικού Αρχείου. Athens.

Sakellariou 1978²: *Sakellariou*, Michail. Η Πελοπόννησος κατά την δευτέραν Τουρκοκρατίαν (1715–1821). Athens.

Triantafyllou 1974: *Triantafyllou*, Konstantinos. Τα τοπωνύμια Καλάβρυτα- Καλαβριτο Νεζερόν-Νεζερά. – Πρακτικά του Α' εν Πάτραις Τοπικού Συνεδρίου Αχαϊκών Σπουδών Πελοποννησιακά Παράρτημα 1. Athens.

Triantafyllou 1995³: *Triantafyllou*, Konstantinos. Ιστορικών Λεξικόν των Πατρών, Vol. Α'-Β'. Patras.

Tselikas 1975-6: *Tselikas*, Agamemnon. Τα χειρόγραφα της μονής Αγίων Πάντων Πατρών. Vol. 2. Athens.

Tselikas 2000: *Tselikas*, Agamemnon. Τα δικαιопρακτικά έγγραφα των μοναστηριών Ομπλού, Χρυσοποδαριτίσσης, Αγίων Πάντων και Γηροκομείου Πατρών (1712–1855). Δελτίο του Ιστορικού και Παλαιογραφικού Αρχείου. No. 9, Athens.

Tselikas, *Kouroupakis* 2010: *Tselikas*, Agamemnon, *Apostolos Kouroupakis*. «Κώδικας Μέρτζιου» ήτοι Έγγραφα εκ των κρατικών Αρχείων της Βενετίας αναφερόμενα εις την Ιστορίαν των Πατρών. Δημοτική Βιβλιοθήκη Πατρών. Patras.

Зографи от Незера, област Ахайя: ателие на поствизантийски художници от XVIII век в Пелопонес

Мариана Иконому



От Незера, Ахайя, произхождат петима зографи: Диамандис, Евстатиос, Антониос, Димитриос и Панделеон, които работят в Северен Пелопонес през XVIII в. и създават едно художествено ателие с локално значение. Те принадлежат на две семейства и са свързани помежду си с роднински връзки или по линия на обучението си. Зографите от Незера формират едно местно ателие, чиято продукция се отличава със своя консерватизъм и привързаността им към православната традиция, но в техните произведения паралелно се наблюдават и еkleктични заемки от новите за епохата художествени търсения. Незерските зографи са познавали из основи занаята си и го развиват съобразно литургичната практика на православиеото. Добавянето на родното им място към техните подписи показва, че вероятно са оформили и артистично самосъзнание. Освен това прави впечатление фактът, че са търсени като свидетели за удостоверяване истинността на правни документи, което ги поставя недвусмислено в социалната прослойка на грамотните и уважавани хора от онази епоха, както и предоставя важни данни за живота и авторитета им в местната общност. Тяхното творчество представлява интересен елемент от поствизантийската живопис на Пелопонес от XVIII в.



Hieromonk Damascene from Ioannina: The Founder of the Most Prominent Religious Painting Workshop on Mount Athos at the Turn of the 18th Century

Ioannis M. Perrakis¹
Independent scholar, Greece

Abstract: Hieromonk Damascene from Ioannina is the most prominent painter on Mount Athos at the turn of the 18th century. He established a workshop, which dominated on Mount Athos for more than two decades. Working in a transitional artistic period on Mount Athos he incorporated trends from various artistic origins and developed his distinct style loyal to the byzantine tradition. He was heavily criticised by the well-known painter Dionysius of Fourni, who favoured the works of old byzantine masters like Panselinos in Protaton. Damascene's limited abilities to renovate his unpromising personal style had as a result that his style of painting was abandoned forever.

Key words: Mount Athos, Damascene from Ioannina, Post-Byzantine painting, Athonite painting

a) Origin, apprenticeship and settling on Mount Athos.

Hieromonk Damascene was the most prominent painter on Mount Athos

¹ Dr. Ioannis M. Perrakis is a postdoc researcher at the University of Patras; a member of the Christian Archaeological Society in Athens; has taught subjects relevant to Christian art at the Faculty of Theology of National and Kapodestrian University of Athens; a Byzantinist, working in the fields of Christian iconography, Post-Byzantine painting, Byzantine Architecture and topography and Byzantine and Post-Byzantine epigraphy.



at the turn of the 18th century². He stemmed from Ioannina³ and must have been born in the early '60s of the 17th century⁴ and probably died around the end of the third decade of the 18th century⁵. He came to Mount Athos as a young painter in the '80s of the 17th century, where he stayed all of his life.

He found his way to Mount Athos as a member of a workshop of wandering painters who came from Epirus or the nearby area of Northwestern Macedonia⁶. They were invited to work on Mount Athos due to the lack of professional painters there in most of the 17th century⁷.

The financial collapse of the Athonite monasteries, as a result of the confiscation of the dependencies of the monasteries by sultan Selim II in 1568/9⁸, gradually had led to a stop in monumental painting at Athos at the beginning of the 17th century⁹ and consequently discontinuation of the tradition of the 16th-century great masters.

As a result, when the gradual economical improvement allowed the monks to restart monumental painting at the end of the 17th century, there was no alternative but to invite painters outside of Athos, such as that workshop which worked at Hilandar and Vatopedi monasteries in the 1680s.

Damascene, or whatever his name might have been before shaving into monkhood, must have joined this wandering workshop of painters in

2 For literature on the painter Damascene, see *Perrakis 2020*, where (pp. 88-96) all previous limited literature relevant to Damascene's work can be found; *Perrakis 2021*; *Perrakis, Foustieris 2021* (under publication).

3 Damascene reveals the city of his origin along with his signature in two ktetoric inscriptions: the one at the catholicon (1691) of Saint Demetrius monastery on Skyros island and the other at the church of Virgin Mary Koukouzelissa (1719) in Great Lavra monastery on Mount Athos. See the inscriptions in *Perrakis 2020*: 103-104, 123-124.

4 The approximate date of his birth is assumed according to his testified first presence on Mount Athos in the early '60s of the 17th century.

5 His last testified work bears the date 1727 (*Perrakis 2020*: 436, 754 [fig. 918]).

6 For information about this workshop, see *Foustieris 2011*.

7 *Toutos, Foustieris 2010*: 22-23; *Perrakis, Foustieris 2021*.

8 As regards Selim II's firman and its impact on the Athonite monasteries see *Mamalakis 1971*: 621-624; *Fotić 1994*.

9 The last followers of the great masters of the 16th century on Mount Athos were the painters, Daniel and Merkourios, who had formed a workshop at Dionysiou monastery at the beginning of the 17th century. For a concise outline of the painting on Mount Athos at that period, see *Toutos, Foustieris 2010*: 22-23, 28-29. As regards the workshop at Dionysiou monastery and the painter Daniel in particular, see *Vafeiadis 2008*.



Fig. 1. St. Eftymios, Catholicon of St. Demetrius monastery, Skyros island.
Photo I. Perrakis



Fig. 2. St. Demetrius of Thessaloniki, Catholicon of St. Demetrius monastery, Skyros island.
Photo I. Perrakis

their passing from his hometown Ioannina. There is ground to assume he had already been acquainted with the art of byzantine painting and had been taught the basics of it¹⁰. Specific elements in some of his iconographic themes show that he was aware of the works of the painter Michael from Linotopi¹¹, who had worked in an area close to his hometown. This may hint that he had been taught the basics of the art of painting at the artistic circle of Michael's successors, whose workshop dominated the area in the first half of the 17th century¹².

Besides, in his surviving monumental works¹³, it is clear that he was well aware of the Post-Byzantine iconographic tradition of Epirus and Northwestern Greece, which he had studied by making sketches of numerous compositions in the monuments of the monasteries on the island on the lake of Ioannina¹⁴.

Having met the basic requirements for joining the workshop of the professional wandering painters and fascinated by the chance to travel

¹⁰ Perrakis 2020: 387-388.

¹¹ Perrakis 2020: 392.

¹² As regards Michael's work, see Tourta 1991; Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 193; Skavara 2011.

¹³ For an updated list of the surviving works, attributed to Damascene, see Perrakis 2020: 431-436.

¹⁴ For the iconographic influence from certain monuments in the area around Ioannina attested in Damascene's signed works, see Perrakis 2020: 387-388.

and work on fabulous Mount Athos he grasped the opportunity he was given and joined the group as a young ambitious apprentice painter. His probable desire to shave as a monk there may have contributed to his decision. He joined the group along with his fellow-townsmen Demetrius, who would later become his main collaborator in his early works¹⁵.

Upon arrival on Mount Athos, he must have settled at Hilandar Monastery, where the workshop in which he had joined had undertaken the wall painting of the parekklesion of the Nativity of St. John the Forerunner (1683/4) and the Church of the Holy Trinity at Spasova Voda (1682–1685) along with the funerary chapel of the Holy Apostles at the nearby monastery of Vatopedi¹⁶. Damascene should have taken part in these projects as an apprentice undertaking auxiliary works. Signs of that apprenticeship can be traced in the style of some of his early works¹⁷.

As the workshop was closing its productive circle, Damascene, having acquired the necessary qualifications and substantial artistic autonomy, started undertaking commissions of his own in the nearby monasteries like the painting of the holy doors at Zografou Monastery (1686)¹⁸.

Finally, he decided to follow a separate way on his own that brought him to the Great Lavra Monastery, where he probably shaved like a monk and settled permanently sometime around 1687¹⁹. His fellow-townsmen Demetrius followed him and together they established a new workshop of their own that would cover the gradually increasing demands for mural paintings on Mount Athos. They would work together for at least fourteen years²⁰.

15 Damascene along with Demetrius signed the wall paintings of the catholicon (1691) of Saint Demetrius monastery on Skyros island, Damascene's first signed work, stating their common origin from Ioannina (*Perrakis* 2020: 103–104). On Dimitrios's attested collaboration in Damascene's established workshop at the works done at the Athonite monasteries Docheiariou and Vatopaidiou, see *Perrakis* 2021: 399, 405, 409–411. As regards Demetrius, his works and his style apart from the above mentioned, see also *Chatzidakis* 1987: 270; *Perrakis* 2020: 103–104, 379–380.

16 For literature relevant to these monuments, see *Tomić* 1997; *Rakić* 1998: 267–278; *Toutos, Foustieris* 2010: 159–161, 212–216, 221–224; *Fousteris* 2011.

17 *Perrakis* 2020: 388, 390–392.

18 *Enev* 1994: 31 (fig. 17); *Perrakis* 2020: 435, 739 (fig. 864).

19 There are good grounds to assume that Damascene became a member of the monastic fraternity of Great Lavra (*Perrakis* 2020: 79, 84).

20 *Perrakis* 2021: 411. There is a hint that Demetrius may have continued collaborating with Damascene till 1717 (*Perrakis* 2020: 380), but this assumption has still to be attested through ongoing research on Damascene's workshop (*Perrakis* 2021: 410).

By entering the at that time idiosyncratic monastic fraternity of Great Lavra²¹, young Damascene had to earn his living exercising his profession. In the beginning, he was commissioned simple works like the ktetoric inscription at Saint Stephanos chapel (1687/8) on the top of Tzimiskis's tower²². Later, as his fame was increasing, he was given the chance of doing larger-scale works.

b) Works in cooperation with the painter Demetrius. Formation of his workshop and his distinct style.

The first large-scale work that his workshop with Demetrius was commissioned was the wall-painting of the small catholicon of Saint Demetrius monastery in Skyros island²³ in 1691²⁴. He was definitively sent there by his monastery since Skyros island had close ties with Great Lavra; Saint George monastery in Skyros was the most important dependency of Great Lavra²⁵. Commissioning such an important work shows the increasing reputation that his small workshop had gained in a short time.

In the surviving murals of that heavily damaged monument, it is evident that by that time Damascene had already developed his distinct style (**Fig. 1**), which stands out in quality from that of his collaborator Demetrius²⁶ (**Fig. 2**). Besides, the fact that Damascene's paintbrush is traced to the most prominent figures reveals that he was the head of the workshop²⁷.

Damascene worked in a transitional artistic period on Mount Athos and he incorporated trends from various artistic origins²⁸. At his time local painting activity on Mount Athos had just started again after an abrupt cease for more than two decades and was characterized by awkwardness towards the paintings of the old masters due to the lack of

21 For indicative literature on Great Lavra monastery, see *Perrakis 2020*: 114 (footnote 82).

22 *Perrakis 2020*: 435, 738 (fig. 863).

23 For literature on St. Demetrius monastery, see *Perrakis 2020*: 97 (footnote 2).

24 *Perrakis 2020*: 103-104.

25 Literature on St. George monastery, see *Perrakis 2020*: 97 (footnote 3).

26 As regards Damascene's style of painting in comparison with that of Demetrius, see *Perrakis 2020*: 376-380; *Perrakis 2020*: 409-410.

27 *Perrakis 2021*: 400-401, 408-409, 410.

28 For detailed reference to various influences attested in Damascene's work, see *Perrakis 2020*: 387-394.



Fig. 3. St. John of Damascus, Refectory of Docheiariou monastery, Mount Athos.
Photo I. Perrakis



Fig. 4. St. Peter the Athonite, Refectory of Docheiariou monastery, Mount Athos.
Photo I. Perrakis

painters capable of teaching the following generation of local artists²⁹.

Having stayed at Docheiariou monastery for a relevant long time³⁰ he indulged in Tzortzis's work³¹, whose workshop had painted its catholicon. Damascene scrutinized Tzortzis's wall paintings and iconographic programme, which had a great impact on Damascene's following work³². Besides, he studied the works of the other masters who had worked on Mount Athos in the 16th century, Theophanes the Cretan³³ and Frangos Castellanos³⁴, and borrowed specific elements from them³⁵. Avoiding innovations he tried to keep up the byzantine tradition, as he had understood it by self-studying the 16th-century Post-Byzantine masters' works³⁶.

Hieromonk Damascene's works, easily recognizable by their distinct style (**Fig. 3**), never approached the quality of those of the previous mas-

²⁹ Perrakis 2020: 376; Perrakis, Fousteris 2021.

³⁰ As regards the monumental painting at the area of Docheiariou monastery commissioned by Damascene's workshop, see Perrakis 2020: 80-81.

³¹ For basic literature on the painter Tzortzis, see Perrakis 2010: 370 (footnote 2).

³² For the extensive influence of Tzortzis's work on Damascene, see Perrakis 2020: 385, 389, 393-394.

³³ For updated literature on the painter Theophanes the Cretan, see Tsigaridas 2016.

³⁴ For updated literature on the painter Frangos Castellanos, see Strati 2018.

³⁵ For Theophanes's and Castellanos's influence on Damascene's work, see Perrakis 2020: 388-390.

³⁶ Perrakis 2020: 393.



Fig. 5. St. Bacchus, Church of Virgin Mary Koukouzelissa, Great Lavra monastery, Mount Athos. Photo I. Perrakis

ters, whose works he tried to copy empirically and mechanically as a practically self-taught painter. As a result, his style (Fig. 4) had nothing to do with that of the renowned works of the 16th century, yet at his time it was regarded as a continuation of them³⁷.

The particularly recognisable feature of Damascene's style of painting is the lack of calligraphic refinement, the austere stylistic standardization of the shape of the figures and the excessive usage of strong outlines that make deeper the feeling of schematization in all of his works³⁸ (Fig. 5).

It has also been testified that he followed the common practice of

³⁷ Perrakis, Fousteris 2021.

³⁸ For extensive presentation of Damascene's style of painting, see Perrakis 2020: 376-379.



Fig. 6. Codex PANTELEIMONIENSIS GR. 259 (folios 43r, 56r), bearing hieromonk Damascene's signature. Photo after Vafeiadis 2017: 46 [f. 2], 51 [f. 4]

using iconographic guidebooks with descriptions of themes³⁹. Such an iconographic guidebook manuscript that bears his signature and belonged to him has recently been located at Panteleimon monastery on Mount Athos⁴⁰ (Fig. 6).

c) Appreciation of his work on Mount Athos.

After the turning point of the wall-painting of the catholicon of Saint Demetrius monastery in Skyros island, Damascene's reputation as a painter spread among the Athonite monasteries and he gradually became one of the most prolific painters on Mount Athos.

³⁹ Perrakis 2020: 175-177.

⁴⁰ Vafeiadis 2017.



Fig. 7. Dormition of the Mother of God, epistyle icon on the altarscreen of the catholicon of Karakallou monastery, Mount Athos. Photo after Tsigaridas 2011: 285 [fig. 147]



Fig. 8. Refectory of Docheiariou monastery, Mount Athos. Photo I. Perrakis

His workshop dominated on Mount Athos for almost three decades and used to undertake small and large-scale works in lots of monasteries like Dionysiou (Saint John Chrysostom and Saint Apostles chapels), Docheiariou (most of the refectory, west end of the vaulted passage to the refectory, Virgin Mary Gorgypikoos shrine, east wall of the outer puter narthex of the catholicon, Saint John the Forerunner church of the homonymous cell in the periphery of the monastery), Vatopedi (outer narthex of the catholicon), Karakallou (main church of the catholicon) and the Great Lavra (Saint George chapel, Virgin Mary Oikonomissa shrine, church of Virgin Mary Koukouzelissa)⁴¹.

He has also painted numerous icons, which are kept in various Athonite monasteries (**Fig. 7**) as well as in churches in Northern Greece, Bulgaria and Cyprus and various private and state collections in Switzerland, Russia, Greece and Lebanon⁴².

⁴¹ For a short reference and the relevant literature for each of these monuments, see *Perrakis 2020: 79-85*.

⁴² For a list of the icons that have been attributed to Damascene by various researchers, see *Perrakis 2020: 431-436*. In addition, see also *Kolusheva 2021*.



Fig. 9. Virgin Mary, Damascene's works on Mount Athos. Photo I. Perrakis

Gradually, his style, even though it had nothing to do with that of the renowned works of the 16th century, yet is regarded as a continuation of them, gained a status of “official” Athonite style of painting⁴³.

d) The makeup of hieromonk Damascene's workshop and the way he used to divide labour with his collaborators and assign work to his apprentices.

In all mural sets, either signed by hieromonk Damascene or ascribed to his workshop, the work of other painters, collaborators in his work or simply apprentices, has been attested. Among them, Damascene's paintbrush stands out in quality compared to theirs (Fig. 8). The distinct personal style of his early works can be noticed clearly in the way he paints the eyes of the figures: two-coloured iris and two parallel curved white lines on the eyelid⁴⁴ (Fig. 9).

⁴³ Perrakis, Fousteris 2021.

⁴⁴ Perrakis 2021: 396.

On the works undertaken by his workshop at Docheiariou monastery in 1700, he was accompanied by two collaborators not as talented as he was⁴⁵. One of them has been identified with Demetrius, his collaborator in his first signed work (1691) at Saint Demetrius's monastery in Skyros island⁴⁶. Demetrius's paintbrush is also traced on the wall paintings (1704) in the long exonarthex of the catholicon of the monastery of Vatopedi⁴⁷. Therefore, Dimitrios has been attested to be his main collaborator for at least 14 years (1691–1704) in all of Damascene's early works.

In all the monuments that his workshop undertook Damascene's leading paintbrush can be traced in the most prominent figures which he chooses to paint as the head of the workshop⁴⁸. In all cases, Damascene doesn't seem to want to dominate to the detriment of his collaborators. On the contrary, even though he is by far a much better painter, despite his drawbacks, than any of his collaborators and apprentices, he gives space to them in all of the works, leaving most of the themes to be painted to them.

Damascene has a staff position in the works his workshop used to undertake. He draws the iconographic programme and portrays the general guidelines, providing the implementation framework. He chooses to paint only a few sampling themes and some prominent figures exemplifying to his collaborators and his apprentices the style with which they should comply⁴⁹.

Their style is more or less harmonious with that of their master, the quality of their work, though, is much inferior to his. The stroke of their brush is rougher, their lines are not so fine like those by Damascene, there's no iris in the eyes and the transition from proplasmos to the lighting of the flesh abrupt⁵⁰.

45 *Perrakis* 2021: 401–405.

46 *Perrakis* 2021: 405.

47 *Perrakis* 2021: 408–410.

48 *Perrakis* 2021: 396, 410.

49 *Perrakis* 2021: 399–401, 411.

50 *Perrakis* 2021: 401–404.

e) Questioning of the quality of his work and controversy with Dionysius of Fourni and his followers.

This status was challenged by a new group of painters of great artistic learning that expressed the demand for change, the hieromonks Dionysius of Fourni⁵¹, the writer of renown *Hermenia* (*Painter's manual*), and David from Selenitsa in Albania⁵², as well as Kosmas from Lemnos island⁵³. Making an artistic jump to the past they propagated a return to the art of the late byzantine period as it could be traced at Protaton.

Judging from Dionysius's accounts incorporated in his *Hermenia* we can assume that in the beginning he was taught painting at Mount Athos by Damascene himself, who was the "master" of that period. Though comparing his instructor's works to those of older masters, especially to Panselinos's paintings at Protaton, led him to see his teacher as an untalented painter whom he finally left in search of another one with grounding knowledge of painting. He associated with David from Selenica, by whom he was taught to paint in Panselinos's style⁵⁴.

Dionysius of Fourni disliked Damascene's style of painting so strongly that he guided young painters not to follow untalented painters like him but to study instead the works of old byzantine masters like Panselinos in Protaton⁵⁵.

These innovators' artistic movement, however, wasn't well received by the Athonite monks. Even though they were given the chance to show the quality of their work in minor scale commissions by some donors who approved their style, the overall dominance of Damascene's way of painting presented insurmountable obstacles in letting the new "taste" be accepted by the long accustomed to Damascene's "traditional" style monks. Their new artistic proposal caused a great arguing among them and finally, all three "modernist" painters were made to leave Mount Athos and continue their work out of its conservative atmosphere⁵⁶.

51 For an overall account of Dionysius's work, see *Kakavas* 2008, where previous literature can be found. Further indicative literature see *Tsigaridas* 2011; *Ferens* 2015.

52 As regards David from Selenitsa, see *Drakopoulou* 2010: 229.

53 As regards Kosmas from Lemnos, see *Tsigaridas* 1994: 349, 356; *Perrakis, Fousteris* 2021.

54 *Perrakis, Fousteris* 2021.

55 *Dionysius of Fourni* 1909: 239.

56 *Perrakis, Fousteris* 2021.

f) Unsuccessful trial to revise his style following the criticism.

Whereas Dionysius's renovating ideas did not succeed in making a change in Athonite painting, Damascene, having been heavily criticised by Dionysius, tried at his latest works, humbly complying with his opponent's advice, to copy some paintings from Protaton in an attempt to harmonize his style with the older tradition (**Fig. 10**). Damascene's eagerness to improve his work by studying the work of old masters is therefore clear in his late works.

His effort was though unsuccessful showing the limit of his abilities. Understanding his limits he finally gave his blessings to his apprentices to experiment with Dionysius's teachings portrayed at *Hermenia*, whereas his unpromising personal style was abandoned forever⁵⁷.

g) Overall evaluation of hieromonk Damascene's personality.

Hieromonk Damascene was a man of knowledge and a good grounding in Theology and the liturgical life of the Church, as it is concluded by the drawing of the iconographic programme and the relatively few spelling mistakes in his inscriptions.

He was a monk dedicated to the Orthodox tradition, which he tried to learn alone by studying the works of the past on Mount Athos and in his hometown. Indicative of his conservative mentality is the fact that influences by western art are very limited in his works, which in their simplicity used to exude the confidence that they stuck in the Orthodox tradition. This feeling delighted the monks of that time on Mount Athos, who embraced his traditional art.

On the other hand, he is definitively an artist who is eager to learn continuously studying alone and to experiment with new trends, a painter of concern and pursuit of improvement of his means of expression.

Besides, his overall attitude towards the severe criticism levelled at him for his so-called "inartistic works" shows a humble man, who accepts criticism and is ready to try to experiment with something he doesn't

⁵⁷ See Perrakis 2020: 380-382, where specific examples are displayed; Perrakis, Foustieris 2021.



Fig. 10. St. Neilos, Protaton, Karyes and church of Virgin Mary Koukouzelissa, Great Lavra monastery, Mount Athos. Photo I. Perrakis

know. Furthermore, the abrupt end of his way of painting in combination with the lack of apprentices who would continue his style allows us to visualize him, understanding his limits, to give his blessings to his apprentices for experimenting with what he had failed to do.

Concluding, hieromonk Damascene has left extensive work that helps us understand this important transitional period in the Athonite art and the procedures and turmoils that lead from the high-quality art of the masters who kept up the byzantine tradition in the two first centuries of Ottoman occupation to the revival of it in the 18th century.

Bibliography

Chatzidakis 1987: *Chatzidakis*, Manolis. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830). Μέ εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής. Vol. 1, Athens.

Chatzidakis, Drakopoulou 1997: *Chatzidakis*, Manolis, *Eugenia, Drakopoulou*. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830). Vol. 2. Athens.

Dionysius of Fourni 1909: *Dionysius of Fourni*. Έρμηνεία της ζωγραφικής τέχνης καὶ αἱ κύρια αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί, ἐκδιδόμενη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρης κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως δαπάναις τῆς Αὐτοκρατορικῆς Ρωσικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας. St. Petersburg.

Drakopoulou 2010: *Drakopoulou*, Eugenia. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1850). Vol. 3. Athens.

Enev 1994: *Enev*, Mihail. Mount Athos. Zograph Monastery. Sofia.

Ferens 2015: *Ferens*, Mateusz Jacek. Dionysius of Fourni: Artistic Identity Through Visual Rhetoric. MA Dissertation, University of California. Riverside.

Fotić 1994: *Fotić*, Aleksandar. The Official Explanations for the Confiscation and Sale of Monasteries (Churches) and Their Estates at the Time of Selim II. – *Turcica*, No. 26, 33–54.

Fousteris 2011: *Fousteris*, Georgios. Απόδοση τριών τοιχογραφικών συνόλων του Αγίου Όρους σε ένα καλλιτεχνικό εργαστήριο (1682–1685). In: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία. Τριακοστό πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων. Αθήνα, 13, 14 και 15 Μαΐου 2011. Athens, 88–89.

Kakavas 2008: *Kakavas*, George. Dionysios of Fourni (c. 1670 – c. 1745). Artistic Creation and Literary Description. Leiden.

Kolusheva 2021: *Kolusheva*, Maria. An Icon by the Icon-Painter Hieromonk Damascene of Ioannina from the Church Museum

in Sofia – Towards the Iconography of the Holy Mother of God Oikonomissa. – *Art Studies Quarterly*, No. 2/2021, 10-23, 63-64.

Mamalakīs 1971: *Mamalakīs*, Ioannis. Τὸ Ἅγιον Ὅρος (Ἄθως) διὰ μέσου τῶν αἰώνων. Thessaloniki.

Perrakis 2010: *Perrakis*, Ioannis. Συγκριτικές εἰκονογραφικές παρατηρήσεις στὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνη καὶ τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Τζιώρτζη, σέ παραστάσεις τοῦ Χριστολογικοῦ κύκλου. In: Ἀνταπόδοση. Μελέτες βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης πρὸς τιμὴν τῆς καθηγήτριας Ἑλένης Δεληγιάννη-Δωρῆ. Athens, 369-392.

Perrakis 2020: *Perrakis*, Ioannis. Τό ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ ἱερομονάχου Δαμασκηνοῦ ἐξ Ἰωαννίνων: (τέλη 17^{ου} – ἀρχές 18^{ου} αἰώνα). Athens.

Perrakis 2021: *Perrakis*, Ioannis. Ἡ σύνθεση τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ ἱερομονάχου Δαμασκηνοῦ κατὰ τὴν ἐργασία του στὶς μονές Δοχειαρίου καὶ Βατοπαιδίου. In: Διεθνὲς Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο πρὸς τιμὴν τοῦ ὁμότιμου καθηγητῆ Γεωργίου Βελένη, Θεσσαλονίκη, Ἀμφιθέατρο Ἀρχαίας Ἀγορᾶς, 4-7 Ὀκτωβρίου 2017, Πρακτικά. Athens, 399, 405, 409-411.

Perrakis, Foustēris 2021: *Perrakis*, Ioannis, Georgios Foustēris. Ἀναταράξεις στὴν ἀθωνικὴ ζωγραφικὴ στὰ τέλη τοῦ 17^{ου} καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 18^{ου} αἰώνα. In: 10th International Scientific Congress “Mount Athos in the 17th and 18th centuries. From Post-Byzantine to Modern era”. Thessaloniki 9-11/10/2015. Thessaloniki (in print).

Rakić 1998: *Rakić*, Zoran. The Seventeenth Century Mural Painting. In: Hilandar Monastery (ed. Gojko Subotić). Belgrade, 263-278.

Skavara 2011: *Skavara*, Maria. Το ἔργο των λινοτοπιτῶν ζωγράφων Μιχαήλ καὶ Κωνσταντίνου στὴν Ἐπισκοπὴ Δρυϊνιπόλεως Βορείου Ἡπείρου. Συμβολή στὴ μελέτη τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 17^{ου} αἰώνα. Ioannina.

Strati 2018: *Strati*, Aggeliki. Ο Φράγγος Κατελάνος στὴν Καστοριά. Thessaloniki.

Tomić 1997: *Tomić*, Oliver. Hilendarski Skit Svete Trojice na Spasovoj Vodi. – Hilendarski Zbornik, No. 9, 173-278.

Tourta 1991: *Tourta*, Anastasia. Οἱ ναοὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου

στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Athens.

Toutos, Foustieris 2010: *Toutos*, Nikolaos, Georgios *Foustieris*. Εύρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10^{ος}-17^{ος} αιώνας. Athens.

Tsigaridas 1994: *Tsigaridas*, Efthymios. Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και τό κίνημα ἐπιστροφῆς τοῦ 18^{ου} αἰώνα στήν παράδοση τῆς τέχνης τῆς «Μακεδονικῆς Σχολῆς». In: KZ' Δημήτρια. ΣΤ' Ἐπιστημονικό Συμπόσιο «Χριστιανική Θεσσαλονίκη». Ὁθωμανική περίοδος 1430–1912. Vol. 2, Thessaloniki, 315-368.

Tsigaridas 2011: *Tsigaridas*, Efthymios. Εἰκόνες τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων καί τοῦ ἐργαστηρίου του (ed. Efthymios *Tsigaridas*). Agion Oros, 199-246.

Tsigaridas 2016: *Tsigaridas*, Efthymios. Θεοφάνης ὁ Κρής κορυφαῖος ζωγράφος τοῦ 16^{ου} αἰώνα. Thessaloniki.

Vafeiadis 2008: *Vafeiadis*, Konstantinos. Ἡ ζωγραφική στο Ἅγιον Ὄρος στίς ἀρχές τοῦ 17^{ου} αἰώνα. Ὁ ζωγράφος Δανιήλ μοναχός. Thessaloniki.

Vafeiadis 2017: *Vafeiadis*, Konstantinos, Ἐγχειρίδια ζωγραφικῆς σὸ Βυζάντιο. Ἡ μαρτυρία τοῦ κώδικος Ἰ.Μ. Παντελεήμονος 259. Ἔκδοση, κριτικό ὑπόμνημα καὶ σχολιασμός. Athens.

Йеромонах Дамаскин от Янина: основателят на най-влиятелното ателие за религиозна живопис на Атон от началото на XVIII век

Йоанис М. Перакис



Йеромонах Дамаскин от Янина е най-известният живописец от Света гора от началото на XVIII век. Той произхожда от Янина, Епир и идва на Атон, където основава ателие, чието влияние е доминиращо на Атон за повече от две десетилетия. Работещ в преходния период на изобразителното изкуство на Атон, той използва различни елементи, главно от творчеството на Дзордзис, но също така и от някои от останалите стари майстори от XVI в., работили на Света гора, като Теофан Критянина и Франгос Кателанос. Дамаскин развива свой собствен стил, тясно придържащ се към византийската традиция.

Той е доста критикуван от известния Дионисий от Фурна, който учи младите зографи да не следват лишените от талант художници като Дамаскин, а да изучават творбите на старите византийски майстори. В резултат на неуспешния опит на Дамаскин да експериментира, подражавайки стила на Панселинос и развивайки свой собствен стил, неговата линия в живописа не е последвана от никого след това.





A Family of Painters in 18th Century Mani: The Workshop of the Painter Panagiotis Klerodetis

Sophia Menenakou¹
Independent scholar, Greece

Abstract: The work of the painter Panagiotis Klerodetis in Lakonian Mani dates from the years 1725–1789, according to the dedicatory inscriptions in the monuments he decorated. The archival sources (letters, reports) prove that the Klerodetis family lived in Lakonian Mani from the 16th to the 19th century. His teacher or teachers commemorated in the Brebeion of two churches, cannot be identified. However, his workshop, despite its limited geographical range, generated other painters: his disciple or relative who possibly decorated the latest church signed with his name, and Michael Klerodetis (1752–1803), who used the same preparatory sketches (anthivola) as Panagiotis Klerodetis.

Key words: Post-Byzantine art, Lakonia, Peloponnese, inscriptions, churches, archives

In this paper², I will try to sketch the personality of the painter Panagiotis Klerodetis³, whose painting dates back to the 18th century. We will rely on the documents, the dedicatory inscriptions or invocations, his painting, and on the local conditions.

¹ *Sophia Menenakou has a PhD in Byzantine Archaeology and Art from the University of Ioannina. In her research she studies the Post-Byzantine painting of Mani and is a member of the Christian Archaeological Society, of the Society of Peloponnesian Studies, and of the Society of Lakonian Studies.*

² I owe warm thanks to Professor Eleni Deligianni-Dori for the generous help she always willingly offers to me, as well as to my colleagues – friends N. Melvani and V. Skaraki, M. Oikonomou, I. Perrakis and E. Pantou.

³ For the painter see Drandakis 1983: 132, Piompinos 1984: 185–186, Drandakis 2009: 323, Drandakis, Dori, Kepekzi, Konstantoudaki 1993: 117, ref. 211, 169, ref. 316, 175, ref. 325, 215, ref. 400 and 216, ref. 401, Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 81, and Menenakou 1998: 34–35.





Fig. 1. Germa, Transfiguration: Dedicatory Inscription. Photo S. Menenakou

The surname Klerodetis is attested in sixteenth- and seventeenth- century documents. More specifically, in a letter dated 1571⁴ addressed to the Venetian government, there is a statement that “I, Dimitris Klerodetis, attest to the above”. In 1582⁵, in a second letter to the Pope the surname Klerodetis is mentioned. In a third letter sent in 1618⁶ to the Duke of Nevers the following text is written: “I, Glegoris Klirodis, endorse the above with my clan and my entire village”. In addition to the dedicatory inscriptions from the eighteenth century, members of the family are also mentioned in the nineteenth century and to this day. The surname Klerodetis is mentioned among the surnames of the village Pyrgos in a memorandum dated 1831⁷. Also, according to tradition, the name Daskalakis is a metonymy for the name Klerodetis⁸. In the village of Pyrgos, the place name “στους Κληροδέτες” (at the Klerodetes) has survived, where the family tower is also preserved⁹. **Therefore, Panagiotis Klerodetis was a local painter.**

4 Docos 1972: 218, ref. 1, 262.

5 Lambros 1905: 398 and Docos 1972, 218, ref. 1.

6 Daskalakis 1923: 398.

7 Vayakakos 1961: 80.

8 Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 219, ref. 410.

9 Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 219, ref. 410.

Fig. 2. Skoutari, Saint
Georges: Dedicatory
Inscription.
Photo S. Menenakou



Fig. 3. Tserova,
Dormition of Virgin:
Dedicatory Inscription.
Photo S. Menenakou

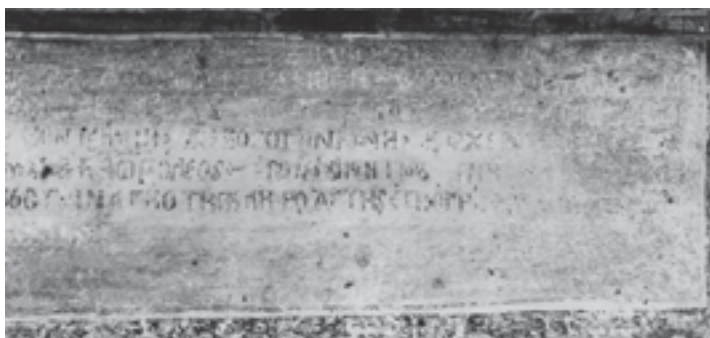


Fig. 4. Kechrianika,
Nativity of Virgin:
Dedicatory Inscription.
Photo S. Menenakou

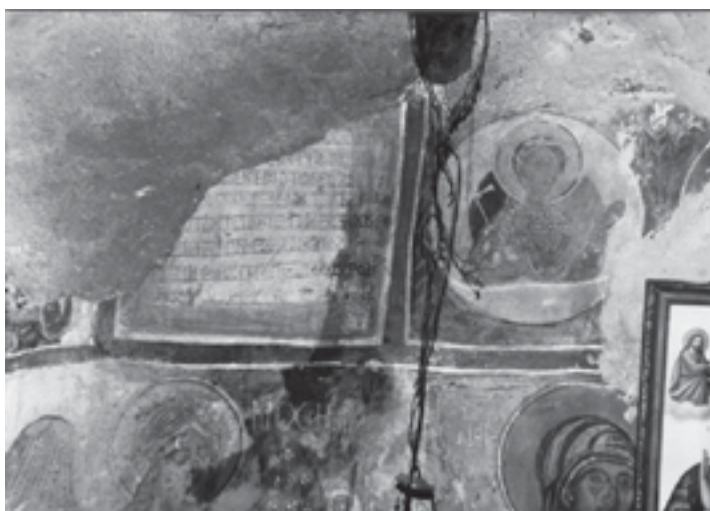




Fig. 5. Map of Mani. Image Bob K., Wikimedia Commons

According to the dedicatory inscriptions, he painted four churches: **1.** the Transfiguration (Μεταμόρφωσις του Σωτήρος), in Germa¹⁰ (1725), (**Fig. 1**), **2.** St. George in Skoutari (1737)¹¹ (**Fig. 2**), **3.** the Dormition of the Virgin in Tserova (contemporary Drossopigi) (1768)¹² (**Fig. 3**) and **4.** the Nativity of the Virgin in Kechrianika (1789)¹³ (**Fig. 4**). A fifth monument, the Dormition of the Virgin, at Kavalo (contemporary Pyrrichos)¹⁴ is attributed to this painter. Another church, dated in 1799, whose murals are whitewashed and cannot be examined presently, may have been painted by his workshop, according to Professor V. Kepetzi, who finds similarities by comparing a part of the Platytera with its equivalent at Germa¹⁵. All inscriptions mention the painter's name and the village of his origin, Kavalo (contemporary Pyrrichos) in Lakonian Mani. The five villages mentioned above are within 15-20 kilometers of his village (**Fig. 5**). In two of

¹⁰ Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 117-124 and Menenakou 1998: 15-17.

¹¹ Menenakou 1987-1988: 257-267; Menenakou 1992-1993: 497-506; Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 173-177 and Menenakou 1998: 17-20.

¹² Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 165-169 and Menenakou 1998: 20-22.

¹³ Vayakakos 1956: and Menenakou 1998: 23-24.

¹⁴ Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 214-216 and Menenakou 1998: 24-25.

¹⁵ Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 224, ref. 417.



Fig. 6. Germa, Transfiguration:
St. Athanasius.
Photo S. Menenakou

them, Germa¹⁶ and Tserova¹⁷, there are inscriptions in the Brebeion (commemorative register) of the sanctuary, which I believe refer to Panagiotis Klerodetis. More specifically, in the church at Tserova I read: <<ΠΑΝΑΓΙΟΤΗ Κ (αί) ΤΟ<ν> ΓΟΝΕΟΝ Κ (αί) ΤΟ<ν> ΔΗΔΑΣ/ ΚΑΛΟΝ Κ (αί) ΤΟ<ν> τέκνου Α<Υ>Τ<Ο>Ν >> (Panagiotis and his parents and his master and their children). It is possible that this was Panagiotis requesting to be commemorated with his parents, his teacher, and their children. Obviously, the teacher mentioned in the text is the painter from whom he learned his art. At this time, some painters used to sign as teachers¹⁸ or presented themselves by using the names of their teachers instead of a surname or a place of origin¹⁹. In the apse of the Prothesis a space was traditionally reserved for the commemoration of people who have passed away. In Epiros however, in a church dated back in 1803, a distinct label “by the teachers” can be seen²⁰. Panagiotis Klerodetis also describes himself as a teacher in the first monument, at Germa. The great timespan between the first decorated church (Transfiguration at Germa, 1725) and the last one

¹⁶ Drandakis, Dori, *Kepetzi, Konstantoudaki* 1993: 118 and Menenakou 1998, 17.

¹⁷ Drandakis, Dori, *Kepetzi, Konstantoudaki* 1993: 166 and Menenakou 1998, 22.

¹⁸ Manopoulos 2017: 198.

¹⁹ Papageorgiou 1986: 77, ref. 1.

²⁰ Manopoulos 2017: 196, 197.



Fig. 7. Kechrianika, Nativity of Virgin: St. Jakob, brother of God. Photo S. Menenakou



Fig. 8. Pyrrichos, Dormition of Virgin: St. Paul. Photo S. Menenakou

(Nativity of the Virgin at Kechrianika, 1789), i.e. 64 years, has raised questions. **Is this the same painter in all monuments? First, the memorable late Professor Drandakis²¹ and later Professor Kepetzi²² have addressed this issue.**

According to Manolis Chatzidakis²³, at this time, painting was regarded as a profession that did not require many qualifications, i.e. someone could soon become a teacher. In 17th-century Mani, a painter, Katsaras from Oitylo, was proud of the fact that he was an accomplished painter at the age of 23²⁴. However, the timespan between the first and the last monument is huge: Germa (1725) and Kechrianika (1789). During my research, I detected two elements, which in addition to the considerable timespan, indicate that at Kechrianika the painter may have been a different artist²⁵: a. in the dedicatory inscription of the church of the Nativity of the Virgin at Kechrianika there is the word ''τέλος'' (end)²⁶, which is not included in the dedicatory inscriptions of the other three churches decorated before it. b. In comparison with any previous monument of Panayotis Klerodetis (**Fig. 6**) the bodies, the heads and the necks of the figures are much more wider in the church of Kechrianika²⁷ (**Fig. 7**). Perhaps this was a descendant of Panagiotis Klerodetis, or an apprentice, as was customary in guild registers from Epirus in the 19th century. It was common for apprentices to sign with the name of their master-teacher in Byzantine²⁸ and Post-Byzantine time²⁹. We attribute to the hand of the painter who executed the murals of the church at Kechrianika, an apprentice of Panagiotis Klerodetis or a member of his family, the murals of the church at Pyrrichos (**Fig. 8**), where, despite the absence of inscriptions, the similarities of the wall paintings with the murals of Kechrianika (**Fig. 7**) are significant³⁰.

21 Drandakis 1983: 132 and Drandakis 2009: 323.

22 Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 177.

23 Chatzidakis 1980: 246.

24 Chatzidakis 1980: 258.

25 This view is not mentioned in my dissertation. Menenakou 1998: 282-283.

26 Menenakou 1998: 23.

27 Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 169 and Menenakou 1998: 253

28 Kalopissi, Konstantoudaki, Panayotidou 2000: 65, 66.

29 Papageorgiou 1986: 77, ref. 1.

30 Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 215 and Menenakou 1998: 282.

Regarding Panagiotis Klerodetis's training, I am not able to trace where exactly the painter **was trained**³¹. However, his art relies on works which are located within a range of about 40 kilometers, where there was a rich artistic tradition: west of Lakonian Mani, throughout the 17th century churches were decorated by worthy local painters³² or artists from Messenia³³, the Cyclades³⁴, or Mistras³⁵. Moreover, east of Lakonian Mani, apart from Mistras³⁶, there are important monasteries (e.g. Zerbitsa³⁷, Gola³⁸). All these painters who worked in churches and monasteries throughout the 17th century, incorporated elements of the art of the great workshops of the Peloponnese which were active in the previous century (the 16th or 17th century): the Kakavades³⁹ and the Moschoi⁴⁰. Within this geographical area, Panagiotis Klerodetis learned his art within the narrow limits of his home region, as Dori has noted for the painters of Mani in general⁴¹. It is possible that Michael Klerodetis was trained in the workshop of Panagiotis Klerodetis, based on the use of common anthivola⁴² (Fig. 9, 10), as we will see below. However, the exact relation between Panagiotis and Michael Klerodeits remains unknown.

Painting was probably not the only professional activity of Panagiotis Klerodetis, given the small number of preserved monuments and the limited range of his work⁴³. The same holds true for other contemporary painters, such as the Chionadites (artists from Chioniades

31 Menenakou 1998: 284-295.

32 Drandakis 1983: 126-138, with earlier bibliography and Drandakis 2009, 317-329.

33 E.g., Anagnostis Makromallis. Chatzidakis 1980: 258; Drandakis 1983: 133; Piompinos 1984: 231; Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 165, and Drandakis 2009: 324.

34 E.g., Christodoulos Kallergis. Chatzidakis 1980: 258, Drandakis 1983: 131, Piompinos: 1984, 171-172, Chatzidakis, Drakopoulou: 1997, 56, 57, Drandakis 2009: 322 and Anomeritis 2011.

35 E.g., Panagiotis Benizelos. Chatzidakis 1980: 258. Drandakis 1983: 133-134; Piompinos 1984: 270; Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 220; Drandakis, 2009: 323-324.

36 For Byzantine Mistras. Chatzidakis: 1980; Aspra-Vardavaki, Emmanouil 2005; Etzeoglou 2013 and Kalopissi-Verti 2013: 244-293. Evangelia Pantou focuses on post-Byzantine Mistras in her dissertation.

37 Charalampous 2015.

38 Katsoulakos, Assimomitis 1991 and Proestaki 2005: 15-16, 126-129 and passim, fig. 341-348, 540-541, with earlier bibliography.

39 Proestaaki 2005.

40 Tseliga-Antouraki 2011.

41 Deliyanni-Dori 1994: 8.

42 Menenakou 1998: 293, 294.

43 For Byzantine Mani, Panayotidi 2005: 193-212. For the Post-Byzantine period, Konstantoudaki 1973: 295 and Deliyanni-Dori 1999: 124.



Fig. 9. Germa, Saint Nikolaus: Crucifixion. Photo S. Menenakou



Fig. 10. Germa, Transfiguration: Crucifixion. Photo S. Menenakou

village)⁴⁴ for example, who, in parallel with their art, were involved in agricultural activities as well.

One more member of the family, the above-mentioned Michael⁴⁵, was active in decorating churches. Six monuments signed by him and dated to the second half of the 18th century and the early 19th century have been detected; they are located in the same area as those painted by Panagiotis. 1. St. Nicholas at Germa (1752), 2. Taxiarchis at Monastiraki, near Tserova (1768), 3. Zoodochos Pege at Neochorion (1787), 4. St. Antony at Skoutari (undated), 5. St Athanasios at Kryoneri (1798), and 6. St. George at Karyoupouli (1803). Another church, Saint Georges at the village of Mani Gonea, is believed to have been painted by Michael. As mentioned above, the comparison between the murals of Panagiotis Klerodetis and the wall paintings of the church of St. Nicholas at Germa, a work of Michael Klerodetis, indicates the use of common anthivola⁴⁶. Therefore, I should stress the fact that members of the Klerodetis family were active in religious painting in Mani throughout the 18th century and in the beginning of the 19th century.

To summarize, according to the surviving material and existing studies, the workshop of Panagiotis Klerodetis appears to have been a painting workshop of limited local range. Although it is not possible to identify the painter or painters from whom he learned his art, his influence from painting workshops of the 17th century from Messenian Mani or other parts of Lakonia is evident in his work. However, his workshop generated painters, such as his disciple or relative who must have painted his last dated signed work, and Michael Klerodetis. To conclude, as Deliyanni-Dori⁴⁷ has pointed out, the painters of Mani, and Panagiotis Klerodetis among them, with the other Greeks, wrote the history of the pre-revolutionary years.

44 Makris 1981: 20.

45 Drandakis 1983: 132; Piompinos 1984, Drandakis 2009: 323; Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: 141, ref. 258; 148, ref. 274; 164, ref. 303 and 304; 200, ref. 377., Chatzidakis, Drakopoulou 1997: 185.

46 See ref. 43 in the text.

47 Dori 2005: 42.

Bibliography

Anomeritis 2011: *Anomeritis*, Georgios. Χριστόδουλος Καλλέργης. Ένας περιπλανώμενος ζωγράφος “εκ νήσου μυκόνου”. Athens.

Aspra-Vardavaki, Emmanouil 2005: *Aspra-Vardavaki*, Mary, Melita *Emmanouil*. Η μονή της Παντάνασσας του Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα. Εκδ. Εμπορικής Τράπεζας.

Charalampous 2015: *Charalampous*, Danai Ch. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ζερμπίτσας (1669): Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της Πελοποννήσου. PhD dissertation, University of Athens, Athens.

Chatzidakis 1980: *Chatzidakis*, Manolis. Πνευματικός βίος και πολιτισμός 1669–1821. Η τέχνη. In *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, no 1A'. Athens.

Chatzidakis 1997: *Chatzidakis*, Manolis, *Drakopoulou* Evgenia. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453–1830). *Εθνικόν Ίδρυμα Ερευνών*, No. 2. Athens.

Chatzidakis 2001: *Chatzidakis*, Manolis. *Mystras: The Medieval City and the Castle: A Complete Guide to the Churches, Palaces and the Castle*. Εκδοτική Αθηνών. Athens.

Daskalakis 1923: *Daskalakis*, Apostolos V. Η Μάνη και η Οθωμανική αυτοκρατορία 1453–1821. Athens.

Deliyanni-Dori 1994: *Deliyanni-Dori*, Heleni. Μνημειακή αρχιτεκτονική και ζωγραφική στη Μεταβυζαντινή Μάνη. In *Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*. Athens.

Deliyanni-Dori 1999: *Deliyanni-Dori*, Heleni. Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων. Συμβολή στην έρευνα για τη μαθητεία στην τοιχογραφία και τη συγκρότηση των εργαστηρίων των ζωγράφων κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. In: *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. 700 Χρόνια, 1292–1992, 29-31 Μαΐου, Πρακτικά Συμποσίου*. Ioannina, 103-109.

Deliyanni-Dori 2005: *Deliyanni-Dori*, Heleni. Μεταβυζαντινή Μάνη (1460–1830). In: *Ιστορίες θρησκευτικής πίστης στη*

Μάνη. 2. Δίκτυο Μουσείων, ΥΠΠΟ, 33-42, 244-273.

Dokos 1972: *Dokos*, Konstantinos. Επαναστατικά κινήσεις εις Μάνην προ της ναυμαχίας της Ναυπάκτου και η έναντι αυτών στάσις της Βενετίας και Ισπανίας 1570–1571. – Λακωνικά Σπουδαί, No. 1, 212-226.

Drandakis 1983: *Drandakis*, Nikolaos V. Ονόματα αγιογράφων σε ναούς της Μάνης. Λακωνικά Σπουδαί, No. 6, 126-138.

Drandakis, Dori, Kepetzi, Konstantoudaki 1993: *Drandakis*, Nikolaos V., *Heleni Dori*, *Victoria Keptezi*, *Maria Konstantoudaki*. Έρευνα στην Κάτω Μάνη. – Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 130. Athens.

Drandakis 2009. *Drandakis*, Nikolaos V. Μάνη και Λακωνία. Μάνη-Μελέτες (ed. Chara Konstantinidi), No. 1, Athens, 317-329.

Etzeoglou 2013: *Etzeoglou*, Rodoniki. Ο ναός της Οδηγήτριας του Βροντοχίου του Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα και η λειτουργική χρήση του χώρου, Ακαδημία Αθηνών. Athens.

Kalopissi, Konstantoudaki, Panayotidi 2000: *Kalopissi*, Sophia, *Maria Konstantoudaki*, *Maria Panayoti*. Μαρτυρίες για την εκπαίδευση των ζωγράφων στη μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο. Β' Συνάντηση βυζαντινολόγων Ελλάδας και Κύπρου. Πανεπιστήμιο Αθηνών, 24-26 Σεπτεμβρίου 1999, Εισηγήσεις-Ερευνητικά Προγράμματα-Περίληψεις Ανακοινώσεων. Athens, 63-68.

Kalopissi-Verti 2013: *Kalopissi-Verti*, Sophia. Mistra. A Fortified Late Byzantine Settlement. In: *Heaven and Earth. Cities and Countryside in Byzantine Greece* (eds. Jenny Albani, Evgenia Chalkia). Athens, 224-293.

Konstantoudaki 1973: *Konstantoudaki*, Maria. Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτο ήμισυ του 16^{ου} αιώνα οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων. – Θησαυρίσματα, No. 10, 291-380, fig. IB-II.

Lambros 1905: *Lambros*, Spyridon. Ο εις Τοσκάναν εξοικισμός των Μανιατών. – Νέος Ελληνομνήμων, No. 2/4, 396-434.

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

Manopoulos 2017: *Manopoulos*, Gregory. On the Term "Daskal" and the Chronological System in Use in Some Inscriptions from

Arbanassi, Bulgaria. In: Texts-Inscriptions-Images. Art Readings 2016 (eds. Jelena Erdeljan, Emmanuel Moutafon), Sofia, 187-202.

Menenakou 1987–1988: *Menenakou*, Sophia. Η παρά το Σκούταρι Λακωνίας μονή του Αγίου Γεωργίου. In Πρακτικά του Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Πελοποννησιακά, No. 13/Γ, 257-267.

Menenakou 1992–1993: *Menenakou*, Sophia. Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο καθολικό της μονής του Αγίου Γεωργίου στο Σκουτάρι (1737). Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Πελοποννησιακά, No. 19/ Γ, 497-506.

Menenakou 1998: *Menenakou*, Sophia F. Εντοίχια ζωγραφική στη Μάνη. Το εργαστήριο του Παναγιώτη Κληροδέτη. PhD dissertation. Ioannina.

Panayotidi 2005: *Panayotidi*, Maria. Village Painting and the Question of Local "Workshops". In: Les villages dans l'empire byzantine (IV^e–XV^e siècle) (eds. J. Lefort, C. Morrisson and J.-P. Sodini), Paris, 193-212.

Papageorgiou 1986: *Papageorgiou*, Georgios. Ημαθητεία στα επαγγέλματα (16^{ος}–20^{ος} αιώνας). Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας. Athens.

Piompinos 1984: *Piompinos*, Foivos I. Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821, 2nd edition, Athens.

Proestaki 2012: *Proestaki*, Xanthi. Οι ζωγράφοι Κακαβά. Συμβολή στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική του νότιου ελληνικού χώρου. Athens.

Tseliga-Antouraki 2011: *Tseliga-Antouraki*, Agoritsa. Το καθολικό της μονής Θεοτόκου Αιμυαλών και οι Ναυπλιείς αδελφοί ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος Μόσχος. Προσέγγιση στο έργο του εργαστηρίου και η θέση του στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Πελοποννήσου του 17^{ου} αιώνα. PhD dissertation. Athens.

Vayakakos 1956: *Vayakakos*, Dikaios V. Συμβολή εις την εκκλησιαστικήν ιστορίαν της Μάνης. Ανέκδοτα σημειώματα περι μοναστηρίων. – Θεολογία No. 27/1, 545-566.

Vayakakos 1961: *Vayakakos*, Dikaios V. Μανιάτικα Α'. Ο Ιμβραήμ εναντίον της Μάνης. Μάχαι Βέργας Αλμυρού και Διρού 21-26 Ιουνίου 1826. Απόπειρα κατά του Κότρωνα 6 Ιουλίου. Athens.

Една зографска фамилия от XVIII в. в област Мани: ателието на Панайотис Клиродетис

София Мененаку



Тази статия е посветена на личността на един зограф от XVIII в. – Панайотис Клиродетис, произхождащ от областта Мани, Лакония. В изследването са използвани всички съхранени материали за него: архиви, надписи, живописни творби. Ктиторските надписи в църквите, които бяха изследвани, сочат, че художникът е местен, а фамилното му име се споменава в периода XVI–XIX в. Невъзможно е да бъде определено при кого или къде Клиродетис е учил живопис. Но в неговото скромно ателие са се обучавали зографи, един от които е неговият ученик или родственик Михаил Клиродетис, който използва същите копирки като Панайотис. Негов ученик или родственик оставя подписа си последно в църквата „Рождество Богородично“ в Кехрияника. До това заключение стигнах, изследвайки ктиторския надпис, в който се появява името, и стиловите особености на живописиста с характерните широки тела и глави на изобразените фигури в сравнение с по-ранните паметници, дело на Панайотис Клиродетис. Възможно е подписалият се да е негов ученик, тъй като във византийското и поствизантийското изкуство не е рядкост зографи да се подписват с името на учителя си. Още един зограф, вероятно роднина на Михаил Клиродетис, използва копирките на Панайотис, което означава, че става дума за фамилно ателие. Към това насочва и фактът, че църквите, живописвани от Панайотис Клиродетис, са на неголямо разстояние от родното място на зографа, но пък са декорирани в по-дълъг времеви период, което от своя страна става индикатор за това, че ателието е било ангажирано изцяло със зографията на църкви. В това отношение паралели могат да бъдат направени със средновековното ателие в Мани, както и с дейността на зографите от епирското село Хиониадес през поствизантийския период. Но върху художествената продукция на зографите съществено влияние оказва и съществуващата традиция от XVII в., на която зографите в Мани и Лакония се опират.



Липсваща персоналия – зограф Йоан от Ахтопол¹

Александър Куюмджиев²
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: В статията се представя продукцията на зографа Йоан от Ахтопол, работил по Южното Черноморие в края на XVIII и началото на XIX в. Споменат от А. Василиев, който посочва няколко негови подписани икони от църквата „Св. Троица“ в Царево, впоследствие зографът е почти забравен дори от изследователите, които публикуват негови произведения, без да го разпознаят. Затова целта на текста е да въведе в научно обращение творчеството му и да го направи разпознаваем за историците на изкуството. Същевременно иконите му се разглеждат на фона на съвременната му продукция от региона, за да се определи ролята му в художествените процеси, доколкото това е възможно на този етап от проучването. На базата на значително количество непознати до този момент негови произведения са направени някои предположения за творческата му биография и кръга от селища, в които работи.

Ключови думи: икони, Южно Черноморие, стил, атрибуция, Странджа, НЦИАМ, БХГ „Петко Задгорски“

Макар и известен като име, Йоан от Ахтопол е зограф почти непознат за науката, с неуточнени произведения и неясна биография. А. Василиев го причислява към странджанските майстори, след-

¹ Настоящото проучване е осъществено по проект „Приносът на Иван Гошев за формирането на иконографския отдел на НЦИАМ (проучване и документiranje на колекции)“ към Фонд „Научни изследвания“ на Министерство на образованието и науката (Договор КП-06-Н40/4 от 10 декември 2019 г.).

² 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.



вайки логиката си за наличие на местна школа в региона, и затваря творчеството му между 1797 и 1805 г., посочвайки иконите му от църквата „Св. Троица“ в Царево³. Високата естетическа оценка, която Василиев дава на произведенията на Йоан, е доста учудваща. Тя придобива смисъл едва на фона на останалите зографи от Странджа, повечето от които са провинциални гръцки майстори от XIX в., работещи на границата с примитива. Единствено сравнен с тях, Йоан изглежда много талантлив зограф, какъвто всъщност не е бил. Но тази оценка стои в литературата и по-нататък, като Т. Матакиева говори за „уверен и изискан рисунък“ в иконите му, придружен от „богат и нюансиран колорит“⁴. Подобно свободно боравене с художествени определения би объркало днес всеки читател, неவிждал произведения на Йоан от Ахтопол. Всъщност става въпрос за напълно ординерен гръцки зограф, работил на границата между XVIII и XIX в. Несъмнено той е имал клиента, бил е достатъчно рутиниран и е притежавал сравнително добри професионални качества. Но това не е странджанският Рафаел! Ако съдим по стенописите му в църквата „Възнесение Христово“ в Ахтопол (1796)⁵, би трябвало да смятаме, че той не е бил запознат със стенописната техника и тя никак не му се е отдавала. Иконописната му продукция обаче показва далеч по-добри качества, поради което не е чудно, че А. Василиев не прави никаква връзка между нея и стенописите от Ахтопол⁶.

Като дело на Йоан К. Паскалева атрибутира две икони на Богородица Живоносен източник от 1810 г. и Св. Георги убива змея от 1814 г.⁷ Следвайки Паскалева, в Корпуса на стенописите от XVIII в. са възприети вече по-разширени хронологични рамки на познатите икони на Йоан и за пръв път са атрибуирани на неговата ръка стенописите от църквата в Ахтопол⁸. Същевременно обаче стилът му е определен като „извънредно близък до почерка на зограф

3 Vasiliev 1957 262-263; Vasiliev 1965: 644-645. Същото у: Matakieva 1987: 153; Ahtopol 1990: 27-28; Tonev 1995: 198; Dimitrov 2002: 76.

4 Matakieva 1987: 153. Същото у: Tonev 1995: 198 и Dimitrov 2002: 76.

5 За тях вж. Klisarov, Gergova 2007: 233.

6 Vasiliev 1957: 259, изрично посочва стенописите като работа на майстор, чието име не може да бъде установено. Вж. също и Zachariev 1957: 326-328; Paskaleva 1977: 12, пак без атрибуция и в двата случая.

7 Paskaleva 1977: 11-12, ill. 19, 28.

8 Klisarov, Gergova 2007: 233. У: Milanova 2017: 599, са повторени данните за Йоан от Ахтопол, дадени у А. Василиев и в Корпуса от XVIII в.



Фиг. 1. Богородица Ширшяя небес, стенопис от църквата „Възнесение Христово“, Ахтопол, Йоан от Ахтопол, 1796. Снимка Г. Линков

Димитър⁹. Тук е ясно, че става въпрос за зографа, подписал се като Димитриос (Προσκυνητής)¹⁰, чиито работи в созополските църкви показват майстор със завидни умения, каквито Йоан не може да е притежавал, щом му се приписват стенописите от Ахтопол, тъй като те издават много по-неумел майстор. Тоест налице е явно противоречие – приравнени са стилово зографи с очевидно различни професионални възможности.

Наистина творчеството на Димитър тепърва трябва да бъде детайлно проучено, но т.нар. „близък почерк“ между него и Йоан не съответства на реалната продукция на двамата зографи, която е била и непозната на авторите на горния цитат. Защото по време на издаването на Корпуса от XVIII в. творчеството на Димитър е било все още доста неясно, а да не говорим за това на Йоан от

⁹ Klisarov, Gergova 2007: 233.

¹⁰ За него вж. Moutafov et al. 2008: 73-74.



Фиг. 2. Христос Велик архиерей, икона от църквата „Св. Георги“, Созопол, неизвестен зограф, 1830. Снимка Г. Линков



Фиг. 3. Христос Велик архиерей, икона от църквата „Св. Георги“, Созопол, Димитриос (Проскинитис), 1785. Снимка Г. Линков



Фиг. 4. Христос Велик архиерей, икона от Новата митрополия, Несебър, Йоан от Ахтопол, 1793. Снимка И. Ванев

Ахтопол, което е било почти неизвестно¹¹. В подкрепа на това идват сравненията между всички известни днес икони на зографи, причислявани към т.нар. „Странджанска школа“, сред които няма нито един, който да се доближава до възможностите на Димитър¹². Но пък сред тях имаме не един пример, в който неговите произведения явно са били модел, следван от местните черноморски зографи, както е например иконата му Христос Велик архиерей (1785) от созополската църква „Св. Георги“¹³, която е възпроизведена от по-късен зограф през 1830 г., работил нови икони за същата църква. Такава е и „връзката“ му с Йоан от Ахтопол, която може да се определи като наблюдение, заимстване и стремеж да се наподобят определени похвати и детайли от иконите на Димитър, защото е почти изключена възможността зографи с толкова различно професионално ниво на обучение да имат по-тясна творческа взаимовръзка. Всъщност приликите идват най-вече от сходните иконографски модели, както се вижда например при сравнение между Богородичните образи на двамата зографи, където Йоан директно се стреми да „облече“ Богородица в мафория, с който тя е изобразена от Димитър. В немалко икони се повтарят колорит, пози и жестове, но Йоан не е в състояние да достигне стилово тези модели поради по-слабата си професионална подготовка.

Колко повърхностно е било впечатлението на авторите в Корпуса на XVIII в. от произведенията на Йоан личи от следваща публикация на един от тях, писана само две години по-късно. В статията си, посветена на иконата Богородица Хрисомангуртиотиса, И. Гергова представя всъщност произведения на Йоан от Ахтопол, но точно поради пълната неяснота за неговото творчество той не е идентифициран и е обявен за анонимен зограф¹⁴. Затова и иконите, които тя приписва на този „анонимен“ майстор, работил по Южното Черноморие, са объркани като атрибуция и сред тях има произведения на други местни зографи. Но правилните атрибу-

11 Макари непълни и с грешки, систематизирани данни за Димитър се появяват едва в *Moutafov et al.* през 2008 г., а Йоан от Ахтопол изобщо не е включен в изданието поради липсата по онова време на достъп до негови подписани произведения.

12 Изтъкването на професионалните му качества идва също на фона на останалата иконописна продукция в Черноморския ни регион от това време. Сравнението му с други гръцки зографи от периода би показало, че Димитър има много паралели като професионално ниво сред зографите, продължаващи традициите на итало-критската живопис.

13 Иконата е публикувана у: *Moutafov et al.* 2008: 73, ill. 72; *Paskaleva* 1977: ill. 3.

14 *Gergova* 2008: 11-16.

ции, посочени в тази статия, ще въвеждаме надолу в текста, тъй като на практика това се оказва първата публикация, посветена поне косвено на Йоан, макар и зографът да остава неразпознат.

Да се въведе ред в произведенията на Йоан от Ахтопол е много трудно, тъй като днес липсва достъп до някои от тях, местонахождението на други е неясно, няма изчерпателни данни и за произхода на всички икони, които се намират сега в музейни сбирки. Вероятно негови творби са притежание на частни колекции, а със сигурност има и такива, които вече не са запазени. Много от произведенията му не са атрибуирани, а и са публикувани масово със стрешени датирания. От литературата засега са ми познати само няколко подписани икони, а единствено от една от тях разполагам със снимка¹⁵. Въпреки този недостатъчен сравнителен материал се налага зографът да бъде представен още на този етап от проучването, за да бъде поне въведен в научно обращение и да се даде възможност на следващи изследвания да коригират, добавят и изясняват познанията ни за него. С тази цел ще разгледам неговите икони в хронологичен ред, тъй като, за разлика от порядкото подписване, Йоан тенденциозно оставя години върху почти всички свои произведения.

Изглежда, най-ранна засега е иконата **Разпятие**, произхождаща от Ахтопол, днес в Бургаската галерия, която датира от 1791 г.¹⁶ Иконата не е подписана, но в нея са налице някои специфични ракурси в лицата на персонажите, които са типични за работите на зографа, датиращи от последното десетилетие на XVIII в. Много характерна за този период е и общата тоналност в иконата, която е изпълнена в студена гама, придаваща ѝ сурово излъчване. Тази атрибуция се подкрепя и от начина на изписване на надписите, които са сходни с поредица по-късни негови икони. Типично е и означението на годината, в която предпоследната буква копа – ъ, означаваща десетилетията и с числена стойност 90, се оформя редовно като графия от зографа във варианта – 9, но това пък е

15 Специална благодарност дължа на доц. И. Ванев за консултациите и предоставените снимки, благодарение на които се изясни голяма част от творчеството на зографа, представено в текста.

16 Boshkov 1984: 297, ill. 302, 345, с неточно датиране от 1761 г. Авторът пише, че иконата е „намерена“ в Ахтопол, сведение, което не знаем как трябва да тълкуваме. Публикувана е със същата 1761 г. и у: Boshkov 1974: ill. 223, 351; Paskaleva 1977: ill. 26; Klisarov, Gergova 2007: 233, навсякъде без атрибуция. Иконата е с размери 120x71 см.



обща практика при значителна част от зографите в региона¹⁷ и не може да бъде категоричен атрибуционен белег за иконите на Йоан.

От 1792 г. датират четири икони, които могат да се припишат на Йоан по стилови белези. Първата е **Св. Георги убива змея с житийни сцени** от иконостаса на църквата „Преображение Христо-во“ в Поморие, публикувана у А. Трифонова с неточно разчетена година – 1852¹⁸. На една снимка от архива на НИИИХН¹⁹ се вижда достатъчно ясно годината, изписана с букви – α'ψ'ι'β. В иконата се забелязват и характерните белези за стила на

Фиг. 5. Св. Пантелеймон, детайл от иконата Св. Петка с житие и светци, манастир „Св. Анастасия“, Йоан от Ахтопол, 1807. Снимка И. Ванев

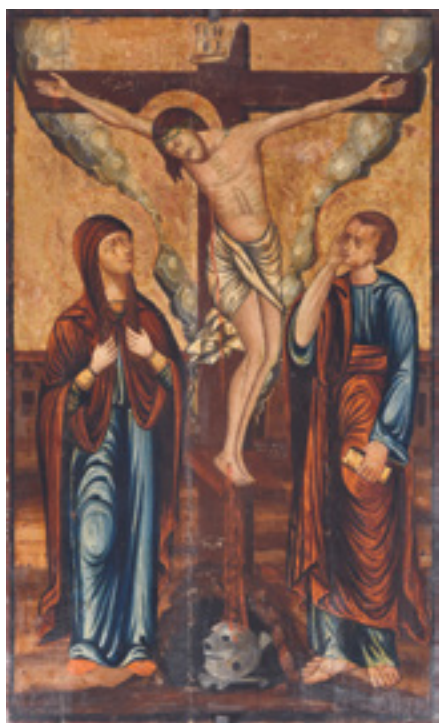
Фиг. 6. Богородица Хрисомангуртиотиса – детайл, икона от църквата „Св. Пантелеймон“, Бродилово, Йоан от Ахтопол, ок. 1803. Снимка И. Ванев

Фиг. 7. Богородица Одигитрия – детайл, икона от АМ – Созопол, Димитриос (Проскинитис). Снимка Г. Линков

17 Така например е изписана буквата в иконата на св. Харалампий от Бургаската галерия, която е не само неточно атрибуирана на Димитриос Проскинитис от Е. Дракопулу, но и е публикувана с невярна година, разчетена като αψζσα (1766), докато всъщност трябва да се чете α'ψ'θ'от (1796). Вж. *Icons* 2011: 159. Тези грешки на авторката са повлияли върху анализа на още произведения от региона. Вж. *Koseva-Toteva* 2015: 228-231. У: *Paskaleva* 1977: ill. 21, е дадена правилна година – 1796, но с въпросителна. У: *Sedlarska* 2008: инв. № 11, е дадена грък 1794 г. Благодаря на проф. Е. Мутафов, който потвърди това специфично изписване на буквата в иконите от региона.

18 *Trifonova* 2016: 105-110, тук и подробно описание на иконата, без атрибуция.

19 НИПК, филм № 10123, заснет от Николай Клисаров през 1975 г.



Фиг. 8. Разпятие, икона от БХГ „Петко Задгорски“, Йоан от Ахтопол, 1791. Снимка И. Ванев

Йоан като например разделянето на ликовете на някои персонажи на две половини – тъмна и светла, подчертаването на усмивката с черта в края на устните и бял блик, свързващ носа и брадичката на светеца. Напълно идентично е изписването на датата и в останалите три икони на зографа от същата 1792 г. Две от тях – **Христос ѱ Ελκόμενος (Измъчван)**, днес в Бургаската галерия²⁰ и **Арх. Михаил вади душата на грешника**²¹, произхождат от църквата „Св. Богородица“ в Царево и вероятно са част от един иконостасен комплект. Четвъртата икона е **Св. Спиридон на трон** от РИМ – Варна²². Тя е идентична в стилово отношение със следващата по хронология икона на Йоан, която датира от 1793 г. и е с образа на **Христос Велик архиерей на трон със символи на**

евангелистите. Иконата се намира на владийския трон в *Новата митрополия в Несебър*²³. От 1793 г. е запазена още една икона на зографа от същото селище. На нея е изобразено **Успение Богородично** с коронясване на Богородица в горната му част²⁴. Въпреки еднаквата година тя не е свързана с иконата на зографа от Новата митрополия, а явно произхожда от църквата „Св. Богородица Понолитрия“²⁵.

20 Публикувана у: Boshkov 1984: 293, 342, ill. 296, с датиране 1762 г. и име Моление о чаше, без атрибуция.

21 НЦИАМ, инв. № 3302, размери 37х59 см. Публикувана в *Kunstschätze* 1964: № 352.

22 *Ророва* 2008: 39, кат. № 26, без атрибуция. Иконата произхожда от Варна, инв. № 316, размери 74х49,5 см.

23 Публикувана у: *Chimbuleva, Gyuzelev* 2003: №15, размери 104х54см, без атрибуция и с неточно разчетена година като 1783.

24 Иконата се намира в АМ – Несебър, инв. № 55, размери 124х79 см. Публикувана у: *Chimbuleva, Gyuzelev* 2003: № 12, без атрибуция и със стрешено датиране от 1773 г.

25 *Vanev* 2013: 128, 133, с възстановка на иконостаса в църквата.



Фиг. 9. Детайл с годината 1791 от иконата Разпятие, БХГ „Петко Задгорски“. Снимка И. Ванев

Благодарение на архивни снимки от НИНКН²⁶ става ясно, че от 1793 г. датират и две царски икони, работени от зографа за църквата „Възнесение Христово“ в Ахтопол²⁷. Те са с образите на **Архангел Михаил вади душата на грешника** и **Богородица на трон с Младенеца**. От същата църква произхожда и един **дейсисен фриз с апостоли**. От запазените фотографии личи, че той е рязан на две части, всяка с по шест апостолски образа и вероятно е пренесен така в Бургас, където е заснет през 1977 г. Липсва средната част с Дейсиса²⁸. Фризът също е дело на Йоан от Ахтопол и макар да не е датиран, би трябвало да се отнесе към 1793 г. Към него трябва да се прибави и иконата **Рождество Богородично**, която се съхранява в НЦИАМ²⁹. Сюжетът и размерите ѝ показват, че това пък е празнична икона, което предполага, че Йоан е изработил цял иконостасен комплект за църквата, голяма част от който днес е в неизвестност.

26 НИПК, филм № 10424, заснет от Брайко Златарев през 1976 г.

27 Vasiliev 1957: 259, само споменава за съществуване на икони от зографа в тази църква.

28 НИПК, филм № 13345, заснет от Страхил Бункин през 1977 г.

29 НЦИАМ, инв. № 3294, размери 22х28,5 см. В иконата е вместена и сцената Зачатие Богородично.

За цели три години след това не знаем негови произведения, но през 1796 г. той прави **стенописите** в същия ахтополски храм, завършени на 17 ноември³⁰, а на следващата 1797 г. работи икони за църквата „Св. Троица“ в Царево³¹. От този предполагаем комплект днес знаем, че е съществувала икона на **св. Йоан Кръстител**, която е била подписана, но не е датирана, и икона на **св. Никола**, която пък е била само датирана³². Останалите икони са неуточнени като сюжети, а на практика остава неясно времето на окомплектоване на целия иконостас, както и иконите, които Йоан работи за него, тъй като от 1805 г. има трета икона на **св. Димитър**, която е подписана и датирана³³. Така всъщност не се знае кога и колко икони прави Йоан за тази църква. Вероятно тези икони се намират днес в Бургаската галерия, но дали са със запазен произход и могат ли да бъдат идентифицирани, е въпрос, на който засега нямаме отговор³⁴.

На Йоан може да се припише и иконата **Св. Димитър на кон** от 1797 г., произхождаща от църквата „Св. св. Кирил и Методий“ в с. Кости, Бургаско³⁵. Макар и в друга тоналност, тя е сходна с по-ранните му творби, а ликът на светеца е близък до този на ангелите от иконата му Христос Измъчван (1792). Тук отново е налице архаичното изписване на буквата копа, а по отношение на използването на по-особени ракурси, тя се доближава максимално и до иконата му Разпятие (1791). Пак от 1797 г. е иконата **Архангелски събор**, която произхожда от църквата на манастира „Св. Анастасия Фармаколитрия“³⁶. От следващата 1798 г. датира иконата му с образите на **св. Йоан Златоуст и двама неизвестни светци**, която се намира в църквата „Св. Богородица“ в Созопол³⁷. По сюжетна линия, размери и датиране към тази икона трябва да се прибавят още

30 Klisarov, Gergova 2007: 233. Надписът вж. и у: Vasiliev 1957: 259.

31 Vasiliev 1957: 262-263; Vasiliev 1965: 644-645; Matakieva 1985: 153.

32 Vasiliev 1957: 262-263; Vasiliev 1965: 645.

33 Vasiliev 1957: 262-263; Vasiliev 1965: 644-645.

34 Според А. Василиев размерите на иконите са били 103х72 см, но се знае, че към тях са прибавени странични дъски при преустройство на иконостаса в края на XIX в., които са и рисувани от Г. Полизоиду. Поради това не е ясно как трябва да изглеждат иконите към днешна дата. Вж. Vasiliev 1957: 262.

35 Доколкото ми е известно, иконата е непубликувана, размери 92х57 см. Тя е заснета в църквата по време на теренни проучвания през 2008 г.

36 НИПК, филм № 2578, заснет от П. Петров през 1965 г.

37 Светецът, разположен в средата, също е означен като Йоан, но не се разчита кой точно е. Сигнатурата на третия светец не се различава изобщо. Размери 41,5х29 см. Иконата е публикувана у: Gergova 2008: 11.

две, които се съхраняват днес в колекцията на НЦИАМ. Едната е с образа на **св. Василий Велики**³⁸. Тя има значителни загуби в живописния слой, включително и в част от сигнирането на светеца. Възможно е да е била датирана, а дори и подписана, но живописта в долните ѝ части е унищожена. Втората икона е с образите на **св. Атанасий Александрийски и св. Спиридон**³⁹. Тази икона е датирана от 1798 г., а това безспорно свързва трите икони в един комплект, макар че за иконите от НЦИАМ не е посочен произход в инвентарните книги на музея. От църквата „Преображение Христово“ в Поморие като негова можем да атрибуираме иконата на **св. Стилиян и неизвестен светец**, която пак датира от 1798 г.⁴⁰, но явно не е свързана с предните три икони.

Следва иконата **Дейсис** от 1800 г. от Царево, днес в галерията в Бургас⁴¹, а от същата година е и иконата **Св. Йоан Кръстител с житийни сцени** от църквата „Св. Богородица“ в Царево, която е в НЦИАМ⁴². Двете икони вероятно не са свързани, тъй като не са с еднакви размери, а и произходът им е общ единствено спрямо селището.

През 1801 г. Йоан работи **царските двери** на иконостаса от църквата на манастира „Св. Анастасия Фармаколитрия“⁴³. Дверите са били подписани и датирани, но тези части от живописта са унищожени, като е запазено началото на израза „от ръката“, а от годината са съхранени последната буква – α , и част от предпоследната, която може да се възстанови при сравнение с почерка на Йоан като ω . Тук явно не е запазено само означението за хиляда, а цялата година може да бъде възстановена като $\alpha' \omega' \alpha'$, т.е. 1801 г., което отговаря на общото датирание на завършването и монтирането на иконостаса според литературата – до 1802 г.⁴⁴ Възможно е от Йоан да е имало и икони, стояли на иконостаса, но оригиналният му вид не е известен, а иконите му вероятно са подменяни неколkokратно през

38 Иконата е с инв. № 3668, размери 41х30,4 см.

39 Инв. № 3673, размери 41х28,5 см.

40 Публикувана у: Trifonova 2016: 56, №13, размери 48х36 см.

41 Публикувана без атрибуция у: Paskaleva 1977: ill. 20 и Gergova 2008: 11. Размери 38,5х30,5 см.

42 Иконата е с инв. № 3289, размери 49х56,5 см. Житийните сцени са 12 на брой.

43 Vanev 2021: 361, 363.

44 Годината 1802 е изписана два пъти на самия иконостас. Вж. Koeva 1980: 49; Mardi-Babikova 1983: 95-103; Karayotov 2002: 104-112; Karayotov 2004: 32-33.



Фиг. 10. Св. Георги с житийни сцени – детайл, икона от църквата „Преображение Христово“, Поморие, Йоан от Ахтопол, 1792. Снимка архив НИНКН



Фиг. 11. Христос Елкоменос (Измъчван), икона от БХГ „Петко Загорски“, Йоан от Ахтопол, 1792. Снимка Г. Линков

XX в.⁴⁵ Въпреки това на няколко архивни фотографии се забелязват икони, стояли на иконостаса или разположени на различни места в църквата, които несъмнено принадлежат на ръката на Йоан⁴⁶, но издирването им би трябвало да бъде обект на специално проучване. От 1801 г. датира и средната част от триптих с образа на **Богородица Гликофилуса** от колекцията на НИМ⁴⁷. През 1802 г. зографът рисува иконата **Христос Пантократор** от църквата „Св. св. Кирил и Методий“ в с. Кости, Бургаско, която се намира на владишкия трон⁴⁸. Надписът в книгата на Христос е напълно идентичен като начин на изписване с надписите от свитъците на светците в стенописите от Ахтопол, а много сходни стилови белези с тях има и самият лик на Пантократора.

45 Подробно, вж. Vanev 2021: 337-339.

46 Вж. снимки у: Gergova 1993: 44; Karayotov 2004: 108-113; Vanev 2021: 338.

47 Публикуван у: Matakieva-Lilkova 1994: №72, с неточно датиране и без произход. Размери 32,5х20 см, инв. № 20107. У: Gergova 2008: 11, пък е даден с дата 1800 г. Годината е изписана напълно идентично с тази от дверите.

48 Иконата е с размери 65х45 см. Илюстрация от нея е публикувана у: Dimitrov 2002: 29.



Фиг. 12. Архангел Михаил вади душата на грешника, икона от църквата „Възнесение Христово“, Ахтопол, Йоан от Ахтопол, 1793. Снимка архив НИНКН

Фиг. 13. Св. Димитър на кон, икона от църквата „Св. св. Кирил и Методий“, с. Кости, Йоан от Ахтопол, 1797. Снимка Г. Линков



Изглежда, през 1803 г. зографът е правил серия празнични икони за църквата „Св. Пантелеймон“ в с. Бродилово, от който комплект са ми известни иконите **Рождество Христово** и **Кръщение**. И двете не са подписани, но са датирани⁴⁹. От същата година е иконата **Първи Вселенски събор**, днес в НЦИАМ, която произхожда от църквата „Св. Богородица“ в Царево⁵⁰. От 1804 г. датира една дяс-

⁴⁹ Иконите са непубликувани, намирали са се в кметството на с. Бродилово. Рождество Христово е с размери 37х27 см, а Кръщение е 37,5х27 см.

⁵⁰ Публикувана във *Feuer und Geist* 2007: В-4; *Bulgarien* 2008: № 31. Иконата е с инв. № 3284, размери 45,3х33 см.



Фиг. 14. Архангелски събор, икона от манастира „Св. Анастасия“, Йоан от Ахтопол, 1797. Снимка архив НИИКН

на иконостасна двер с образа на **Христос Добрия пастир**. Тя се намира днес в църквата „Св. св. Кирил и Методий“ в Приморско, но според ктиторския надпис произхожда всъщност от иконостаса на старата гръцка църква в Бургас, на чието място е построена по-късно сегашната църква „Св. Богородица“⁵¹. Тази двер също е дело на Йоан от Ахтопол, а е напълно възможно зографът да е изработил още икони за църквата, които днес са унищожени. По хронология следва иконата на **Св. Димитър** от 1805 г. от църквата „Св. Троица“ в града, за която стана въпрос по-горе, а през 1806 г. Йоан работи вероятно две икони за църквата „Св. Георги“ в Синеморец – **Христос Велик архиерей на**

трон с четиримата евангелисти и св. Йоан Кръстител. Само Христовата икона е датирана, а и двете не са подписани⁵². Третата икона от църквата с образа на Богородица на трон с Младенеца и светци изглежда сходна като размер с предните две, но е работена от друг зограф.

От 1807 г. датира иконата **Св. Петка с житийни сцени, с прор. Илия, св. Анна, държаща св. Богородица и св. Пантелеймон**⁵³. Тя е подписана – $\chi\epsilon\iota\rho\ \text{I}\omega(\acute{\alpha}\nu\nu\upsilon)\ \acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\omicron(\upsilon)\text{πολίτου}$ и произхожда от църквата на манастира „Св. Анастасия“, където е била заснета през 1960 г. от бургаските музейни работници⁵⁴, а днес се съхра-

51 Подробно у: Nikolov 2019: 178, 197, фиг. 16.

52 Благодаря на докторант Наталия Владинова за предоставените снимки от иконите.

53 Vanev 2021: 363.

54 Karayotov 2004: 41-42, 110, ill. 38. Вероятно поради некачествена снимка Карайотов смята, че това е икона на св. Анастасия с житийни сцени. Сигнирането на иконата не е запазено. Идентифицирането на сюжета вж. у: Vanev 2021: 363, бел. 40.



Фиг. 15. Дейсис, икона от БХГ „Петко
Задгорски“, Йоан от Ахтопол, 1800.
Снимка Г. Линков

нява в Бургаската галерия⁵⁵. В същата галерия се намира иконата **Богородица Живоносен източник**, произхождаща от *Царево*, която датира от 1810 г. и е атрибуирана като работа на Йоан още от К. Паскалева⁵⁶. Отново там е и иконата **Христос Праведен съдия със светци** от с. *Граматиково*, датираща от 1811 г.⁵⁷ Най-късното произведение на зографа, което ми е познато до този момент, е иконата на **св. Екатерина** от НЦИАМ⁵⁸. Тя е датирана от 1816 г., но не е подписана. В инвентарните книги на музея тя няма посочен произход, но е идентична като размери, датиране и стил с иконата на **св. Пантелеймон и св. Марина**, която се намира в Бургаската галерия. За нея вече се знае, че произхожда от *Българово*⁵⁹, и следователно иконата на св. Екатерина е със същия произход, като двете са били част от един иконостасен комплект.

На ръката на Йоан могат да се припишат и няколко недатирани икони, като остава неясно колко от тях са били със сигурност без дата и в колко случая годината е загубена поради сегашното състояние на произведенията. Най-любопитна сред тях е иконата **Богородица Хрисомангуртиотиса със светци** от колекцията на НАИМ⁶⁰, която наглед е малко по-различна като стилови белези от обичайния типаж, използван в иконите на Йоан. Но характерния блик, свързващ носа и устните на Богородица, виждаме и в образа на св. Пантелеймон от подписаната икона на зографа на св. Петка с житие и светци от 1807 г. Типажът на Богородичния лик пък е напълно сходен с Богородицата от Рождество Христово от Бродилово от 1803 г., а този паралел позволява иконата да се датира почти сигурно около същата година. Много вероятно е даже тя да произхожда точно от църквата в *Бродилово*, тъй като е с идентични размери с тамошните две празнични икони, работени от Йоан. Наличието в тази църква и на четвърта икона, работена от зографа, която е иконографски еднотипна с Богородица Хри-

55 Vanev 2021: 363, бел. 40.

56 Paskaleva 1977: 11, ill. 19. Илюстрация без атрибуцията има и у: Matakieva 1985: 177. У: Gergova 2008: 11, отново е пропусната тази атрибуция и иконата е приписана на анонимен зограф.

57 Публикувана без атрибуция у: Paskaleva 1977: ill. 92; Gergova 2008: 11.

58 Инв. № 3800, иконата не е публикувана. Размери 81x56,5 см

59 Размери 80x57 см. Иконата е публикувана у: Gergova 2008: 11, като дело на анонимен зограф.

60 Gergova, Gatev, Vanev 2012: 28, 78, 542. Иконата е с кат. № 162. За нея, вж. подробно и Gergova 2008: 11-16. И в двете публикации е без атрибуция.



Фиг. 16. Царски двери – детайл, манастир „Св. Анастасия“, Йоан от Ахтопол, 1801.
Снимка И. Ванев

сомангуртиотиса, но не е сигнирана с този епитет и е по-голяма като размери⁶¹, показва, че това едва ли са домашни икони. Много по-вероятно е следователно епитетът Хрисомангуртиотиса да е резултат от специален дар за църквата, направен от някой неин ктитор. На този фон обвързването ѝ с директен произход от созополския параклис „Богородица Хрисомагриотиса“⁶² изглежда

61 Размери 50х37,3 см, била е в кметството на селото. Сегашното местонахождение не ми е известно. За разлика от Хрисомангуртиотиса, тук около Богородица с Младенеца са разположени повече светци. Освен св. Никола, св. Харалампий и св. Пантелеймон, изобразени в медальони, отдолу са поместени и конните фигури на св. Георги и св. Димитър, а по средата между тях са св. св. Константин и Елена.

62 Според И. Гергова иконата е домашна и произхожда директно от Созопол, заради на-



Фиг. 17. Христос Вседържител, икона от църквата „Св. св. Кирил и Методий“, с. Кости, Йоан от Ахтопол, 1802. Снимка Г. Линков

недостоверно, защото няма ясно-та дали тези два епитета могат да се припокриват като етимология⁶³. Още повече, че созополският параклис би трябвало да е строен по-късно от създаването на самата икона⁶⁴.

От Бродиловската църква е и иконата **Св. Марина убива дявола**, която не е датирана и подписана⁶⁵. Пак от там е иконата на **св. Василий Велики**⁶⁶, която по стилови белези се доближава до Христос Пантократор (1802) от с. Кости. Вероятно и тя е правена около 1803 г., откогато датират и двете празнични икони за тази църква, но е с по-малки размери от тях и не е ясно предназначението ѝ. Иконата **Богородица Живоносен източник** от поморийския манастир *Св. Георги* е датирана,

но последната цифра от годината не се различава ясно. Най-вероятно обаче и тя датира от 1803 г. Недатирана е и една икона от НЦИАМ, изобразяваща **Преполовление**⁶⁷. Тя е без подпис, а според описите на музея произхожда от неуточнена църква в *Со-зопол*. Тъй като размерите ѝ са сходни с иконите на зографа, правени за тамошната църква „Св. Богородица“ през 1798 г., за които стана въпрос по-горе, е напълно възможно и тази икона да е част от същия комплект. В Бургаската галерия пък е иконата **Успение Богородично** с образите на св. Онуфрий, св. Анастасия Фармаколитрия, Антим Никомедийски, св. Йоан Златоуст, св. Екатери-

личieto на този параклис там. Вж. *Gergova* 2008: 11. Иконата е постъпила в НАИМ от МВР и произходът ѝ е неизвестен, размери 27,5х38,3 см.

63 *Shterionov* 2017: 50. Тук и подробно за историята на параклиса. За тълкуването на Е. Мутафов на произхода на епитета Хрисомангуртиотиса вж. *Moutafov, Kujumdjiev* 2011: 224.

64 Според Б. Димитров параклисиът е строен чак през 1826 г. Вж. *Dimitrov* 2012: 311-313.

65 Иконата е с размери 29,4х22,2 см.

66 Иконата е с размери 24х20 см. Трябва да се намира в кметството на селото.

67 Инв. № 3394, размери 28,5х42 см.

на и св. Стилиян, разположени в един ред отдолу⁶⁸. Иконата не е запазена добре, поради което не може да се каже дали е била датирана и подписана. И последното недатирано произведение е живописна върху **амвона** от *Новата митрополия в Несебър*⁶⁹. Той е разделен на пет полета, в които са изобразени прави фигури на апостоли, а в средата е образът на благославящия Христос в цял ръст. Най-логично е амвонът и живописата да са изработени заедно с иконата на владишкия трон, която датира от 1793 г.

Макар да притежава характерен стил на работа, Йоан не успява винаги да поддържа добро професионално ниво и продукцията му през годините не е равномерна като качество. Дали това се дължи на неуспешен стремеж да заимства понякога от по-добри зографи, какъвто е Димитър, или е резултат от голямо количество поръчки, които е трябвало да изпълнява за кратко време, е много трудно да се каже на този етап. Но е факт, че той редува прецизно изработени икони с по-стилизирани и сякаш набързо рисувани примери. Това е особено видимо в случаите, когато прави еднофигурни и многофигурни композиции, като в първите влага повече усилия, а във вторите се стреми да обобщава всички образи. Очевидно е, че зографът е имал сериозни проблеми с ракурсите и пропорциите при изобразяването на фигурите, както и с рисуването на лицата в профил. Те ясно личат в повечето му икони и оказват влияние върху целия му стил, като го правят и много по-лесно разпознаваем днес. Така остава да заключим, че Йоан е един от добрите черноморски зографи за своето време, но той неизбежно е имал прекалено ограничен кръгзор и се е съизмервал единствено с това, което е можел да види на мястото, където живее и работи. Точно в това е квинтесенцията на определението „провинциален“, т.е. майстор, който не надскача регионалните критерии.

При липсата на документални сведения и дори на предания за зографа, изводите, които можем да направим за неговата биография, са напълно хипотетични. Да открием името му споменато в извори или да попаднем на исторически данни в някой архив, повече от половин век след като е „открит“ от А. Василиев, се оказва напълно неуспешно. Затова днес можем да идентифицираме един стенописен ансамбъл и няколко комплекта икони, нито

68 Произхожда от Царево, размери 42x53 см.

69 Снимка без атрибуция е публикувана у: *Alexandrov* 2016: 40.



Фиг. 18. Кръщение, икона от църквата „Св. Пантелеймон“, Бродилово, Йоан от Ахтопол, 1803.
Снимка Г. Линков

един от които не е пълен. Това са иконите му за църквите „Св. Троица“ в Царево, „Св. Богородица“ в Созопол, „Възнесение Христово“ в Ахтопол, „Св. Пантелеймон“ в Бродилово, „Св. Георги“ в Синеморец и вероятно за църквата в Българово. Всичко останало от неговото творчество изглежда единично и разпръснато, а това предполага на теория, че тепърва би трябвало да се откриват още негови произведения, които са част от тези иконостаси. Но ако имаме предвид документално потвърдения случай с иконостаса в църквата „Св. Йоан Богослов“ в Созопол, който, изглежда, е оригинално създаден с цел да бъдат включени в него разновременни икони, с различни размери и работени от разнообразни зографи⁷⁰, както и иконостасите в някои несебърски църкви, които са трансформирани в късно време по сходен маниер⁷¹, то става ясно, че Черноморският регион има собствена специфика. Изглежда, обновяването на църквите там не се движи по обичайните правила от вътрешността на страната, където цялостното изработване на нови иконостаси заедно с икони, работени от един зограф в рамките на година-две, е напълно нормално. Затова не бива да очакваме, че навсякъде по Черноморието ще можем да окомплектовваме старите иконостаси само чрез атрибуция на иконите или да ги датираме, разчитайки на годината, изписана само върху една икона. По отношение на Йоан от Ахтопол това означава, че е напълно възможно да откриваме все повече негови единични икони, чийто произход да остава неясен или спорен, тъй като те може да принадлежат на други църкви и да са пренесени по-късно в тези, от които днес смятаме, че произхождат.



Фиг. 19. Първи Вселенски събор, икона от НЦИАМ, Йоан от Ахтопол, 1803. Снимка И. Ванев

⁷⁰ Vanev 2012: 33.

⁷¹ Vanev 2013: 138.



Фиг. 20. Христос Велик архиепър на трон и св. Йоан Кръстител, икони от църквата „Св. Георги“, Синеморец, Йоан от Ахтопол, 1806. Снимка Н. Владинова



Познанията ни за Йоан не могат да се опрат и на общи принципи, които са известни от работата на други подобни майстори, поради което остава да разчитаме единствено на сведенията от неговите произведения. По отношение на подписа на зографа те са ясни – това е Йоан от Ахтопол и никъде не срещаме вариант, в който е казано, че той е син или ученик на някой майстор, нито някъде е посочена неговата фамилия. Липсата на фамилия наглед може да провокира мисълта, че той е бил част от Църквата, но и за това нямаме конкретни податки. Не знаем да се е подписал някъде като свещеник или като монах. Същевременно нямаме представа и за неговия професионален статут – в никой от подписите пред името му не стои определението „даскал“. Известните му досега подписи са напълно еднотипни – $\chi\epsilon\iota\rho\ \text{I}\omega(\acute{\alpha}\nu\nu\omicron\upsilon)\ \acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\omicron(\upsilon)\ \rho\omicron\lambda\acute{\iota}\tau\omicron\upsilon$ ⁷², без да е споменат някакъв друг град, което да покаже например, че зографът се е преселил в течение на времето. Затова можем предпазливо да направим извода, че е живял и работил принципно в Ахтопол и когато е имало външни поръчки към него, те трябва да са отправяни до това селище.

Количеството на местата, в които намираме негови творби, е внушително като брой, включва голяма част от Черноморието, както и селища от вътрешността на Странджа. Но и тук се сблъскваме с липсата на точен произход за поредица негови икони, находящи се днес в музейните сбирки, което не ни позволява да кажем дали той е работил пряко за Варна, или неговите икони в тамошния музей всъщност произхождат някъде от Южното Черноморие. Като цяло обаче е ясно, че това не е зограф, който се „движи“, търсейки поръчки, подобно на тревненци или дебърските майстори. Явно не е и зограф, който да получава поръчки от много отдалечени селища⁷³. Липсата на негови икони извън музейните сбирки и църкви от Черноморието и Странджа показва локалния му характер. Така и по информацията, която придобиваме от произведенията на Йоан, отново се оказва, че той трябва да е местен майстор, тясно свързан предимно с Южното Черноморие, където живее и работи.

Трябва да се отбележи, че този провинциален статут, който приписваме на Йоан, се отнася не само до сравнението на целия регион

⁷² За подписа от Царево, вж. *Vasiliev* 1957: 263.

⁷³ За ориентиране в разстоянията ще посочим, че Синеморец е на 5 км от Ахтопол, Бродилово е на 8 км, а Царево на 14 км. Вж. *Dolapchiev* 2000: 23-24.



Фиг. 21. Детайл с подписа на Йоан от Ахтопол от иконата св. Петка с житие и светци, манастир „Св. Анастасия“, 1807. Снимка И. Ванев

с останалите части на страната, но и до съотнасянето на Ахтопол спрямо селищата по Южното Черноморие. Защото той произхожда или поне се обозначава като зограф от сравнително малко населено място, чиято значимост е отминала със Средновековието⁷⁴. В извор от 1786 г. се посочва например, че Ахтопол наброява едва 200 къщи⁷⁵. Западането му се засилва още повече след Руско-турската война от 1828–1829 г. и последвалите миграционни процеси, когато е изселен агатополският митрополит, а епархията става част от Созополската митрополия⁷⁶. В описанието на Енехолм от 1829 г. се посочва, че там живеят 310 гръко-български семейства, а от околните селища единствено Царево е по-малко населено място⁷⁷. Тоест и по селищен произход Йоан би трябвало да се смята за маргинален зограф, без това, разбира се, да влияе днес върху оценката ни за качеството на произведенията му.

Църквите, в които се появяват негови икони, обаче са разнообразни като статут – от по-незначителни селски и енорийски храмове, през Созопол, през митрополията на Несебър, островния манастир „Св. Анастасия“, до най-значимия център по негово време – Анхи-

74 Gyuzelev 1981; Dimitrov 1984; Orachev 2015; Drazheva, Petrunova 2015: 135-136.

75 Dolapchiev 2000: 48-49; Radojnova 2010: 26.

76 Shterionov 2019: 140-141, с посочената литература.

77 Zapiski 1830: 122-126, 128.

ало (Поморие)⁷⁸. Така става ясно, че макар и да се подписва като зограф от малко селище, Йоан е работил на практика навсякъде по Южното Черноморие. Следователно може да се направи извод, че той е имал значителна репутация поне в региона. Същият извод може да се направи и от иконите, които подписва. Те са от селища в непосредствена близост до Ахтопол, което сочи ясно, че подписите му не са свързани с търсене на допълнителни поръчки от по-отдалечени места. Фактът, че той получава през годините неколнократни поръчки от едни и същи селища и църкви, отново е показателен, че той е бил регионално известен зограф. В това отношение се открояват работите му за църквата на манастира „Св. Анастасия“, за която, изглежда, има икони поне от 1797 и 1807 г., а между тях прави и царските двери през 1801 г. Подобна е и работата му за Царево, откъдето има различни произведения, обхващащи повече от десетилетие, а това не може да бъде случайно. В този контекст информацията, която ни дават запазените ктиторски надписи от иконостаса в църквата на манастира „Св. Анастасия“⁷⁹, предполага, че нееднократното използване на услугите на Йоан може би се дължи на поръчките от едни и същи ктитори или поне на такива, произхождащи от едно и също селище.

Разбира се, тези предполагаеми причини за отправените поръчки към Йоан са само следи по посока изясняване на неговата репутация – въпрос, който тепърва трябва да бъде детайлно изследван, тъй като тук нямаме възможност да проследим, преведем и анализираме всички ктиторски надписи от иконите му, които със сигурност ще позволят да се ориентираме по-добре в творчеството на зографа.

Няма данни при кого се е обучавал Йоан от Ахтопол и как е усвоил занаята, но е възможно това да е станало по семейна линия. Професионалното му ниво подкрепя подобен извод, тъй като е почти невъзможно той да е външен зограф, обучен на друго място и впоследствие преселил се в Ахтопол. Може би не е бил активен и в културно-просветната област, тъй като не е споменат сред зографите спомоществователи от региона⁸⁰. Липсата на каквито и да било надписи на църковнославянски в произведенията му оба-

⁷⁸ Вж. *Tonev* 1994: 11-48, с литература.

⁷⁹ *Karayotov* 2002: 107-109; *Karayotov* 2004: 27-35.

⁸⁰ Йоан липсва у: *Tonev* 1995: 180-184, 195 и *Iliou* 1999: 41-58.



Фиг. 22. Богородица Живоносен източник, икона от БХГ „Петко Задгорски“, Йоан от Ахтопол, 1810. Снимка Г. Линков



Фиг. 23. Христос Съдия със светци, икона
от БХГ „Петко Задгорски“, Йоан от Ахтопол, 1811.
Снимка И. Ванев

че ясно показва, че той е грък по произход и работи в такава среда.

Несъмнено, при повече достъпен материал, изводите за неговото творчество ще бъдат различни, затова ще спрем до тук, тъй като е излишно да продължаваме да гадаем без фактологична основа. Нужно е също така да се анализира обстановката в региона и съответните социално-икономически фактори, влияещи върху зографите там, тъй като без тях няма как да знаем дали Йоан се е нуждаел от ателие, за да работи и да изпълнява получените поръчки. Тоест не можем да се ориентираме не само в биографичните факти и репутацията на зографа, но също така и в необходимостите на времето и естетическите вкусове на ктиторите

в региона, които със сигурност са оказали влияние върху метода на работа на Йоан и неговата евентуална творческа взаимовръзка с още зографи – било то равнопоставени, или ученици. Но редица икони в региона, чието датиране се застъпва с по-късните творби на Йоан, започвайки някъде от началото на второто десетилетие на XIX в. и продължавайки чак до 50-те години на века, показват, че неговото изкуство е имало своите преки последователи. Сред тях е иконата св. Георги убива змея от 1814 г., която произхожда от църквата „Възнесение Христово“ в Ахтопол и е неправилно приписана на зографа от К. Паскалева⁸¹. Сред тях са и поредица от икони, споменати от И. Гергова като дело на анонимен черноморски зограф, работил в края на XVIII и началото на XIX в.⁸², които всъщност са правени от поне трима, тясно свързани стилово зографи, един от които е Йоан от Ахтопол. Но на тяхното творчеството ще се спрем при друг повод.



Фиг. 24. Св. Екатерина, икона от НЦИАМ, Йоан от Ахтопол, 1816. Снимка Н. Неделчева

⁸¹ Paskaleva 1977: 12, ill. 28. За иконата, вж. също Boshkov 1974: ill. 225; Boshkov 1984: ill. 359; Klisarov, Gergova 2007: 233; Gergova 2008: 11.

⁸² Gergova 2008: 11.



Фиг. 25. Богородица Живоносен източник, икона от манастира „Св. Георги“, Поморие, Йоан от Ахтопол, 1803? Снимка Г. Линков

Библиография

Извори

Zapiski 1830: Записки о городахъ Забалканскихъ, занятыхъ российскими войсками въ достопамятную кампанию 1829 года, Генеральнаго Штаба Полковника Энегольма. [Zapiski o gorodakh» Zabalkanskikh», zanyatykh» rossiyskimi voyskami v» dostopamyatnuyu kampaniyu 1829 goda, General'nago Shtaba Polkovnika Enegol'ma]. Sanktpeterburg.

Литература

Ahtopol 1990: Ахтопол. Културно-историческо изследване върху миналото на гр. Ахтопол [Ahtopol. Kulturno-istoricheskoto izsledvane varhu minaloto na gr. Ahtopol]. Sofia.

Alexandrov 2016: *Alexandrov*, Boyan. Развитие на амвоните през Възраждането [Razvitie na amvonite prez Vazrazhdaneto]. – Pametnitsi, restavratsiya, muzei, No. 1, 33-44.

Boshkov 1974: *Boshkov*, Athanas. La peinture Bulgare. Recklinghausen.

Boshkov 1984: *Boshkov*, Athanas. Българската икона [Balgarskata ikona]. Sofia.

Bulgarien 2008: *Bulgarien* in Himmerod. България в Химерод. München, 2008.

Chimbuleva, Gyuzelev 2003: *Chimbuleva*, Zhana, Vasil *Gyuzelev*. Икони от Несебър [Ikoni ot Nesebar]. Sofia.

Dimitrov 1984: *Dimitrov*, Bozhidar. България в средновековната морска картография XIV–XVII век [Balgariya v srednovekovnata morska kartografiya XIV–XVII vek]. Sofia.

Dimitrov 2002: *Dimitrov*, Bozhidar. История на Царево и неговата покрайнина [Istoriya na Tsarevo i negovata pokraynina]. Sofia.

Dimitrov 2012: *Dimitrov*, Bozhidar. Созопол [Sozopol]. Sofia.

Dolapchiev 2000: *Dolapchiev, Georgi*. Ахтопол. Мит, история, природа и икономика до края на XX век [Ahtopol. Mit, istoriya, priroda i ikonomika do kraja na XX vek]. Sofia.

Drazheva, Petrunova 2015: *Drazheva, Tsonya, Boni Petrunova*. Крепостта Агатополис през Античността и Средновековието [Krepostta Agatopolis prez Antichnostta i Srednovekovieto]. – Bulletin du Musee National de Burgas, vol. 5, 131-139.

Feuer und Geist 2007: *Feuer und Geist*. 1000 Jahre bulgarische Ikonen. Tübingen, 2007.

Gergova 1993: *Gergova, Ivanka*. Гръцки влияния в развитието на дърворезбения иконостас в българските земи XVII–XIX в. [Gratski vliyaniya v razvitiето na darvorezbeniya ikonostas v balgarskite zemi XVII–XIX v]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 36-44.

Gergova 2008: *Gergova, Ivanka*. Bogoroditsa Hrisomangurtiotitsa. – Art Studies Quarterly, No. 1, 11-16.

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.

Gyuzelev 1981: *Gyuzelev, Vasil*. Средновековна България в светлината на нови извори [Srednovekovna Bulgariya v svetlinata na novi izvori]. Sofia.

Icons 2011: *ICONS from the Thracian Coast of the BLACK SEA in Bulgaria*. Kapon Editions. Thessaloniki, 2011.

Iliou 1999: *Iliou, Filippos*. Αγιογράφοι, ζωγράφοι, χαρακτές και σταμπαδόροι. Η μαρτυρία των κατάλογων συνδρομητών. In: Μεταβυζαντινά χαρακτικά. Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας. Θεσσαλονίκη, 41-58.

Karayotov 2002: *Karayotov, Ivan*. Островният манастир „Света Анастасия Фармаколитрия“ [Ostrovniyat manastir „Sveta Anastasiya Farmakolitriya“]. In: Етнически и религиозни взаимодействия. Годишни научни четения по хуманитаристика Бургас 2001 [Etnicheski i religiozni vzaimodeystviya. Godishni nauchni cheteniya po humanitaristika Burgas 2001]. Burgas, 104-112.

Karayotov 2004: *Karayotov, Ivan*. Остров Света Анастасия [Ostrov Sveta Anastasia]. Burgas.

Klisarov, Gergova 2007: *Klisarov, Nikolay, Ivanka Gergova*. Църква „Св. Възнесение Христово“, гр. Ахтопол [Tsarkva „Sv. Vaznesenie Hristovo“, gr. Ahtopol]. In: *Gergova et al.* Корпус на стенописите в България от XVIII век [Korpus na stenopisite v Balgariya ot XVIII vek]. Sofia, 228-233.

Koeva 1980: *Koeva, Margarita*. Архитектоника на възрожденските иконостаси [Arhitektonika na vazrozhdenskite ikonostasi]. – Art Studies Quarterly, No 2, 47-55.

Koseva-Toteva 2015: *Koseva-Toteva, Diana*. По повод произхода и авторството на една икона на св. Йоан Кръстител от Художествена галерия – Бургас [Po povod proizhoda i avtorstvoto na edna ikona na sv. Yoan Krastitel ot Hudozhestvena galeriya – Burgas]. – Bulletin du Musee National de Burgas, vol. 5, 228-231.

Kunstschätze 1964: *Kunstschätze in Bulgarischen Museen und Klöstern*. Essen.

Mardi-Babikova 1983: *Mardi-Babikova, Velda*. Стенописите и иконостасът в църквата „Св. Богородица“ на остров Болшевик [Stenopisite i ikonostasat v carkvata „Sveta Bogoroditsa“ na ostrov Bolshevik]. In: Проучвания и консервация на паметниците на културата в България, Vol. 2 [Prouchvania i konservatsia na pametnitsite na kulturata v Bulgaria, Vol. 2]. Sofia, 95-103.

Matakieva 1985: *Matakieva, Theofana*. Художествените паметници от Странджа-Сакар [Hudozhestvenite pametnitsi ot Strandzha-Sakar]. – Proceeding of the National Museum of History, Vol. 5, 172-191.

Matakieva 1987: *Matakieva, Theofana*. Странджанска художествена школа [Strandzhanska hudozhestvena shkola]. In: Културно-историческо наследство на Странджа-Сакар [Kulturno-istoricheskoto nasledstvo na Strandzha-Sakar]. Sofia, 150-164.

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

Milanova 2017: *Milanova, Albena*. Църковна архитектура и каменна пластика в Странджа (по следите на Странджан-

ската научна експедиция от 1955 г.) [Tsarkovna arhitektura i kamenna plastika v Strandzha (po sledite na Strandzhanskata nauchna ekspeditsiya ot 1955 g.)]. – Annuaire de l'Université de Sofia "St. Kliment Ohridski" Centre de recherches slavo-byzantines "Ivan Dujčev", Vol. 99 (18), Sofia, 595-618.

Moutafov et al. 2008: *Moutafov*, Emmanuel, Ivanka *Gergova*, Alexander *Kuyumdzhiev*, Elena *Popova*, Elena *Genova*, Dimitrios *Gonis*. Гръцки зорграфи в България след 1453 година [Gratski zografi v Bulgaria sled 1453 godina]. Sofia.

Moutafov, Kuyumdjiev 2011: *Moutafov*, Emmanuel, Alexander *Kuyumdjiev*. Икони и стенописи от храмовете на съвременната Ксантийска митрополия и връзката им с художествената продукция в българските земи през XVIII–XX в. [Ikoni i stenopisi ot hramovete na savremennata Ksantiyska mitropoliya i varzakata im s hudozhestvenata produktsiya v balgarskite zemi prez XVIII–XX v.]. – Патримониум МК, [Patrimonium MK], No. 4/9, 223-240.

Nikolov 2019: *Nikolov*, Angel. Нови сведения за иконните и ръкописно-документалните богатства на Странджа по материали от четири теренни проучвания [Novi сведения za ikonnite i rakopisno-dokumentalnite bogatstva na Strandzha po materiali ot chetiri terenni prouchvaniya]. In: Културното наследство на Странджа: богатство, рискове, предизвикателства. Съст. А. Николов [Kulturnoto nasledstvo na Strandzha: bogatstvo, riskove, predizvikatelstva. Sast. A. Nikolov]. Sofia, 171-202.

Orachev 2015: *Orachev*, Athanas. Блаженият град Ахтопол/Агатополис [Blazheniyat grad Ahtopol/Agatopolis]. Ahtopol.

Paskaleva 1977: *Paskaleva*, Kostadinka. Икони от Странджанския край [Ikoni ot Strandzhanskiya kray]. Sofia.

Popova 2008: *Popova*, Tamara. Варненски икони [Varnenski ikoni]. Varna.

Radojnova 2010: *Radojnova*, Diana. Гърците по българското Черноморие. История и култура [Gartsite po balgarskoto Chernomorie. Istoriya i kultura]. Burgas.

Sedlarska 2008: *Sedlarska*, Penka. Бургаска художествена галерия „Петко Задгорски“ [Burgaska hudozhestvena galeriya „Petko Zadgorski“]. Stara Zagora.

Shterionov 2017: *Shterionov, Shtelyan*. Православието в Созопол. Минало и настояще [Pravoslaviето v Sozopol. Minalo i nastoyashte]. Sofia.

Shterionov 2019: *Shterionov, Shtelyan*. Общохристиянски измерения на Созополското православие [Obshtohristiyaniski izmereniya na Sozopolskoto pravoslavie]. In: Културното наследство на Странджа: богатство, рискове, предизвикателства. Съст. А. Николов [Kulturnoto nasledstvo na Strandzha: bogatstvo, riskove, predizvikelstva. Sast. A. Nikolov]. Sofia, 136-155.

Tonev 1994: *Tonev, Velko*. Из миналото на Поморие Анхиало през 18 и 19 в. [Iz minaloto na Pomorie Anhialo prez 18 i 19 v.]. In: Архив за поселищни проучвания [Arhiv za poselishtni prouchvaniya], No. 3-4, 11-48.

Tonev 1995: *Tonev, Velko*. Българското Черноморие през Възраждането [Balgarskoto Chernomorie prez Vazrazhdaneto]. Sofia.

Trifonova 2016: *Trifonova, Alexandra*. Икони от църквата „Преображение Господне“ в Поморие (Анхиало) (XV–XX в.) [Ikoni ot tsarkvata „Preobrazhenie Gospodne“ v Pomorie (Anhialo) (XV–XX v.)]. Sofia.

Vanev 2012: *Vanev, Ivan*. Забравената църква „Св. Йоан Богослов“ в Созопол [Zabravenata tsarkva „Sv. Yoan Bogoslov“ v Sozopol]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 27-35.

Vanev 2013: *Vanev, Ivan*. По пътя на несебърските икони [Po patya na nesebarskite ikoni]. Sofia.

Vanev 2021: *Vanev, Ivan*. Три писма от остров „Св. Анастасия“ от лятото на 1911 година [Tri pisma ot ostrov „Sv. Anastasiya“ ot lyatoto na 1911 godina]. In: Journeys. Art Readings I.2020, (eds. Emmanuel Moutafov, Margarite Kuyumdzhieva). Sofia, 353-369.

Vasiliev 1957: *Vasiliev, Asen*. Изобразителни изкуства в Странджанския край [Izobrazitelni izkustva v Strandzhan-skiya kray]. In: Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 г. Доклади и материали [Kompleksna nauchna Strandzhanska ekspeditsiya prez 1955 godina. Dokladi i materialii]. Sofia, 257-309.

Vasiliev 1965: *Vasiliev, Asen*. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

Zachariev 1957: *Zachariev, Vasil*. Бележки върху народните изобразителни изкуства в Странджанско [Belezhki varhu narodnite izobrazitelni izkustva v Strandzhansko]. In: Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 г. Доклади и материали [Kompleksna nauchna Strandzhanska ekspeditsiya prez 1955 godina. Dokladi i materialii]. Sofia, 309-339.

Absent Personalia – Icon Painter Ioan of Agathopolis

Alexander Kuyumdzhev



While his name is documented, Ioan, the icon painter from Agathopolis remains unfamiliar to science. He is first mentioned by A. Vasiliev who indicates some of his icons from the Holy Trinity Church in Tsarevo, and is consequently nearly forgotten by researchers. Although only locally popular, Ioan was a renowned master with multiple icons and a mural monument – the Ascension of Christ Church in Agathopolis (1796). All his works known to me, yet almost unknown to science, encompass the period 1791–1816. Practically, they cover all the settlements on the southern coast of the Black Sea and parts of the region of Strandzha. Due to lack of biographical information regarding the icon painter it is hard to define his potential artistic relationship with other local master iconographers – whether his equals or students. However, a number of icons from the region, the dating of which overlaps with later works of Ioan, beginning somewhere from the start of the second decade of the 19th century and continuing as far as to the 1850s, demonstrate that his art has had its immediate followers. This serves as a clear evidence for the importance of his role in the artistic processes on the southern coast of the Black Sea from the end of the 18th century until the start of the 19th century.



A Case of Self-Expression in Various Arts: Poet, Pianist-Composer and Music Critic Hans Schmidt (1854–1923)

Baiba Jaunslaviete¹

Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Riga

Abstract: Music criticism has always been a money earner for representatives of various creative professions – writers, composers and performers. An interesting research perspective is the interplay between these different fields in their work: does it reflect any parallels between the aspects of their creative personalities? From this viewpoint, the paper analyses the case of a long-term music reviewer Hans Schmidt who has documented the concert life in Riga, and at the same time, has gained appreciation as a poet, composer and performer – primarily, in the Baltic German cultural space.

Key words: Brahms, Schumann, Riga, Baltic German, Latvian, Gypsy

This article has been prepared with the support of the Latvian State Research Programme project CARD. The project ‘Cultural Capital as a Resource for Sustainable Development of Latvia’ /CARD (No. VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003) is funded by the Ministry of Culture of the Republic of Latvia in the framework of the National Research Programme ‘Latvian Culture – a Resource for National Development’ (2020–2022). The National Research Programme is administered by the Latvian Council of Science.

¹ Baiba Jaunslaviete is a researcher and associate professor at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. Her special research subjects cover aspects of Latvian music as well as its stylistic and historical context.



Introduction

Music criticism has always been a money earner for representatives of various creative professions including writers, composers and performers. Just a few of the most famous names among them are Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Romain Rolland, Robert Schumann, a.o. Thus, an interesting research perspective is the interplay between these different fields in their work: does it reflect any parallels between the aspects of their creative personalities? In previous research, a thematic of this kind has mostly been studied regarding Robert Schumann². Apparently, the attention paid to the relationship between his music reviews and compositions follows from the fact that Schuman has deliberately built a bridge between these fields, including references to his critics' pseudonyms (Florestan, Eusebius) in his compositions, thus highlighting the various manifestations of his "ego" in both fields. However similar parallels can also be found in the works of many other authors.

This paper analyses the case of a long-term music reviewer Hans Schmidt (1854–1923) that has documented the concert life in Riga, one of the biggest metropolitan cities in the Baltics, in the period from the 1880s until the early 1920s; during the same time, Schmidt actively worked also as a poet, composer and performer (pianist). He was born in Fellin (today Viljandi in Estonia) in a family with significant cultural traditions manifested in various artistic areas. His mother Amalia comes from the Lenz family, which includes members such as Goethe's youth friend, the poet Jacob Michael Reinhold Lenz, and Beethoven's biographer Wilhelm von Lenz – the author of the monograph *Beethoven et ses trois styles* (1852). In the late 19th and early 20th century, Schmidt gained appreciation in all areas of his work – primarily, in the Baltic German cultural space, but also in a wider international 'arena' in the field of poetry³. Thus, his personality could be studied to search for links between various forms of his self-expression through art, in this case, literary work (poetry, music criticism) and composition as well as performances. Can we find a similar 'artistic handwriting' in these areas, or vice versa, contrasting manifestations of his ego? In order to answer the

² Perrey 2007: 14; Moattar 2020, etc.

³ More detailed biographical information about Hans Schmidt is available, for example, in the studies by Jānis Torgāns (*Torgāns* 1997) and Natasha Loges (*Loges* 2017: 365–372).

question, a brief overview of each of the areas will be given, and the interactions between them will be highlighted.

1. Poetry

Schmidt has written poetry during various periods of his life, but a particularly important event that made several of his poems internationally known was the choice by Johannes Brahms to use them as a textual basis for his compositions. Schmidt met Brahms in the late 1870s, after studying at the Leipzig Conservatory (1875–1878), when he was briefly working as a tutor in Berlin, in the family of Brahms' friend, the famous violinist Joseph Joachim⁴. The love and nature motifs that are so characteristic for the romantic poetry are frequently reflected in the poems by Schmidt, however, mostly in a relatively light and harmonious mood and without any undertones of tragedy or pessimism often found in the works by his contemporaries. It is possible that for this reason too, Brahms included in his Opus 94 the poem *Sapphische Ode*, offered to him in May 1881 by the young poet Hans Schmidt. The initial intention by Brahms was to use only the texts by three other and much better-known poets of the 19th century – Friedrich Halm, Emanuel Geibel and Friedrich Rückert. Inge van Rij, the researcher of the vocal music by Brahms, with reference to the composer's friend Max Kalbeck and Otto Gottlieb Billroth (son-in-law of his friend Theodor Billroth), notes: "'Sapphische Ode' may have been a late replacement for a third Halm setting subsequently suppressed by Brahms because [Theodor] Billroth had not responded favourably to the 'melancholy bitterness' of the initial preponderance of Halm settings"⁵. Both verses of the *Sapphische Ode* deal with the theme of night, and touch on the parallelism of dew and tears of love (*Tau* and *Tränen*), however, considering the motifs of the fragrant roses, it is light rather than bitter melancholy, thus contrasting the mood of the chosen poems by Halm.

Three poems by Schmidt are included by Brahms in his *Fünf Romanzen und Gesänge*, Op. 84. These texts also express light and harmonious moods, besides, contrary to the hendecasyllables of the *Sapphische Ode*, they are much simpler and close to the German folk poetry. A signifi-

⁴ Loges 2017: 370.

⁵ Van Rij 2006: 175.

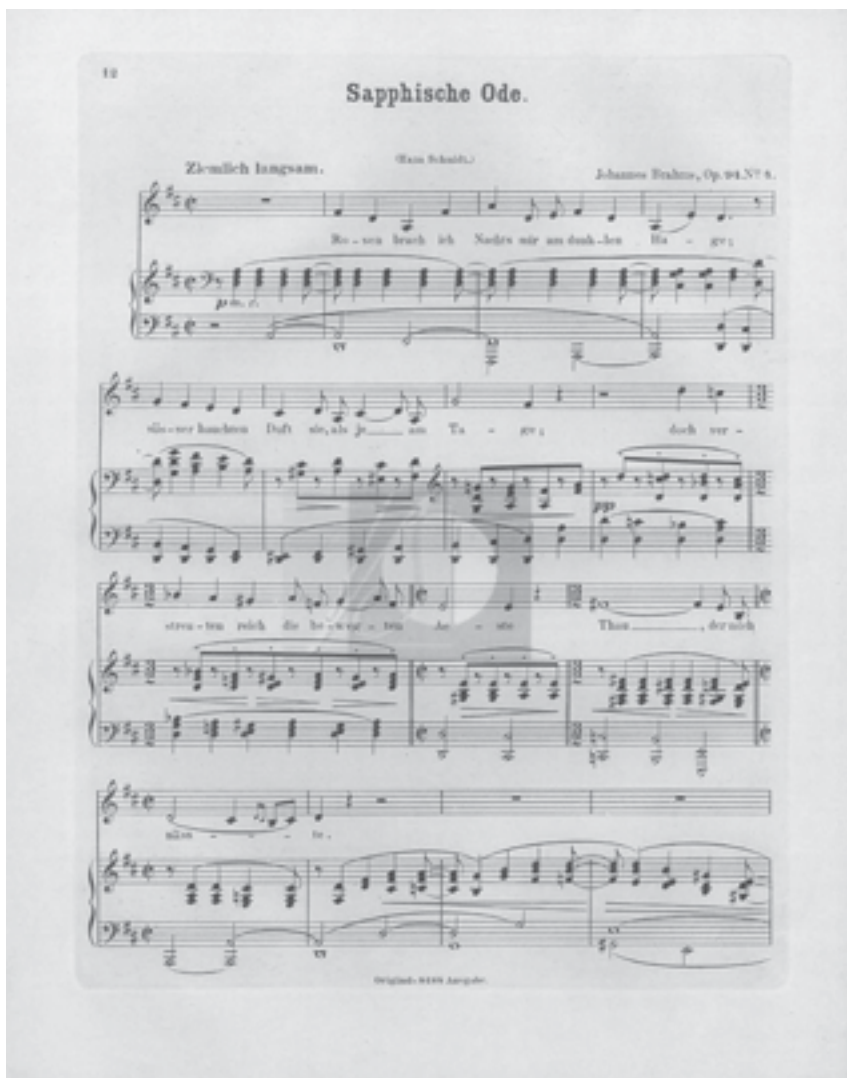


Fig. 1. *Fünf Lieder* Op. 94 by Johannes Brahms: first edition (Berlin, 1884).
The first verse of the *Sapphische Ode*

cant feature of all these poems that could be described as characteristic for Schmidt are oppositions, revealing different views of the same poetic image or key word. So, in the *Sommerabend* ("Summer Evening", by Brahms Op. 84 No. 1) the key word is the 'night', and each verse reflects the views on it of the mother (*Die Mutter*) and the daughter (*Die Tochter*) – for example, the mother associates the night with owl cries (*ruft der Kauz*) and lamenting (*klagen*), meanwhile, the daughter speaks of the nightingale (*Die Nachtigall*):

Die Mutter:

*Geh' schlafen, Tochter, schlafen!
Schon ruft der Kauz im Wald,
Und wen die Töne trafen,
Muß mit ihm klagen bald!*

Die Tochter:

*Laß klagen, Mutter, klagen!
Die Nachtigall singt hell,
Und wem die Lieder schlagen,
Dem schwindet Trauer schnell!*

Similar series of opposites, created on the basis of the same or similar key words, will be discussed below as a characteristic feature of the music reviews by Schmidt.

He gained recognition also as a poetry translator – Schmidt has translated texts of vocal works from different languages, including the songs by the first Latvian composers. Especially significant is his contribution to introducing Peter Tchaikovsky to the German cultural space, translating his *Iolanta* and several romances into German⁶.

2. Performances and composition

Natasha Loges aptly summarizes the pianistic work by Hans Schmidt:

During the 1880s, Schmidt and [Raimund] von zur-Mühlen undertook various successful recital tours which are an important contribution to the early performance history of the Lied. Schmidt was possibly the first dedicated professional song accompanist, and zur-Mühlen was one of the earliest figures to offer full song recitals. Schmidt accompanied zur-Mühlen regularly until the tenor retired from the stage in 1905. [...] Schmidt also accompanied Amalie Joachim on a concert tour

⁶ See more about it in Braun 2012.



Fig. 2. *Albumblatt* by Hans Schmidt: the beginning. Riga, Leipzig, ohne Jahr

in 1892–3. He was evidently a subtle and sensitive pianist, able to bring out the best in his singers. The singer Aino Tamm recalled that his playing ‘melted into a whole with the voice and therefore made a perfect realisation of an artwork possible’⁷.

This characteristic resonates with the observation by the reviewer Alfred Ruetz published in 1902 in the *Rigasche Rundschau*. He highlights the song-like touch by Schmidt – the strive “to find parallels with the

⁷ Loges 2017: 371.

vocal technique itself, to find respective vocal registers within the piano sound" (*selbst für die gesangliche Technik eine Parallele zu finden, im Klavierton auf das jeweilige vocale Register einzugehen*)⁸.

The compositions by Schmidt include the same genres that were dominant in his performances, i.e. songs for voice and piano as well as piano miniatures. In this regard, musicologist Jānis Torgāns sees influences by Schumann and Brahms⁹. It could be agreed that such parallels are possible, especially, with the 'Eusebian', dreamy and contemplative miniatures by Schumann.

A completely different work is the piano cycle Op. 8, *Weisen fremder Völker mit hinzugedichtetem Texte*. In romantic music, there are many compositions that include references to certain national cultures (Brahms, *Hungarian Dances*, a.o.). However, the characteristic of the cycle by Schmidt is its unusually wide geographical coverage: the miniatures are influenced not only by the folklore of diverse European nations (Norwegian, Latvian, Russian, Romanian, Italian), but also include Arabic and Egyptian melodies¹⁰. In the context of my paper, it is important to highlight this work because, as will be shown below, the interest in cultures other than German also resonates with some of the priorities in the music reviews by Schmidt.

3. Music criticism

After settling in Riga, Hans Schmidt worked as a music critic at the two most influential German newspapers of the city – at first, 1885–1888, at *Rigasche Zeitung*, and 1889–1922, at *Rigasche Rundschau* (until September 30, 1894, it was named *Zeitung für Stadt und Land*).

Schmidt has reviewed different musical genres although his main focus was obviously on chamber music and songs from the Romantic era. The reviews of Brahms should be highlighted especially, because, besides the reflection of the aesthetic views by Schmidt, they are

⁸ Ruekz 1902.

⁹ Torgāns 1997: 170.

¹⁰ The score is available online: <https://archive.org/details/SchmidtWeisen1879/page/n3/mode/2up?view=theater> (accessed: 25.03.2021).

valuable as a testimony of his personal impressions from contacts with Brahms. So, describing the Second Piano Sonata by this composer played by Elise Harff, Schmidt concludes that a tempo designation *non troppo* used in this cycle could be considered almost the motto (*Devise*) of the composer reflecting his moderation and modesty (*maßvollen Bescheidens*). Discussing the performance by Harff, the reviewer also imagines a possible reaction by the composer – namely, Brahms in such cases gave a hum of appreciation in his deepest bass: “very neat” (*Als höchstes Lob pflegte der Componist in solchem Falle im tiefsten Basse: “sehr ordentlich” zu brummen*)¹¹. The views on Brahms as a composer who, compared with other romantics, is more reserved and introverted in his music, prevail also in the contemporary discourse on Brahms. George S. Bozarth and Walter Frisch (*Grove Music Online*) describe his oeuvre as “works of controlled passion”¹². Therefore, the observation by Schmidt could be considered as an apt characterization of the personality by Brahms reflecting similarities between the way of expression in his music and speech.

Another aspect of the reviews by Schmidt is his particular interest in different areas of “otherness”, i.e., in the music that represented not the mainstream but rather the marginalia in Riga. The 1870–90s were the time when the first composers of Latvian nationality entered the local concert life, however, they were not always enthusiastically received by the Baltic Germans who previously indivisibly dominated in the cultural environment of Riga. The favourable attitude towards the new Latvian music demonstrated by Schmidt contrasted to this mainstream, and the most influential Latvian composer of that time, Jāzeps Vītols, had characterized this situation quite sharply, in the obituary notice (necrology) of Schmidt:

We said goodbye to the only German critic – an aesthetic who, with annoyance, with real indignation, rejected the unequivocal proposal of his German colleagues – to ignore Latvian music, to silence Latvian concerts¹³.

Another example that shows the views of Schmidt on the “otherness” is his description of the Gypsy music concert in Riga in 1885. In addi-

¹¹ Schmidt 1886.

¹² Bozarth, Frisch 2001.

¹³ Translated from Latvian by Baiba Jaunslaviete. Vītols 1923: 2.

tion to a comprehensive characteristic of the performance, Schmidt also outlines his view on the hidden message of musicians, which he hears behind the rhythms of fiery dances: "The misery of the pariah, life in contempt, death in annihilation sounds in [...] these lassans" (*Jammer der Pariahs, im Leben der Verachtung, im Tode der Vernichtung preisgegeben, tönt aus [...] dieser Lassan's*), and in another dance, *frischka*, the review-er sees a "desperate joy" (*verzweifelten Lustigkeit*)¹⁴. Such observations, similar to the case of Latvians, also reflect Schmidt's interest in the art of those who are perceived as outsiders in a certain environment.

A feature of the literary style of Schmidt's reviews are wordplays with barely perceptible differences in similar-sounding words. Thus, describing Beethoven's late String Quartet No. 14 performed by the guests of Riga, Bohemian Quartet, Schmidt characterizes the work as a tightly closed book that opens only during the hours of a cheerful mood (*frischer Geistesstunde*) – while the concert takes place at the evening, already when the witching hour (*Geisterstunde*) is approaching¹⁵. Thus, playing with this one-letter difference and creating completely opposite meanings, Schmidt explains why the performance of the Quartet was not so successful. Such wordplays reveal the parallels with the poetry by Schmidt and also with characteristics that are necessary for a good piano accompanist – to play with nuances, highlighting the same text or music in one way or another.

In the music reviews by Schmidt, quotations from various poems are frequently found. Mainly it is the poetry of the 19th century, including texts from songs for voice and piano that Schmidt obviously has well learned in his work of a piano accompanist; however, in the reviews he has significantly changed their meanings. So, the already quoted paper on the Gipsy music includes the words by Heinrich Heine used by Schumann in the song *Ich grolle nicht*: "Wie Du auch strahlst in Diamantenpracht / Es füllt kein Strahl in Deines Herzens Nacht". He obviously had considered this excerpt as appropriate for the description of the external splendour and fun of the music, and, in his opinion, the hidden sense of despair behind this façade¹⁶. The use of such quotations resonates with the poetic nature

¹⁴ Schmidt 1885.

¹⁵ Schmidt 1895.

¹⁶ Schmidt 1885.

Concert.

Mit unvermindertem künstlerischem wie materiellem Erfolg haben die werthen böhmischen Mäße am Sonntag ihr schönes Dreitageswerk nun abgeschlossen. Das Einzige was sich an diesem letzten Abend allenfalls aussetzen ließe, beträfe nur die nicht ganz glückliche Zusammenstellung des Programms. Sind drei volle Quartette auf einem Sitz schon an und für sich vielleicht doch zu viel des Besten, so steht an dritter Stelle ein Beethoven'sches Cis-moll-Quartett op. 131 erst recht nicht an seinem Platz. Nicht ohne Grund hat man die sieben Sätze dieser Partitur zugleich ihre sieben Siegel genannt. Es ist das ein vielverpacktes Buch, das sich nur in besonders frischer Geistesstunde, zu der die im Concertsaal herannahende Geistesstunde nicht gerade zählt, denn sich darin Versenkenden eröffnet. Sowol von Seiten der Ausführenden, als der Aufnehmenden beansprucht sein schöpferischer Inhalt die Aufbietung der besten Kräfte, über die beide zu so vorgerückter Zeit beim besten Willen nicht mehr gebieten. So begegnete das schwierige Werk diesmal beim Auditorium einer Abspannung, die ihm unmöglich noch Gebühr genug thun konnte, wie es umgekehrt die Vortragenden zu einer Anspannung nöthigte, die ihm im Gegentheil unwillkürlich wieder zu viel thun mußte. Das bereits an sich unruhige und erregende Gebilde erhielt in Folge dessen eine nervöse sensible Darstellung, die es dem Verständniß wie der Sympathie nur noch mehr entrücken mußte.

Vorausgegangen war ihm das A-dur-Quartett von Borodin. Wer etwa noch immer den alten Aberglauben hegte, als ob die jungrussische Componistenschule nur eine mit musikalischem Dynamit operirende Bombe von künstlerischen Nihilisten wäre, der konnte sich hier eines Andern und sehr eines Besseren belehren. Feines Stillsitzen für den Charakter der Gattung, gepaart mit meisterlicher Beherrschung des gesammten contrapunktischen Rüstzeugs haben hier im Verein mit einer zwar nicht reich quellenden, doch wüthend sichtenben Erfindung ein Ganzes geschaffen, das den Ehrenplatz in der einschlägigen Literatur, den es sich in den letzten Jahren errungen hat, sicher auch noch für länger hinaus bewahren wird. Namentlich das in intensivem rhythmischen Leben pulsirende Scherzo ist es, das sich schon bei erstmaligem Hören

Fig. 3. Article by Hanss Schmidt about the concert of Bohemian Quartet (the beginning). – Rigasche Rundschau, 1895, November 6, No. 252, 3

of Hans Schmidt himself, and also allows us to draw certain parallels with the critical reviews by Schumann because he also loved to use literary references.

Conclusions

The provided research highlights the following common features in various areas of the artistic self-expression by Hans Schmidt:

- romantic motifs combined with light and harmonious moods are expressed not only in the poetry by Schmidt but also in his music and, in an indirect way, in reviews where the sharpness of criticism is often softened by benevolent humour (the above-mentioned example discussing the performance of the Quartet No. 14 by Beethoven);
- although Schmidt had paid attention to different genres, the important role of song unifies various areas of his artistic self-expression. It is reflected in his own songs for voice and piano (with lyrics created by himself), as well as in the work of piano accompanist and in music criticism (many references to the poetic texts of 19th-century songs);
- alongside with a perfect knowledge of German music and poetry, accumulated in the work of piano accompanist and manifested in the music reviews, Schmidt also proved his ability to value other national cultures more than many of his Baltic German countrymen. It is confirmed with his translation of lyrics of nowadays well-known vocal works, the sincere attitude towards the Non-German musicians as well as his own composition *Weisen fremder Völker mit hinzugedichtetem Texte*.

Thus, the artefacts created by Hans Schmidt in various areas are important not only due to the richness of historical evidence, but also as manifestations of a delicate, artistically multifaceted and nowadays unfortunately little-known personality, which has earned a permanent place in the Latvian and European cultural history.

Bibliography

Bozarth, Frisch 2001: *Bozarth, George S., Walter Frisch. Brahms, Johannes.* In: Grove Music Online. <https://www.oxford-musiconline.com/search?q=Brahms&searchBtn=Search&is-QuickSearch=true> [accessed: 25.03.2021].

Braun 2012: *Braun, Lucinde.* "Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen." Hans Schmidt und die Anfänge der Čajkovskij-Rezeption in Deutschland. – *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen* (Tübingen), Heft 19, 86-97.

Loges 2017: *Loges, Natasha.* *Brahms and His Poets: A Handbook.* Woodbridge.

Moattar 2020: *Moattar, Nasim.* *Eusebius, Florestan, and Other Friends: Robert Schumann's Use of Literary Figures in His Writings and Piano Compositions.* MA Thesis. California State University, Northridge.

Perrey 2007: *Perrey, Beate Julia.* *Schumann's Lives and Afterlives: An Introduction.* In: *The Cambridge Companion to Schumann* (ed. Beate Julia Perrey). Cambridge, New York, 3-37.

Ruetz 1902: *Ruetz, Alfred.* Concert. – *Rigasche Rundschau*, No. 206, 5.

Schmidt 1885: *Schmidt, Hans.* Ueber Zigeunermusik. – *Rigasche Zeitung*, No. 195, 1.

Schmidt 1886: *Schmidt, Hans.* Concert von Josef Stadler, unter Mitwirkung von Frau Anna Aman, Frl. Elise Harff, Herrn Emil Stammer und Herrn Otto Lohse. – *Rigasche Zeitung*, No. 32, 6.

Schmidt 1895: *Schmidt, Hans.* Concert. – *Rigasche Rundschau*, No. 252, 3.

Torgāns 1997: *Torgāns, Jānis.* Hanss Šmits kā mūziķis un cilvēks vācu, latviešu, igauņu un krievu mūzikā. In: *Vita, Lindenberga, Jānis Torgāns, Lolita Fūrmane.* *Gadsimtu skaņulokā.* Rīga, 165-177.

Van Rij 2006: *Van Rij*, Inge. Brahms's Song Collections. Cambridge, New York.

Vītols 1923: *Vītols*, Jāzeps. Hanss Šmidts †. – Mūzikas Nedēļa, No. 1, 2-4.

Артистичната изява в различни изкуства: Ханс Шмит (1854–1923) поет, пианист композитор и музикален критик

Байба Яунслайете



Музикалната критика винаги е била доходоносен източник за представителите на различни творчески професии – писатели, композитори и изпълнители. Интересен ъгъл на изследване е преплитането на тези различни творчески сфери в действие. От тази гледна точка статията анализира именно дългосрочната дейност на музикалния критик Ханс Шмит (1854–1923), който документира концертния живот в Рига, един от най-големите метрополиси на Балтика от 80-те години на XIX и 20-те години на XX в., като същевременно получава признание като поет, композитор и изпълнител – главно в балтийското немско културно пространство, но и на широката международна арена в областта на поезията.

Настоящото проучване ни води до заключението, че съществуват множество връзки между отделните форми на собственото му изразяване чрез изкуството, в конкретния случай посредством словото (поезия, музикална критика) и композирането, както и с изпълненията му.



Някои наблюдения върху мощехранителницата от Етрополския манастир „Варовитец“

Дарина Бойкина¹

*Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките*

Абстракт: Текстът представя мощехранителницата от Етрополския манастир „Варовитец“, създадена през 1751/52 г. в Етрополе от майстор Бойчо. Направен е критичен преглед на литературата и е коригирана датировката на паметника. Систематизирани са данните за металообработващата дейност и златарството в Етрополе през периода и са коментирани накратко стиловите особености на украсата.

Ключови думи: ктиторски надпис, Етрополе, златарство, мощи, св. св. Козма и Дамян

В средата на XVIII в. за Етрополския манастир „Варовитец“ е изработена мощехранителница за мощите на св. св. Козма и Дамян. Тя има паралелепипедна основа, обточена с аркада от островърхи арки, а върху капака са монтирани три купола с изрязани отвори, имитиращи прозорци (**Фиг. 1**). Страниците на кивота са покрити с растителни орнаменти, изработени от усукана метална нишка, като пространството около тях е запълнено със син и зелен емайл (**Фиг. 2, 3**). Въпреки че мощехранителницата от Етрополския манастир

¹ *Darina Boykina, PhD, is an Assistant Professor in the 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 period.*





Фиг. 1. Мощехранителница
от Етрополския манастир
„Варовитец“.
Снимка Д. Бойкина

Фиг. 2. Мощехранителница
от Етрополския манастир
„Варовитец“, предна страна.
Снимка Д. Бойкина

Фиг. 3. Мощехранителница
от Етрополския манастир
„Варовитец“, кьса страница.
Снимка Д. Бойкина



многократно се споменава в литературата², все още сред изследователите няма единодушие около датировката на паметника. Това, което до момента знаем за етрополската мощехранителница, се изчерпва с неточно или частично цитиране на дарителския надпис, лаконично описание на нейната форма и няколко фотографии. Приемайки безкритично казаното в началото на XX в., по-новите краеведски публикации затвърждават неверни факти за историята на Етрополския манастир „Варовитец“. Настоящият текст си поставя за цел да изясни съдържанието на ктиторския надпис на мощехранителницата и да коментира контекста, в който е създадена. На анализа на семантиката на формата на предмета ще бъде посветена отделна публикация.

Пръв за мощехранителницата от Етрополския манастир „Варовитец“ пише П. Мутафчиев, който започва изучаването на старопланинските манастири по заповед на Министерство на просвещението през 1915 г.³ Сведения за мощехранителницата обаче публикува едва петнадесет години по-късно след втората обиколка на манастирите между р. Искър и р. Осъм⁴. Именно в тази пуб-

2 ИМЕТ, рег. IX, инв. № 77, л. 93, 463; *Mutafchiev* 1973: 322; *Drumev* 1976: 348; *Chavarakov* 1974: 73; *Petkov* 2005: 115; *Tsvetkova, Misheva* 2012: 33; *Misheva* 2014: 432.

3 *Mutafchiev* 1920.

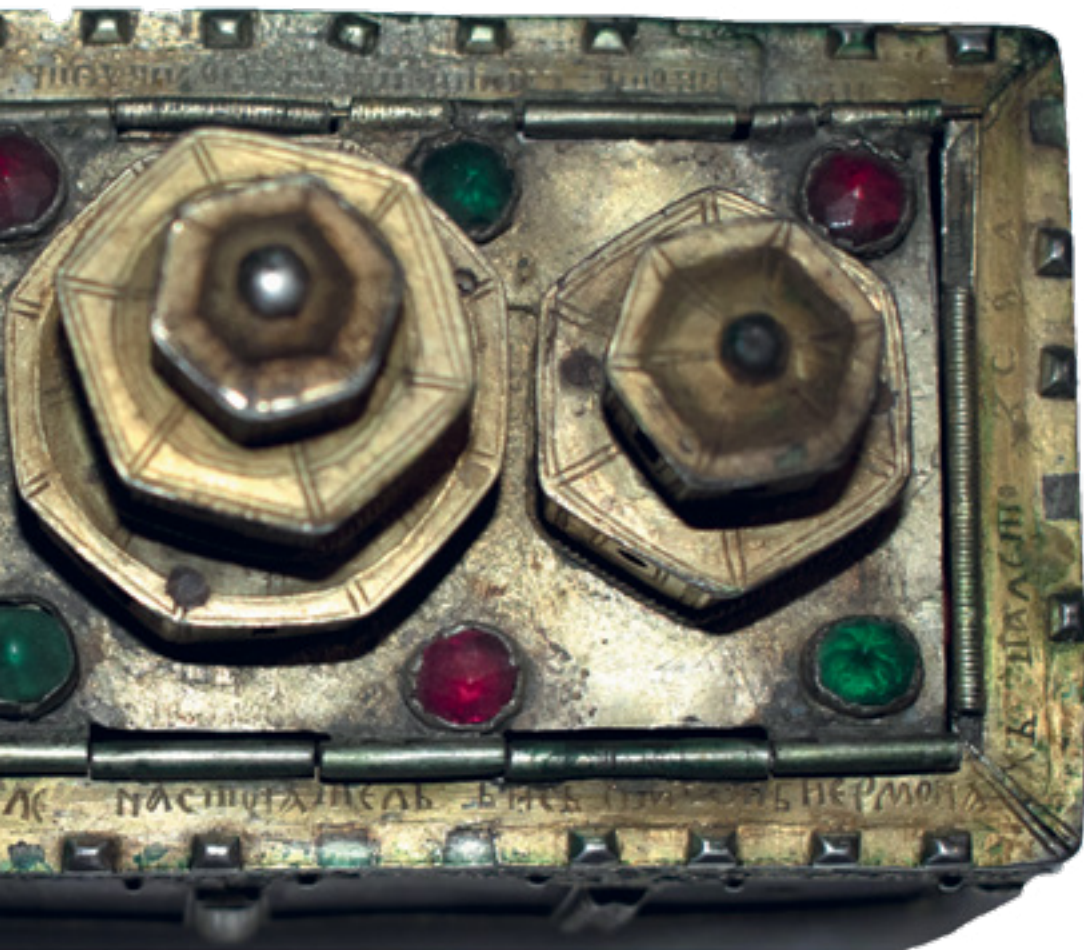
4 *Mutafchiev* 1973.

Фиг. 4. Мощехранителница
от Етрополския манастир
„Варовитец“, капак.
Снимка Д. Бойкина



ликация за първи път е направен опит да се разчете ктиторският надпис, който П. Мутафчиев предава по следния начин: „Върху крайнината на същия капак по продължение на четирите му стени се чете следният надпис: ✠ сина кивоть ѿпци идеже почиваеъть моци стияъ всеребрънниковъ козма и дѣмана прависе ѿ село трополе настоятель бисъ симонъ иеромонахъ. ва лето зс 8 аі (1692 год. 11 ю[л?]и). Върху вътрешната страна на капака е гравирани друг надпис: ✠ си кивоть ископахъ азъ манши вахитръсъ на име бойчо и приложено бисъ стей иживоначелною троици и позлатихаго рѣфетъ кр///анчарски“⁵. Разчитайки обозначената с букви дата като 11 ю[л?]и 1692 г., изследователят причислява мощехранителницата

⁵ Mutaftchiev 1973: 322.



към групата от златарски произведения от XVII в., съхранявали се тогава в манастира⁶. През 1976 г. в литературата се появява нова версия за датировката. Д. Друмев включва мощехранителницата в тома „Златарско изкуство“, където помества фотография на предмета и цитира само част от надписа: „Сѣѣа кивотъ прави се у село Етрополе настоіателъ бистъ Симонъ еромонахъ Валеѣо ЗСЗА (1763)“⁷. Следващите публикации в основни линии се придържат към написаното от П. Мутафчиев, макар да не липсват нюанси в съдържанието на надписа. През 2005 г. П. Петков споменава мо-

⁶ Mutaſchiev 1973: 321-323.

⁷ Drumev 1976: кат. № 115, 224, 348.

Мутафчиев, а предложеното от Д. Друмев четене остава неприето. Към настоящия момент литературата, касаеща етрополската мощехранителница, предлага няколко версии за датата на изработка – 11.06.1692 г., 11.07.1692 г. и 1763 г., и няколко версии за името на споменатия йеромонах – Симон, Силон и Симеон. Също така предположението, че въпросният йеромонах е игумен на манастира през XVII в., се затвърждава сред краеведите¹¹.

Какво всъщност е съдържанието на ктиторския надпис от етрополската мощехранителница? Разположен на две места върху кивота – върху външната рамка около капака и върху вътрешната страна на капака (Фиг. 4, 5), надписът гласи: † сина кивоть ѿпщи идеже почиваеть мощи стии бесребрн/никовъ козма и дамиана/ прави се 8 село етрополе настоятель вись симънь йермона/хъ ва лето 7352 аи (1751/1752 индикт 11). † си кивоть исковахъ аз манши ва хитросъ на име Бойчо и приложено битъ стей и живона/ челною троици и позлатиха го р8фетъ 1 к[а]т/анчарски¹² (Фиг. 3). Надписът съдържа най-необходимата информация за предмета – за кой манастир е предназначен, чии са съхраняваните в него мощи, мястото и годината на неговата изработка, името на майстора, настоятеля и кои са ктиторите на позлатата¹³. Йеромонах Симон е



Фиг. 6. Част от ктиторския надпис.
Снимка Д. Бойкина

11 Petkov 2005: 115-116. Н. Цветкова и В. Мишева също приемат категорично, че йеромонах Симеон е бил игумен на манастира. Вж. Tsvetkova, Misheva 2012: 52-53. Вж. също <https://www.etropolskimanastir.etropolebg.com/index.php/istoriya>, последно посетен на 9.08.2021 г.

12 Благодаря на доц. д-р Татяна Мострова от КМНЦ при БАН за помощта при разчитането на надписите.

13 Трябва да се отбележи, че според П. Мутафчи-

опоменат като настоятел, което означава, че най-вероятно към средата на XVIII в. е бил игумен на манастира¹⁴, но също така и че е личността, отговорна за изработването на предмета или този, който е дал идеята за това¹⁵, е и надзиравал работата на златаря¹⁶ (Фиг. 6). За него не са известни други сведения. Единственото, което би могло да се посочи тук, е вписване в Етрополския поменик, недалеч от времето, в което е създадена мощехранителницата. На л. 81 гр. е отбелязано: 1753 сѣмѣннѣ ермонѣ¹⁷, но дали става дума за същия йеромонах, е трудно да се установи.

Както стана ясно от прегледа на литературата, няма единодушие и относно датата на изработване на мощехранителницата. Годината е предадена чрез букви, разделени в две групи ва лето ꙗзꙗ ѿ, като първата се състои от ꙗзꙗ (7260=1752), а втората само от две – ѿ (11) (Фиг. 7). Подобно изписване на годините през този период – с буквени означения и индикт – не е рядкост и се среща в паметници с различен характер. Този начин на изписване на годините например се среща в приписка от требника на дяк Негро от Белчин през 1744 г. – [...].ѦѦѦМД. [1744] идиктѣ. З.[7].¹⁸, както и в бележка от котленския книжовник Милко йерей в богослужебен сборник от 1748 г. – [...].ѦѦѦМИ [1748]. Ин'дик'то Ѧ[11]¹⁹. Така е означена годината и в изпратено писмо до Бачковския манастир от Цариградската патриаршия през 1762 г.²⁰, както и годината на създаване на Котленския богослужебен сборник, преписано от Теодор йерей²¹. Това дава основание годината, отбелязана в надписа, да се прочете като 1751/52 индикт 11, а не както П. Мутафчиев предлага ꙗз 8 ѿ (1692 г. 11 ѿ[л?]и).

Съдържанието на надписа носи и друга важна информация за

ев в надписа става дума за кранчарски еснаф. Вж. *Mutafchiev* 1973: 322. Към неговото мнение се придържа и И. Кацаров. Вж. ИМЕт, рег. IX, инв. № 77, л. 93. Това неточно четене се дължи на специфичното изписване на някои букви от златаря Бойчо. За катинчарския еснаф в Етрополе вж. *Katsarov* 2008: 174; *Tatsoy* 2012: 749.

14 Вж. *Gergova* 2011: 275.

15 *Genova* 2000: 32.

16 *Parpulov* 2019: 41.

17 НБКМ 1017, л. 81 гр., достъпно на <http://82.147.128.134/slr/public/image>, последно посетен на 11.06.2021 г.

18 *Hristova, Karadzhova, Uzunova* 2004: 74, № 375.

19 *Hristova, Karadzhova, Uzunova* 2004: 76, № 380.

20 *Goshev* 1930–1931: 336, бел. 57.

21 *Stoyanov, Kodov* 1964: 29.

Фиг. 7. Част от ктиторския надпис.
Снимка Д. Бойкина



изработването на мощехранителницата. Благодарение на него днес ни е известно името на майстора – Бойчо, както и факта, че той е работил в Етрополе, а това измества поне със столетие назад известното за златарския занаят в града. Досега се знаеше със сигурност, че златарски еснаф в Етрополе е функционирал към средата на XIX в., имайки предвид вписване за парусия в Етрополския поменик: 1862. *анвариа 18и етрополе/ помани гди рѣфеть чехларскы и злат/ перѣсия грѣ.* 50²². Колко златари са работили в Етрополе към времето на създаване на мощехранителницата и дали са били обединени в еснаф, засега може само да се предполага.

Наличните писмени извори и историческите изследвания представят Етрополе като център на активен рудодобивен район, в който са се добивали също и благородни метали като сребро и злато. Проучванията показват, че най-активно тази дейност се е развивала през XVI–XVII в.²³ В османотурските документи от началото на XVI в. наред с дербенджиите са изброени и жителите на Етрополе, участващи в рудодобивната и металообработващата дейност, ангажирали населението и на околните селища²⁴. В документите от началото на XVI в. от металообработващите професии

22 НБКМ 1017, л. 93 гр., достъпно на <http://82.147.128.134/slr/public/image>, последно посетен на 11.06.2021 г. Вж. *Manolova-Nikolova* 2013: 130. В изкуствоведската литература сведенията за златарството в Етрополе са минимални. Доколкото ми е известно, единствено Валентин Ангелов мимоходом споменава, че в Етрополе са работили златари. Вж. *Angelov* 1998: 73. В краеведските изследвания също рядко се споменава за наличието на златарски работилници в Етрополе. Вж. ИМЕТ, рег. IX, инв. № 77, л. 660-661; *Raykov* 1968: 8-9; *Katsarov* 2008: 173, 180; *Tatsov* 2012: 750.

23 *Tatsov* 1938: 2; *Batakliiev* 1940: 21; *Konyarov* 1953: 144; *Ivanov* 1964: 58; *Raykov* 1968: 7; *Mutafchiev* 1973: 320; *Georgiev* 1978: 156; *Andreev*, *Grozdanova* 1993; *Katsarov* 2008: 36-39, 47-48, 55, 57-85; *Manolova-Nikolova* 2011: 12-14; *Tatsov* 2012: 154-163; *Misheva* 2014: 429.

24 *Kovachev* 2011: 25.



Фиг. 8. Кръст от Рилския манастир, 1798 г. Архив на ИИИЗк, АИИИЗк.П.т.3509.17. Снимка Д. Друмев

в Етрополе се споменава само за един ковач, вписан в муфасал регистър от 1515/16 г.²⁵ От средата на същото столетие са известни и по-конкретни сведения за рудодобивната дейност. Подробен регистър, датиращ от периода след 1541 до 1544 г., дава сведения за професията на част от местните жители, като са изброени имена „на работещите в шахтите на рудника“ и са отбелязани „дошли отвън миньори и специалисти“²⁶. Към края на следващото столетие също са познати писмени извори, показващи Етрополе като

²⁵ Kovachev 2011: 24.

²⁶ Kovachev 2011: 25.

важен център за добив и обработка на руди. В приписка от 1684 г. се споменава, че Стоян от Етрополе е обещал да дари 10 оки желязо на Черепишкия манастир²⁷. Друг документ съобщава, че през 1690 г. в железарските работилници в Етрополе са били поръчвани оси за оръдия за османската армия²⁸. Според изследователите през XVIII в. рудниците около Етрополе продължили да се експлоатират активно²⁹, като някои автори отбелязват, че Етрополе се нарежда сред най-важните железодобивни центрове в европейската част на Османската империя³⁰. Рудодобивът в Етрополе заглъхва към началото на XIX в.³¹ Като причина за това се посочва разрушително земетресение през 1801 г., което затрупащо мините около Етрополе³², и честите нападения на кърджалиите по това време³³. Макар на този етап да е трудно да се установят обстоятелствата за това прекъсване, изглежда, че действително металодобивната индустрия в района е преустановена някъде в началото на деветнадесетото столетие, ако приемем за достоверни сведенията, които френският пътешественик Ами Буе дава за Етрополе към 1837 г.³⁴

Особеностите в украсата на мощехранителницата също добавят някои щрихи към златарството в Етрополе. Много характерна е орнаменталната декорация, съставена от заострени листенца, многолистни цветя и малки листенца, изработени от усукани филигранни нишки и гранулация на фон от редуващ се син и зелен емайл. По този начин украсата на мощехранителницата се доближава до други произведения, намирали се в Етрополския манастир. Става дума за два напрестолни кръста, изработени от майстор Мавруди от с. Камено поле и майстор Йован Янов³⁵. Кръстът, изработен от Йован Янов през 1666 г., има богата филигранна украса на фон от син и зелен емайл, идентична с тази на напрестолен кръст, изработен през 1692 г. от майстор Костадин от

27 Tsonev 1910: 200; *Pisahme da se znae* 1984: 83. Вж. също ИМЕт, рег. IX, инв. № 77, л. 92.

28 *Ivanov* 1906: 252; *Batakliiev* 1969: 232. Вж. също *Andreev, Grozdanova* 1993: 66, 119.

29 *Andreev, Grozdanova* 1993: 120-122; *Avdev* 2005: 128-129; *Manolova-Nikolova* 2011: 14; *Manolova-Nikolova* 2013: 125. Вж. също ИМЕт, рег. IX, инв. № 77, л. 92.

30 *Avdev* 2005: 129.

31 *Tsenov* 1932: 4; *Andreev, Grozdanova* 1993: 30; *Tatsov* 2012: 367; *Avdev* 2005: 129.

32 *Tatsov* 2012: 367; *Avdev* 2005: 129.

33 *Batakliiev* 1940: 21.

34 *Frenski patepisi* 1981: 279.

35 Днес и двата кръста са в неизвестност. Вж. *Genova* 1997: 45, бел. 16 и бел. 19; *Genova* 2004: 30, 37.

Враца³⁶. Врачанските майстори през XVIII в. продължават да следват тези модели, за което свидетелстват три напрестолни кръста от Рилския манастир, изработени през втората половина на века³⁷ (Фиг. 8). В тяхната украса се наблюдават сходства в използваните растителни елементи като многолистните цветчета, заострените листенца в спираловиден фриз и кантираните с усукана нишка арковидни полета, които присъстват в украсата на разглеждания кивот. Тези особености на украсата на етрополската мощехранителница дават основание предпазливо да се предположи, че златарството в Етрополе се развива под влиянието на врачанската златарска традиция от периода.

Изложените факти и разсъждения не променят значително знанията ни за историята на Етрополския манастир „Варовитец“, нито представите ни за развитието на златарството през периода. Прецизирането на датировката обаче показва, че мощехранителницата е изработена около столетие по-късно от това, което се предполагаше досега, и категорично отхвърля твърдението, че в края на XVII в. игумен на манастира е бил споменатият в надписа йеромонах. Подробната информация, която ктиторският надпис дава, превръща етрополската мощехранителница във важен исторически извор, осветяващ не само историята на Етрополския манастир, но и развитието на златарството в Етрополе, за което съвременната наука все още разполага с твърде малко данни. Изследванията на рудодобивната и металообработващата дейност в Етрополе показват, че градът има всички необходими предпоставки за функционирането на златарски работилници. На този етап е трудно да се посочи кога започват да работят златари в Етрополе, но според наличната информация изглежда, че тази професия се появява най-късно през първата половина на XVIII в. и продължава да се развива със сигурност до шесетдесетте години на XIX в. Всичко това показва, че към познатите златарски центрове в Северозападна България – Враца и Чипровци, Видин и Лом – трябва да се добави и Етрополе.

³⁶ Днес в Националния музей за изкуство в Букурещ. За него вж. Genova 1997: 41-45.

³⁷ Genova 1997: 45.

Библиография

Извори

Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ [Natt-sionalna biblioteka „Sv. sv. Kiril i Metodiy].

НБКМ 1017: Етрополски поменик [Nattsionalna biblioteka sv. sv. Kiril i Metodiy – Etropolski pomenik].

Архив на Исторически музей, Етрополе [Arhiv na Istoricheski musey – Etropole].

ИМЕт, рег. IX, инв. № 77– Иван Кацаров. Етрополе през вековете [ИМЕт, reg. IX, inv. No. 77 Istoricheski musey, Etropole – Ivan Katzarov. Etropole prez vekovete]

Литература

Andreev, Grozdanova 1993: *Andreev, Stefan, Elena Grozdanova*. Из историята на рударството и металургията в българските земи през XV–XIX век [Iz istoriyata na rudarstvoto i metalurgiyata v balgarskite zemi prez XV–XIX vek]. Sofia.

Angelov 1998: *Angelov, Valentin*. Златарска утвар [Zlatarska utvar]. In: Панорама на възрожденските приложни изкуства [Panorama na vazrozhdenskite prilozhni izkustva]. Sofia, 91-101.

Avdev 2005: *Avdev, Stoyan*. История на златодобива по българските земи [Istoriya na zlatodobiva po balgarskite zemi]. Sofia.

Batakliiev 1940: *Batakliiev, Ivan*. Характерни историко-географски черти на нашите старопланински градове [Harakterni istoriko-geografski cherti na nashite staroplaninski gradove]. – Известия на българското историческо дружество [Izvestiya na balgarskoto istoricheskoto druzhestvo], No. 16-18, 17-24.

Batakliiev 1969: *Batakliiev, Ivan*. Пазарджик и Пазарджишко: историко-географски преглед [Pazardzhik i Pazardzhishko: istoriko-geografski pregled]. Sofia.

Chavrov 1974: *Chavrov*, Georgi. Български манастири [Balgarski manastiri]. Sofia.

Drumev 1976: *Drumev*, Dimitar. Златарско изкуство [Zlatarsko izkustvo]. Sofia.

Frenski patepisi 1981: Френски пътеписи за Балканите XIX в. [Frenski patepisi za Balkanite XIX v.] (ed. Bistra A. Tsvetkova). Sofia.

Genova 1997: *Genova*, Elena. Врачанският златарски център в светлината на една неизвестна творба от края на XVII век [Vrachanskiyat zlatarski tsentar v svetlinata na edna neizvestna tvorba ot kraia na XVII vek]. – *Art Studies Quarterly*, No. 2, 41-45.

Genova 2000: *Genova*, Elena. Дечанската дарохранителница от 1626 г. [Dechanskata darohranitelnitsa ot 1626 g.] – *Art Studies Quarterly*, No. 2, 32-40.

Genova 2004: *Genova*, Elena. Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България [Tsarkovnite prilozhni izkustva ot XV–XIX vek v Balgaria]. Sofia.

Gergova 2011: *Gergova*, Ivanka. Житието на св. Пимен Зографски – критически прочит [Zhitieto na sv. Pimen Zografski – kriticheski prochit]. In: Етрополска книжовна школа и българският XVII век [Etropolska knizhovna shkola i balgarskiyat XVII vek] (eds. Elissaveta Moussakova and Elena Uzunova). Sofia, 268-280.

Georgiev 1978: *Georgiev*, Georgi. Старата железодобивна индустрия в България [Starata zhelezodobivna industriya v Balgaria]. Sofia.

Goshev 1930–1931: *Goshev*, Ivan. Нови данни за историята и археологията на Бачковския манастир [Novi dannii za istoriyata i arheologiyata na Bachkovskiya manastir]. – Годишник на Софийския университет. Богословски факултет [Godishnik na Sofiyskiya universitet. Bogoslovski fakultet]. Vol. 8, 341-390.

Hristova, Karadzhova, Uzunova 2004: *Hristova*, Boryana, *Darin* *Karadzhova*, *Elena Uzunova*. Бележки на българските книжовници X–XVIII век [Belezhki na balgarskite knizhovnitsi X–XVIII vek]. Vol. 2. Sofia.

Ivanov 1964: *Ivanov*, Geno. Етрополският манастир [Etropol-skiyat manastir]. – Духовна култура [Duhovna kultura], No. 6-7, 50-59.

Ivanov 1906: *Ivanov*, Yordan. Земевладение и рударство при турското господство [Zemevladenie i rudarstvo pri tur-skoto gospodstvo]. In: Северна Македония: исторически издирвания [Severna Makedoniya: istoricheski izdirvaniya]. Sofia, 221-253.

Katsarov 2008: *Katsarov*, Ivan. Етрополе през вековете [Etropole prez vekovete]. Dobrich.

Konyarov 1953: *Konyarov*, Georgi. Принос към историята на рударството и металургията в България [Prinos kam istoriyata na rudarstvoto i metalurgiyata v Balgaria]. Sofia.

Kovachev 2011: *Kovachev*, Rumen. Етрополе в османския кадастър от началото на XVI век [Etropole v osmanskiya kadastar ot nachaloto na XVI vek]. In: Етрополска книжовна школа и българският XVII век [Etropolska knizhovna shkola i balgarskiyat XVII vek] (eds. Elissaveta Moussakova and Elena Uzunova). Sofia, 18-29.

Manolova-Nikolova 2011: *Manolova-Nikolova*, Nadya. Въпроси към историята на Етрополе [Vaprosi kam istoriyata na Etropole]. In: Етрополска книжовна школа и българският XVII век [Etropolska knizhovna shkola i balgarskiyat XVII vek] (eds. Elissaveta Moussakova and Elena Uzunova). Sofia, 9-17.

Manolova-Nikolova 2013: *Manolova-Nikolova*, Nadya. Бележки за Етрополе през XVIII–XIX в. [Belezhki za Etropole prez XVIII-XIX v.]. In: История и култура на старопланинското население: по примера на общините Етрополе и Сунгуларе [Istoriya i kultura na staroplaninskoto naselenie: po primera na obshtinite Etropole i Sungulare] (ed. Violeta Kotseva). Sofia, 121-131.

Misheva 2014: *Misheva*, Veneta. Манастирът „Света Троица“ и „Христовият кръст“ в Етрополе [Manastirat „Sveta Troitsa“ i „Hristoviyat krast“ v Etropole]. – Известия на Регионален исторически музей – Габрово [Izvestiya na Regionalen istoricheski muzey – Gabrovo], No. 2, 429-440.

Mutafchiev 1920: *Mutafchiev*, Petar. Рапорт върху изучаванията ми на старопланинските манастири от Искърския пролом до Троян [Raport varhu izuchvaniyata mi na staroplaninskite

manastiri ot Iskarskiya prolom do Troyan]. – Годишник на Народния археологически музей [Godishnik na Narodniya arheologicheski muzey], No. 1, 85-90.

Mutafchiev 1973: *Mutafchiev*, Petar. Из нашите старопланински манастири [Iz nashite staroplaninski manastiri]. In: Избрани произведения [Izbrani proizvedeniya]. Vol. 2. Sofia, 257-440.

Raykov 1968: *Raykov*, Dimo. Етрополе [Etropole]. Sofia.

Stoyanov, Kodov 1964: *Stoyanov*, Manyo, *Hristo Kodov*. Опис на славянските ръкописи в софийската народна библиотека [Opis na slavyanskite rakopisi v sofiyskata narodna biblioteka]. Vol. 3. Sofia.

Parpulov 2019: *Parpulov*, Georgi. Жезълът на бачковските игумени [Zhezalot na bachkovskite igumeni]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 40-44.

Petkov 2005: *Petkov*, Petko. Етрополе през отминалите времена [Etropole prez otminalite vremena]. Sofia.

Pisahme da se znae 1984: Писахме да се знае: приписки и летописи [Pisahme da se znae: pripiski i letopisi] (Eds. Ventseslav Nachev and Nikola Fermandzhiev). Sofia.

Tatsov 1938: *Tatsov*, Aleksandar. Златните рудници в Етрополе [Zlatnite rudnitsi v Etropole]. – Зора [Zora], No. 5625, 24.03.1938, 2.

Tatsov 2012: *Tatsov*, Aleksandar. Сборник с книги, статии и неиздадени ръкописи за София, Столична община и Етрополе [Sbornik s knigi, statii i neizdadeni rakopisi za Sofiya, Stolicna obshtina i Etropole]. Sofia.

Tsenov 1932: *Tsenov*, P. Етрополе през средата на XIX в. [Etropole prez sredata na XIX v.]. – Знаме [Zname], No. 265, 24.11.1932, 4.

Tsonev 1910: *Tsonev*, Venyo. Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София [Opis na rakopisite i staropechatnite knigi na Narodnata biblioteka v Sofia]. Vol. 1. Sofia.

Tsvetkova, Misheva 2012: *Tsvetkova*, Nataliya, *Veneta Misheva*. Етрополски манастир „Света Троица“ [Etropolski manastir „Sveta Troitsa“]. Etropole.

Some Observations on the Reliquary of the Varovitets Monastery in Etropole

Darina Boykina



The reliquary of the Varovitets Monastery in Etropole is brought into science as a term at the beginning of 20th century by Petar Mutafchiev, who attempted to interpret the inscription for the first time. He read the date as 1692, 11th July, which ever since has not been critically approached. This resulted in reassertion of incorrect facts in literature. In the current study, a new reading of the inscribed year is offered, namely that of 1751/52 indict 11. According to the inscription, the reliquary is made by goldsmith Boycho from Etropole, thus, it serves as the earliest artifact for the existence of goldsmiths' trade in the town. The systemized historical data from the research about ore mining in the region shows that Etropole holds all the necessary conditions for development of goldsmiths' trade. At the end of this exposition, the stylistic characteristics of the decoration of the reliquary are analyzed briefly. They give grounds to suggest that goldsmiths' trade in Etropole during the middle of the 18th century was influenced by the nearby goldsmith centre of Vratsa.



A New Perspective on Bulgarian-Turkish Architectural Interactions: Understanding Fichev's Work Within The Context of Late Ottoman Baroque

Alper Metin¹

Sapienza University of Rome

Abstract: After his stay in Edirne and Istanbul (1837–1841), Nikola Fichev returns to the Bulgarian lands with a rich and mature architectural vocabulary. This essay aims setting a new perspective on Fichev's work investigating its multilayered relations with present-day Turkey's architectural culture of 18th and early 19th centuries. This perspective, which is primarily based on architectural analysis and comparison, tries to reveal some aspects of the late Ottoman Istanbul's dynamics of exchange as well as the personal impact of Fichev within the panorama of 19th century Bulgarian architecture.

Key words: Ottoman Westernization, Late Ottoman architecture, Bulgaria and Istanbul, Nikola Fichev, Bulgarian Revival

Within the panorama of the 19th-century Bulgarian architecture, Nikola Fichev (also known as "usta" Kolyu Ficheto, 1800–1881) stood out for his extraordinary creative capacity, putting together the local elements with those who circulated outside of his region. We have poor information about his biography, yet several authors spoke about his stay in Constantinople (Tsarigrad for Bulgarians, present-day Istanbul)

¹ Alper Metin is an architect and PhD candidate in Architectural History at Sapienza University of Rome. His research focuses mainly on the 18th century Italo-Ottoman interactions and the origins of the so-called Ottoman Baroque.



and Edirne (Odrin) in the early stage of his professional life². This stay seems to have greatly shaped his future work as an architect or master builder. In the early 1840s, once he was permanently back in Bulgaria, Fichev's work changed radically, assuming a self-confident and mature approach to architectural problems and displaying a novel and vast ornamental vocabulary which skillfully merged local, Ottoman Baroque and Western European features. This essay will interrogate which buildings Fichev may have seen during this stay and how these works may have influenced his architectural and artistic vocabulary once he was back to the Bulgarian lands.

Tchavdar Marinov convincingly argued how the 19th-century Bulgarian architecture, entitled as the Bulgarian Revival (*Възрожденска архитектура*) and presented by the ethno-nationalist 20th-century scholars as a rejection of the Ottoman cultural hegemony, was in fact in total continuity with what was being built in the capital and in other major urban centers of the empire³. Furthermore, he criticizes the state-sponsored scholarship throughout the communist regime which portrayed Fichev as a national "awakener" and retroactively provided him a revolutionary biography, though there were no sources to support this⁴. Considering that at the final phase of his career he worked mostly on governmental buildings under the patronage of the local governor Midhat Paşa, these depictions of Fichev as an anti-Ottoman master builder who gave forms to his nation's independence claims appear even odder. Thus, making new considerations on his work is essential and a comparative lecture with Istanbul can offer important keys for a deep comprehension of his skills. With the purpose of reaching a greater level of detail in the analysis, this brief essay will focus exclusively on the religious architecture of Fichev in relation to the sultanic buildings of Istanbul.

Nikolay Tuleshkov suggests that Fichev's stay in Edirne and Istanbul may have initiated in 1837 and lasted intermittently till 1840 or 1841. The same author asserts that, like in the case of many Bulgarian master builders, his stay was limited to spring and summer times – which permitted the constructions to progress- and during the winters, he was back in Tarnovo working in carving and joinery in partnership

² Stoykov 1976: 86, Tuleshkov 2001: 34.

³ Marinov 2017: 543-572.

⁴ Marinov 2017: 569.

with Stanyu Marangozina⁵. At the end of this stay he got his first seal as *ustabashiya* (устабашия, from Turkish *ustabaşı*) – i.e. master builder, presumably in the capital⁶. Fichev's journey to Istanbul was not an extraordinary event for this period, nor his stay was particularly challenging since he spoke fluent Turkish and understood Greek quite enough⁷ (the two predominant languages in the daily life and the construction entourages of the city). Moreover, from the early 18th century, important migration waves started to shape flourishing Bulgarian communities in Edirne and Istanbul⁸. Already in 1800s Bulgarians became one of the most consistent ethnic groups in the capital⁹. Since most of the Bulgarians were initially seasonal workers, even when they started becoming a settled community, they often kept close relationships with their homelands. An important number of them were gardeners, master builders and craftsmen and certainly this might have eased Fichev's integration within the professional milieu of Istanbul.

Which atmosphere Fichev could have witnessed in Istanbul and where we can place these three or four years within his artistic career? Starting from 1720s, Constantinople became the central motor to a turbulent movement of architectural renewal which by time involved other Ottoman territories¹⁰. With the construction of the well-known Nuruosmaniye Complex (1748–1755) (**Fig. 1**), the so-called Ottoman Baroque affirmed its potentials and the novelty of its architectural and ornamental codes¹¹. The architecture of this period was heavily influenced by the Baroque vocabulary originating from Italy, France and Austria. A new and more mature phase has initiated under the sultanate of Selim III (1789–1807) and his successor, Mahmud II (1808–1839), has taken the Europeanization of the empire to an unprecedented degree and used architecture as a solid instrument for displaying his power. Thus, during Fichev's stay, the Ottoman architecture was profoundly novel and Westernized, the traditional ornamental vocabulary was

⁵ Tuleshkov 2001: 34, Stoykov 1976: 88.

⁶ Tuleshkov 2001: 34.

⁷ Stoykov 1976: 87.

⁸ Kostandov 2011: 31–40.

⁹ For detailed statistics, see Shaw 1979: 268–275.

¹⁰ For the situation in the Balkans in general and Bulgaria in particular, see Hartmuth 2006: 137–156.

¹¹ In Turkish, see Arel 1975: 59–62 and Kuban 2007: 526–536. The most exhaustive analysis of this complex in English is Rüstem 2013: 159–226. For the significance of the complex within the panorama of the Ottoman architectural history, see Hartmuth 2006: 44–47.



Fig. 1. Istanbul, Nuruosmaniye Mosque (1748–1755) by Simeon Kalfa. Detail of the Eastern façade with windows and portico arches with S and C profiles and elaborate curvy cornice. Photo A. Metin

abandoned almost a century ago and non-Muslim architects and artists, who were particularly familiar with European forms, were increasingly dominant in the sultan-ic constructions (local Greeks and Armenians, alongside with *Frenk*, i.e. Italian and French architects and builders).

The continuous links between Istanbul and the present-day Bulgarian lands thanks to the seasonal, itinerant and settled master builders, created a remarkable architectural permeability between these two contexts, allowing several Bulgarian churches built between late 18th and early 19th centuries

to share common features with the buildings of the capital. Unlike the mosques, the churches were not commissioned by actors who were in direct contact with Istanbul (like pashas or the sultan-ic family members), so the shared forms that they display with the capital are more meaningful for understanding the extent of these connections. The catholicon of the Batoshevski Monastery (1836–1838) is a clear example of the late Ottoman Baroque forms appearing in Bulgarian lands¹², like the rounded corners of the eastern façade and the overflowing central part of the entrance portico clearly resembling to the Complex of Mihrişah Valide Sultan (1792–1796)¹³.

¹² G. Stoykov gives a panorama of the 19th-century constructions and renovations of the Bulgarian monasteries in *Stoykov* 1961: 360–379.

¹³ *Arel* 1975: 87–88.

What his stay in Istanbul could have changed in the architecture of Fichev? For answering this question, we should first have a look at his preceding works, which are the Transfiguration Monastery, Veliko Tarnovo region (started in 1834 with Dimitar Sofianlyata), St. Nicholas Church in Tarnovo (1834–1835 in collaboration with Ivan Davdata, completed in 1836) and Solak Mosque in Kazanlak (ca 1837)¹⁴. If we exclude the latter, of which we have almost no precise documentation, we might say that the two churches preceding his stay in the Ottoman capital were in collaboration with local master builders whose vocabulary was deeply rooted in the longstanding Medieval Bulgarian tradition. In St. Nicholas (**Fig. 2**), the upper gallery is the freshest element we could individuate from this early stage, and it is most likely designed by Fichev himself after the completion of the rest of the building, perhaps when his stay in Istanbul has already initiated. Indeed, starting with his work, a new link appeared between the Bulgarian churches and Istanbul mosques which underscores the role of Fichev in the definition of what has been till now referred to as the Bulgarian Revival Architecture. It consists in the use of dynamic undulations in walls surfaces and in the plans of the upper galleries (*емнория*, *emporiya* in Bulgarian). Undulated walls were already in use from the 1740s in Istanbul thanks to Baroque influences, and these compositions reached their maximum expression with the Küçük Efendi Complex¹⁵ (ca 1818). Fichev used undulated compositions at the eastern elevations of the St. Spas (Ascension) Church in Tarnovo¹⁶ (**Fig. 3**) and Holy Trinity

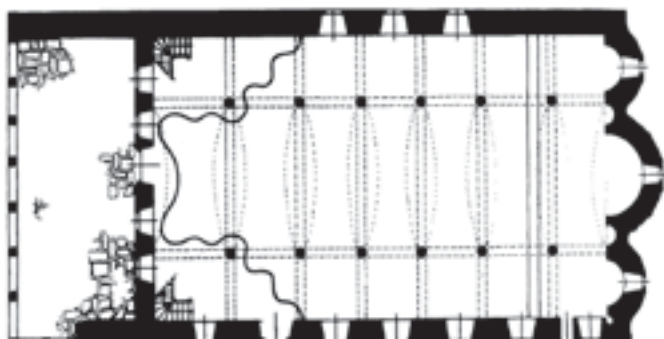


Fig. 2. Plan of St. Nicholas Church in Veliko Tarnovo (completed in 1851) by Nikola Fichev, with undulated upper galleries. Plan after Stefan Mateev and Emil Momirov

¹⁴ For these three early buildings, see *Tuleshkov* 2001: 29-35. Moreover, further information on the Transfiguration Monastery can be found in *Stoykov* 1976: 91-97.

¹⁵ *Kuran* 1963.

¹⁶ *Kirova* 2010. I would like to thank Dr. Radosveta Kirova for the image and for helping me about my research on Bulgarian architecture.



Fig. 3. Veliko Tarnovo, view of the ruins of St. Spas Church (1858–1859) by Nikola Fichev, with remnants of the apsidal wall. Photo R. Kirova

in Svishtov¹⁷. Upper galleries (*mahfil* in Turkish) with curvy plans appear some decades later, one of the earliest examples being the Hamid-i Evvel Mosque in Beylerbeyi¹⁸ (Fig. 4). Here, the *hünkâr mahfili* (sultan's lodge) – built in 1811 – is projected towards the prayer hall with a dynamic convex curve. In fact, this feature appears very often at sultan's lodges added to pre-existing mosques by Mahmud II, exactly in the years Nikola Fichev was in the city, like those in Mahmud Paşa¹⁹ and Atik Valide Mosques (dating respectively to 1828–1829 and 1835)²⁰. In Bulgaria, Holy Trinity Church in Bansko (1833–1835)²¹ has a curvy outlined upper gallery whose plan resembles the S and C profiled arches which were used in that period. However, it is this early work by Fichev, St. Nicholas in Tarnovo, which takes this composition to an unprecedented complexity. Here, each part of the gallery displays

17 For a brief history of the construction process see Panteleva 2001.

18 For more information on this building, see Arel 1975: 77–78, Kuban 2007: 629–632 and Rüstem 2013: 329–369.

19 Kuban 2007: 189–190.

20 The interest for public and urban visibility of the sultan reached an unprecedented degree during the reign of Mahmud II (1808–1839). For an exhaustive list see Özgüven 2009: 31–44.

21 Fichev 1954: 93–96.



Fig. 4. Istanbul, Hamid-i Evvel Mosque in Beylerbeyi district (1788–1811). Sultan's lodge built in 1811 at the upper gallery. Photo A. Metin



Fig. 5. Istanbul, Laleli Mosque (1759–1763), attributed to Mehmet Tahir Ağa. Detail of the Southwestern façade with arcatures, curvy transition profiles and portico. Photo A. Metin

a set of repeated profound undulations with a brand-new dynamism. Subsequently, these galleries had great impact and became a frequent *leitmotiv* of the 19th-century Bulgarian architecture thanks to the recognition that Fichev's work gained since the very beginning.

According to Tuleshkov, within the cosmopolitan panorama of the 19th-century Istanbul, Fichev had the possibility of a first-hand encounter with the Western forms and know-hows, since he was in contact with Italian master builders and artisans working in Istanbul²². This connection with Italians has been frequently interpreted as the source of the Lombardian-type medieval arcatures that Fichev used extensively starting from 1840s (St. Demetrius of Thessaloniki at Kilifarevo

²² Tuleshkov 2001: 34.



Fig. 6. Istanbul Topkapı Palace, the portico built behind the Salutation Gate (Babüsselam) in 1758–1759. Photo C. M. Ferrier, early 1850s

Monastery, Nativity of Virgin Mary in Tarnovo, St. Prophet Elijah, St. Nicholas in Dryanovo). In fact, similar elements dating back to the medieval period can be found in some parts of the Bulgarian lands, like in Nessebar (Church of St. Stephen, known as New Metropolis, and Christ Pantocrator)²³. Notwithstanding, arcatures were certainly a *leitmotiv* of the 18th-century Ottoman architecture presumably thanks to the same Italian master builders working in the city. Examples can be found at the pedestal of the minarets of Nuruosmaniye Mosque (1748–1755) and the lateral façades of Laleli Mosque (1759–1763) (**Fig. 5**). Moreover, if during his stay Fichev visited also Bursa, as the similarities between the Covered Bridge of Lovech (1874–1875) and

²³ I would like to thank Prof. Emmanuel Moutafov for this indication.

the 15th-century Irgandı Bridge suggest²⁴, he may have also observed the arcatures surrounding the Hüdavendigar Mosque (1365–1385)²⁵, where a foreign craftsmanship is very likely.

Even before Fichev's activity, the complex cornice profiles and the arches enriched with S and C curves of the Ottoman Baroque appeared quite often in Bulgaria. These arches were formulated in Istanbul during the so-called Tulip Era around 1720s, as a completely novel type initially used for decorating fountains, mihrabs, windows and portals. In few decades, they had an extensive diffusion around the empire (see Kurşun Çeşme built in Shumen in 1774 or the *phiale* of the Hilandar Monastery at Mount Athos dating to 1784). The earliest example of such arch profiles in Fichev's work is the entrance portal of St. Prophet Elijah Church built at Plakovo Monastery completed around 1845, which can be put in relation to many buildings in Istanbul. Later in the 18th century, these arches started being used also as structural arches covering major spans like in the portico added to the Babüselam Gate of Topkapı Palace (1758–1759) (Fig. 6). The curvy multifoil arch of the entrance portal of St. Spas Church in Tarnovo (Fig. 7) is visibly similar to this latter example, as well as to the portal of the *hiınkar kapısı* (sultan's gate) to Nusretiye Mosque (1823–1826).



Fig. 7. Detail of the entrance portal of St. Spas Church in Veliko Tarnovo (1858–1859) by Nikola Fichev. Photo M. Ahsmann, Wikimedia Commons

Another element which is relevant for our analysis are the window profiles. The catholicon of Rila Monastery built by Master Pavel (1834–1837) and the Virgin Mary Cathedral of Pazardjik built by masters from Bratisigovo region (1836–1837) display clear acquaintanceship with the oeil-de-boeuf and quatrefoil windows

24 For a detailed comparison see Tuleskov 2019: 100–112.

25 Kuban 2007: 86–88.



Fig. 8. Dryanovo, St. Nicholas Church (1851) by Nikola Fichev. Photo S. Traykov, Wikimedia Commons

which were used very often in 18th and 19th centuries Istanbul²⁶. We know that Fichev was cooperating with Bratsigovo masters during his stay in Istanbul and once back in Bulgaria, he used these window profiles extensively, like in Nativity of Mary Church in Tarnovo (1844) and St. Nicholas in Dryanovo (1851) (**Fig. 8**).

In St. Demetrius of Thessaloniki Church at the Kilifarevo Monastery (1840–1842)²⁷ (**Fig. 9**), and Nativity of Mary in Tarnovo (1844), both built shortly after his journey, Fichev successfully shows his great familiarity with the undulated corniches and entablatures of Istanbul's key Ottoman Baroque constructions. The canopies sheltering the lateral entrances of the Tarnovo church and the cornice highlighting the center of the façade of St. Demetrius can be easily put in relation with the

26 The first example of an oeil-de-boeuf window in Istanbul is the Mosque of Hacı Beşir Ağa Complex (1744–1745).

27 Angelov 2001, see in particular p. 135 where the author defines the cornice and the *kobilitsa* of the church as "very characteristic of the manner of Usta Kolyu Fichev" without further indications on the origins of these elements.

tomb of the Nuruosmaniye Complex (1748–1755)²⁸. This latter being considered as the masterpiece of the Ottoman Baroque since its completion, we cannot imagine that Fichev, a greatly attentive observer, has not visited it. Few years later, St. Nicholas Church that he built in his native Dryanovo (completed in 1851) goes one step further where the portico presents a concatenation of five arches with different spans (**Fig. 8**). These arches which may seem irregular and aleatory at first sight, are on contrary wisely combined considering what stays behind and they are visually unified by the undulated cornice surmounting the whole element. Indeed, at the arrival of Fichev, the newest sultanic complex in Istanbul was that of Nusretiye Mosque (1823–1826)²⁹ which is distinguished by its extensive use of continuous undulations. The twin pavilions of this complex (*sebil* and *muvakkithane*) as well as numerous elements of the interiors are enlivened by these concatenations of concave and convex lines giving the impression of a fluid continuity (**Fig. 10**). The curved eaves of *kobilitsa* (кобилица) type tympanums which characterized the main façades of Bulgarian churches from the late 18th century, met with Fichev's work a smaller scale, like we can observe in many buildings of Istanbul³⁰. Furthermore, these twin pavilions are surmounted by roofs with unprecedented complex geometries resembling tents or inverted flowers,



28 Hartmuth 2006: 43-47. The author compares the undulated profiles of these corniches with similar Viennese examples. Comparisons with Vienna are the main core of Bichev's explanation on the origins of the 'Bulgarian Baroque', where the mediation of Istanbul seems to be intentionally lessened. Bichev 1954: 127-151.

29 Kuban 2007: 631-633.

30 I discussed the links between the Ottoman Baroque and the *kobilitsa* tympanum at the international conference "Encager le ciel: approches artistiques, historiques et anthropologiques des volières" at Académie de France à Rome in 2020. Also, the essay of T. Marinov mentions some parallelisms between Istanbul and Plovdiv while discussing the *kobilitsa*. See Marinov 2017: 545-546.



Fig. 9. St. Demetrius of Thessaloniki Church at the Kilifarevo Monastery (1840–1842) by Nikola Fichev. All façades are enriched with arcatures and pilasters and the entrance is emphasized by the curvy cornice. Photo B. Krustev, Wikimedia Commons

like those used by Fichev for covering most of his bell towers (see for instance, Plakovo and Transfiguration Monasteries' bell towers, respectively from 1856 and 1861). Towards the end of his career, Fichev merges wisely all these elements we analyzed in Holy Trinity Church in Svishtov (1865–1867)³¹ which becomes a condensed representative of his religious architecture. Here, even though the final product preserves a distinctive local and personal aspect, the use of curves, window and roof profiles and the rich vocabulary of the decorations are strictly related to the late-Ottoman Baroque forms of Istanbul.

³¹ A detailed architectural analysis of the building can be found in *Stoykov* 1976: 112–120.



Fig. 10. Istanbul, the twin pavilions of the Nusretiye Complex (1823–1826) by Krikor Balyan. Photo Robertson & Beato, 1852/53

As we analyzed, the architecture of Fichev witnesses a profound familiarity with the Ottoman forms which derived from the capital. Since he did not leave treatises about his architectural theory nor any written document on his *modus operandi*, the only way to approach Fichev's work is by analyzing and contextualizing his buildings as first-hand testimonies of his knowledges. The ethnocentric Bulgarian scholarship of the last century carefully avoided comparisons with present-day Turkey while understanding the 19th-century Bulgarian architecture and

this approach also conditioned the comprehension of Fichev's work³². Even in studies where the role of Istanbul was questioned, like in M. Bichev, the general proclivity was to lessen the importance of the Ottoman models in order to underscore that of Central and Western Europe. Certainly, this attitude has to be understood within the socio-political climate of the country, however, it neglects a very important aspect of the socio-cultural dynamics of the 19th-century Bulgaria which are the cross-regional interactions with other Ottoman territories. Bulgaria was indeed a scene for the so-called Ottoman Baroque from the very beginning thanks to buildings of sultanic or local patronship in Shumen (Tombul Mosque built between 1740 and 1744³³ and Kurşun Fountain in 1774) and later on in Samokov (Bayraklı Mosque dating to 1845³⁴). Thus, 19th-century Bulgarian architects and artists had concrete models both in their own land and in the capital, to emulate, combine and interpret. This double-layered relation with the Ottoman Baroque was for sure quite determining for the Bulgarian art of the 18th and 19th centuries and the dynamics of exchange were crucial for 'actors' like Nikola Fichev. Biographers of Fichev, such as G. Stoykov and N. Tuleshkov, cited his stay in Edirne and Istanbul only in an anecdotal way, without further questioning of his following work within this perspective of the relations with the Ottoman Baroque. However, as I attempted with this brief essay, a more detailed analysis of Fichev's work in comparison with the 18th- and 19th-century architecture of Istanbul could reveal important aspects of his architectural and artistic background. Only thanks to a complete comprehension of references, we could appreciate the distinctive features his repertory as well as his personal role within the history of Bulgarian architecture. In the 19th-century panorama, Nikola Fichev, an architect and builder who shaped the architectural culture of his country like any other, obtains a special place in both Balkan and late Ottoman architectural histories, thanks to the extent of his vocabulary which resulted from his rich personal and professional path.

32 For sure, a more temperate attitude is the case of Mihaila Staynova (also latinized as Michaila Stainova) who greatly contributed to the studies on the Ottoman architecture in the Balkan peninsula (see *Staynova* 1979 and especially 1995). However, her studies focused on the Ottoman art with the most conventional meaning of the term, i.e. within the Islamic and imperial contexts. Thus, her work can contribute only partially to the understanding of the architecture of non-Muslim actors, including Fichev.

33 *Kuban* 2007: 592-593 and *Staynova* 1979: 595-596.

34 *Staynova* 1979: 596-601.

Bibliography

Angelov 2001: *Angelov*, Chavdar. Никола Фичев: Черквата "Св. Димитър Солунски" в Килифаревския Манастир [Nikola Fichev: Cherkvata "Sv. Dimitar Solunski" v Kili-farevskiya Manastir]. In: Сборник доклади от Националната научна конференция, посветена на 200-годишнината от рождението на Първомайстора [Sbornik dokladi ot Nacionalata nauchna konferentsiya, posvetena na 200-godishni-nata ot rozhdenieto na Parvomaystora]. Sofia, 191-194.

Arel 1975: *Arel*, Ayda. Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisin-de Batılılaşma Süreci. İstanbul.

Bichev 1954: *Bichev*, Milko. Български барок [Balgarski Barok]. Sofia.

Hartmuth 2006: *Hartmuth*, Maximilian. The Balkans in an Age of Baroque? Transformations in Architecture, Decoration, and Patterns of Patronage and Cultural Production in Ottoman Europe, 1718–1856. MA Dissertation, Graduate School of Social Sciences, Koç University, Istanbul.

Kirova 2010: *Kirova*, Radosveta. Отворена рана в сърцето на стария град на Велико Търново – руините на Църквата „Св. Спас“ [Otvorena rana v sartseto na stariya grad na Veliko Tarnovo – ruinite na Tsarkvata "Sv. Spas"]. – Паметници, реставрация, музеи [Pametnitsi, restavratsiya, musei], No. 6-12, 61–74.

Kostandov 2011: *Kostandov*, Georgi P. Istanbulu Bulgarlar ve Eski Istanbul. Istanbul.

Kuban 2007: *Kuban*, Doğan. Osmanlı Mimarisi. Istanbul.

Kuran 1963: *Kuran*, Aptullah. Türk Barok mimarisinde Batılı anlamda bir teşebbüs, Küçük Efendi Manzumesi. – Belleten, Vol. 27, No. 107, 467-476.

Lyubenova 1989: *Lyubenova*, Iva. Fountains and bridges in Bulgaria as a manifestation of traditional material culture. In: Bulgarian architecture between 15th and 19th century. Sofia, 51-62.

Marinov 2017: Marinov, Tchavdar. The “Balkan House”: Interpretations and Symbolic Appropriations of the Ottoman-Era Vernacular Architecture in the Balkans. In: Entangled Histories of the Balkans. Vol. 4. Leiden, 440-593.

Özgülven 2009: Özgülven, Yekta. II. Mahmud Dönemi İstanbul’unda Kentsel-Fiziksel Kavrayışın Değişimi. PhD Dissertation, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yıldız Technical University, Istanbul.

Panteleeva 2001: Panteleeva, Dimitrinka. Кратка история на Храма Св. Троица в град Свищов [Kratka istoriya na Hrama Sv. Troitsa v grad Svishtov]. In: Сборник доклади от Националната научна конференция, посветена на 200-годишнината от рождението на Първомайстора [Sbornik dokladi ot Natsionalata nauchna konferentsiya, posvetena na 200-godishninata ot rozhdenieto na Parvomaystora]. Sofia, 191-194.

Rüstem 2013: Rüstem, Ünver. Architecture for a New Age: Imperial Ottoman Mosques in Eighteenth-Century Istanbul. Doctoral thesis, Department of History of Art and Architecture, Harvard University, Cambridge.

Shaw 1979: Shaw, Stanford J. The Population of Istanbul in the Nineteenth Century. – International Journal of Middle East Studies, No. 10, No. 2, 265-277.

Staynova 1979: Staynova, Mihaila. Le commencement de l’eupéanisation de l’architecture de la Turquie ottomane et certains aspects de son influence sur l’architecture des Balkans. In: Revue des études sud-est européennes. Vol. 17, 587-607.

Staynova 1995: Staynova, Mihaila. Османски изкуства на Балканите XV–XVIII век [Osmanski izkustva na Balkanite XV–XVIII vek]. Sofia.

Stoykov 1961: Stoykov, Georgi. Архитектура на обществените и култовите сгради [Arhitektura na obshtestvenite i kultovite sgradi]. In: Кратка история на Българската Архитектура. Глава четвърта: Архитектурата през епохата на Българското Възраждане [Kratka Istoriya na Balgarskata Arhitektura. Glava chetvarta: Arhitekturata prez epohata na Balgarskoto Vazrazhdane], Sofia, 301-379.

Stoykov 1976: Stoykov, Georgi. Майстор Алекси и Майстор Колю Фичето: Епоха, личност, творчество [Maystor Aleksii i Maystor Kolyu Ficheto: Epoha, lichnost, tvorchestvo]

i Maystor Kolyu Ficheto: Epoha, lichnost, tvorchestvo]. Sofia.

Tuleshkov 2001: *Tuleshkov, Nikolay*. Първомайстор Никола Фичев – живот и творчество (1800–1881) [Parvomaystor Nikola Fichev – zhivot i tvorchestvo (1800–1881)]. In: Сборник доклади от Националната научна конференция, посветена на 200-годишнината от рождението на Първомайстора [Sbornik dokladi ot Natsionalata nauchna konferentsiya, posvetena na 200-godishninata ot rozhdenieto na Parvomaystora]. Sofia, 19-86.

Tuleshkov 2019: *Tuleshkov, Nikolay*. Market bridges in Europe and Ottoman Empire. In: Proceedings of International Scientific Conference on Preservation of Cultural Heritage BASA 2019. Sofia, 87-112.

Нова перспектива към българо-турските архитектурни взаимодействия: работата на Фичев в контекста на късния османски барок

Алпер Метин



Българската архитектурна историография от XX в. приписва множество антиосмански характеристики на архитектурния стил на Фичев. Въпреки това неговата работа показва сериозни познания и забележителна приемственост с построеното в османската столица Истанбул. Статията изтъква приноса, който престоят на Фичев в Истанбул и Одрин (1837–1841) има за архитектурния му опит, чрез подробен анализ на религиозните сгради, построени от архитекта от 40-те години на XIX в. насам. Аналогии с архитектурните и орнаментални особености на т.нар. османски барокови султански сгради от XVIII и XIX в. разкриват значимостта на този престой за професионалната подготовка на Фичев като архитект новатор и майстор и се дискутират подробно в настоящото изследване. В същото време тази контекстуализация позволява по-доброто разбиране на ролята му на архитект, оказал силно влияние върху българската архитектура от неговия период.



Калотина или Мелник? За един стенописен фрагмент от фонда на НАИМ–БАН

Иван Ванев¹

Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Абстракт: Статията проследява историята на свалените стенописи от средновековната църква „Св. Никола“ в Калотина, които през 1948 г. са пренесени в Народния археологически музей в София от реставратора Карл Йорданов. В музея някои от фрагментите остават без инвентарни номера и информацията за техния произход е изгубена. Тези обстоятелства затрудняват изследването на паметника и така в научната литература попадат противоречиви и неточни сведения. Като илюстрация на този проблем е представена съдбата на един от най-известните стенописни фрагменти от Калотина, който се оказва, че е свален от средновековната църква „Св. Никола“ при Мелник.

Ключови думи: средновековно изкуство, стенописни фрагменти, Калотина, Мелник, история на реставрацията

Стенописният фрагмент на св. ап. Петър в медальон (инв. № 5902; 91х70) се смята за един от най-представителните образи от средновековната църква „Св. Никола“ в Калотина² (Фиг. 1). Днес фраг-

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 cultural heritage.

² Настоящият текст е резултат от проучванията на автора, свързани с докторската му дисертация „Трансфериране на стенописи в българската реставрационна практика“, защитена през 2007 г. Нови данни и редица документални материали за ранните изследвания на църквата „Св. Никола“ в Калотина са открити благодарение на работата по проект „Приносът на Иван Гошев за формирането на Иконографския отдел на НЦИАМ (проучване и документиране на колекции)“ към Фонд „Научни изследвания“ на Министерство на образованието и науката (Договор КП-06-Н40/4 от 10 декември 2019 г.).



ментът заема важно място в галерията със стенописи в постоянната експозиция на Националния археологически институт с музей при Българската академия на науките (НАИМ–БАН). През годините участва и в редица международни изложби, представящи християнското изкуство и култура на България, сред които *“Tesori dell’Arte Cristiana in Bulgaria”* в Рим през 2000 г., *„Християнское искусство Болгарии“* в Москва през 2003 г., *“Les Trésors des icônes bulgares”* в Париж през 2009 г.³

За първи път стенописът е публикуван като произхождащ от Калотина през 1995 г. в изданието *„Стенната живопис в България до края на XIV в.“*, което е резултат от дългогодишните проучвания на Лиляна Мавродинова⁴. Поради недоброто състояние на стенописите в църквата авторката обръща по-специално внимание на свалените фрагменти и най-вече на образа на св. ап. Петър, върху който изгражда своя стилев анализ⁵. Така тя смята, че стенописите от Калотина копират „по-стари (синайски?) образци“, но ги свързва с охридски паметници от XIV в. като църквата „Св. Никола Болнички“ и като параклиса „Св. Григорий Богослов“ в църквата „Св. Богородица Перивлепта“⁶. Лиляна Мавродинова обаче не посочва къде точно в църквата е бил разположен медальонът на св. ап. Петър, преди да бъде пренесен в музея. По отношение на свалените стенописни фрагменти, които се съхраняват в НАИМ–БАН тя само споменава „Успение Богородично“ от западната стена и дясната част от изображенията в апсидата и по източната стена“⁷.

По времето, когато излиза книгата на Лиляна Мавродинова, други двама изследователи публикуват подробен анализ на иконографската програма на средновековната църква. В статията на Георги Геров и Асен Кирин са поместени и детайлни иконографски схеми, в които са включени и някои от свалените стенописи⁸. Фрагментът с образа на св. ап. Петър обаче липсва в схемите, а и не се споменава в текста, което още тогава поставя под съмнение неговата връзка

3 *Treasures* 2001: 219, № 83; *Hristianskoe iskusstvo* 2003: 26, № 8; *Les Trésors* 2009: 84, № 12.

4 *Mavrodinova* 1995: 71–72, обр. 120.

5 Лиляна Мавродинова неслучайно се насочва към образа на св. ап. Петър, тъй като фрагментът е в много по-добро състояние от останалите свалени стенописи.

6 *Mavrodinova* 1995: 71–72,

7 *Mavrodinova* 1995: 71.

8 *Gеров, Kirin* 1993/94: 51–64.



Фиг. 1. Св. ап. Петър (инв. № 5902; 91х70)



Фиг. 2. Гръб на фрагмента (архив Национална галерия)

с църквата в Калотина. Въпреки това на по-късен етап Георги Геров възприема идеята на Лиляна Мавродинова и на свой ред публикува фрагмента като произхождащ от църквата „Св. Никола“ в Калотина⁹. За разлика от нея обаче той посочва конкретно местоположение, което според него е източната стена на олтара, вдясно от апсидата¹⁰. Разбира се, този факт внася допълнително объркване в познанието и представите на съвременните изследователи за иконографската програма на стенописите от църквата в Калотина, тъй като на посоченото от Георги Геров място все още стои друго изображение на светец в медальон, което никога не е било сваляно от стената.

Проблемът със стенописните фрагменти от църквата в Калотина е част от нерешените въпроси в по-широкия контекст на опазването на културното наследство на България през първата половина на XX в., когато в депата на тогавашния Народен археологически музей са пренесени стотици художествени ценности. По различни причини много от тези обекти не са добре документирани и днес произходът на повечето от тях е несигурен или неизвестен. Това се отнася и за свалените стенописни фрагменти, пренесени в музея през 30-те и най-вече през 40-те години на XX в. Впоследствие много от тях са неинвентирани, а други са оставени с облепващи платна, без да бъдат прехвърлени върху нова основа. На по-късен етап, през 90-те години на XX в., голяма част от нереставрираните стенописи са унищожени. За съжаление, стенописните фрагменти от църквата в Калотина също са част от печалната последователност на тези събития и все още не е известно колко от тях са оцелели след свалянето им. Обръщането назад към времето на тяхното пренасяне в музея и проучването на запазената архивна документация е една все още недостатъчно изследвана възможност, която днес може да постави в нова светлина известното за свалените стенописи от средновековната църква „Св. Никола“.

Асен Василиев е един от първите изследователи, които споменават за свалянето на стенописни фрагменти от Калотина. Той обръща внимание на посветителския надпис, за който твърди, че е стоял на място в църквата до 1947 г. (Фиг. 8). Според Василиев надписът е свален от него „с помощта на музейния консерватор художникът

9 *Treasures* 2001: 219, № 83; *Les Trésors* 2009: 84, № 12.

10 *Treasures* 2001: 219, № 83.

К. Йорданов¹¹. Освен за надписа Кирил Кръстев споменава и за други стенописи, пренесени в Народния музей. Става въпрос за образите на св. Йоан Златоуст и на св. Николай, както и за сцената Успение Богородично¹². Георги Геров и Асен Кирин също приемат, че надписът е пренесен в музея през 1947 г.¹³ Те смятат, че през същата година са свалени и останалите стенописни фрагменти. Според Лиляна Мавродинова свалянето на стенописите е извършено през 1948 г. от Карл Йорданов¹⁴. За пренесените в музея стенописи споменава и Светолик Милчич през 2004 г. Той цитира Асен Василиев и приема, че свалянето на посветителския надпис е направено от автора на публикацията през 1947 г.¹⁵

Свалените стенописи са проучени и документирани едва в периода 2006–2008 г. при подготовката на каталога „Християнско изкуство в Националния археологически музей – София“¹⁶. Откритите надписи откъм гръба на част от фрагментите, включително и на фрагмента с надписа, недвусмислено показват, че са свалени от Карл Йорданов през 1948 г. Още тогава е установено обаче, че не всички основи са надписани, някои фрагменти са повторно трансферирани през годините, а най-вероятно и не всички свалени стенописи са запазени. Допълнително объркване внася и фактът, че в инвентарната книга на Средновековния фонд на НАИМ–БАН само три стенописни фрагмента са вписани като произхождащи от Калотина¹⁷. Установен е проблем и с дублирането или липсата на инвентарни номера.

При поглед назад към времето на свалянето на стенописите става ясно, че музейният реставратор Карл Йорданов е командирован до Калотина още през 1945 г. В неговия дневник се съдържа кратко описание на състоянието на паметника, направено на 29 ноември¹⁸.

11 *Vasiliev* 1960: 46. За първи път надписът е публикуван от Асен Василиев през 1950 г., но в статията не са коментирани обстоятелствата около неговото сваляне (*Vasiliev* 1950: 68–69).

12 *Krastev* 1962: 28–29.

13 *GeroV, Kirin* 1993/94: 52.

14 *Mavrodinova* 1995: л. 71.

15 *Milcic* 2004: 117, 119.

16 *Gergova, Gatev, Vanev* 2012.

17 Това са „Бюстов образ“ (инв. № 3753; 86x68), „Свещец“ (инв. № 3754; 92x64) и „Ктиторски надпис“ (инв. № 3853; 62x20). Фрагментите са вписани в инвентарната книга с материали от периода 1949/50 г. Размерите им са дадени без рамките на новите основи. Тук използвам възможността да изкажа благодарност на д-р Бисера Томова за направената справка.

18 ЦДА, ф. № 168ок, оп. 2, а.е. 1099, л. 38 гръб.



Фиг. 3. Успение Богородично (п. 11, оп. 77; 178х125)

Там е отбелязано общото състояние на църквата и са представени детайли около извършения ремонт на покрива. Реставраторът смята, че е необходимо да се „почистят стенописите и се изкърпят, защото има на места доста подкъртени“¹⁹. Следващото известно посещение на Карл Йорданов е от декември 1947 г. Вероятно той е командирован до Калотина заедно с Асен Василиев, който по това време все още работи като художник в Народния музей. Според дневника на Асен Василиев посещението на църквата е направено на 2 декември²⁰. Тогава е изготвена схема на архитектурния план и е направен препис на един от надписите в притвора („над образа, който държи църквицата“)²¹. За разлика от публикацията на Асен Василиев от 1960 г., в която твърди, че посветителският надпис е свален през 1947 г., в дневника му липсват сведения за пренасяне на стенописни фрагменти в музея. Изглежда, че това се случва на следващата година. В Заповедната книга на музея е записана ко-

19 ЦДА, ф. № 168ок, оп. 2, а.е. 1099, л. 38 гръб.

20 ЦДА, ф. № 168ок, оп. 2, а.е. 1183, л. 3.

21 ЦДА, ф. № 168ок, оп. 2, а.е. 1183, л. 4.

мандировка от 7 септември 1948 г. с цел „проучване, снемане и пренасяне на стенописи от старите църкви“ в Калотина и Беренде²². В заповедта са включени Вера Недкова, новоназначеният архитект Борис Игнатов и Петър Петров (майстор-специалист). За Вера Недкова и Петър Петров няма сведения дали са пътували до двете църкви, но арх. Борис Игнатов със сигурност посещава Калотина²³. Пътуването на Карл Йорданов до Калотина през 1948 г. също е подкрепено с документи. Той обаче е командирован още на 5 юли (Заповед № 79)²⁴. На този етап от проучванията не е ясно дали заминава тогава, или командировката му е осъществена през месец септември, за което свидетелства докладът на арх. Борис Игнатов²⁵. Интересен факт е, че в същото пътуване отново участва и Асен Василиев, който по това време вече не е служител на Народния музей²⁶.



Фиг. 4. Св. Козма Маюмски (инв. № 3754; 54x80)

Най-голямо значение за настоящото проучване има докладът на Карл Йорданов, изготвен след работата му в църквата през 1948 г.²⁷ (Фиг. 16). Според заповедта на директора реставраторът е командирован за 30 дни, „за да снее стенописите от старата църква“²⁸.

22 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 219, л. 54 гръб. Заповед № 115.

23 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 231, л. 159. В доклада се споменава, че през месец септември е заминал за Калотина и Беренде.

24 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 219, л. 50. Командирован е за 30 дни „за да снее стенописите от старата църква“.

25 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 231, л. 159.

26 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 231, л. 159. Асен Василиев напуска музея на 29 февруари 1948 г. По времето на командировката до Калотина е на служба в Комитета за наука, изкуство и култура.

27 Докладът е изготвен на 10 декември 1948 г.

28 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 219, л. 50.



Фиг. 5. Ангел, св. Йоан Златоуст и св. Николай от Поклонение
на жертвата (инв. № 3753?; 157х95)



Фиг. 6. Николай Ростовцев, „Ангел, св. Йоан Златоуст и св. Николай от Поклонение на жертвата“ (копие), 1934 г., маслени бои върху платно (НЦИАМ, инв. № 3186; 140х90)

Изпълнението на поставената цел обаче е възпрепятствано до голяма степен, тъй като Карл Йорданов констатира наличие на влага по стените. В доклада му са отбелязани само 5 свалени фрагмента: сцената Успение Богородично (130x170), два фрагмента с фигури на пророци (50x75)²⁹, „фигура на светец от олтаря“ (90x120) и „част от фигура на светец“ (56x75)³⁰.

Изглежда, че Карл Йорданов насочва усилията си към фрагментите от западната стена на наоса, която е вътрешна за църквата и вероятно е била с по-ниско съдържание на влага от останалите стени. Освен сцената Успение Богородично (п. № 11, оп. 77; 125x178)³¹ днес във фонда на НАИМ–БАН е запазен и образът на св. Козма Маюмски (инв. № 3754; 54x80), който също е свален от западната стена (**Фиг. 3, 4**). Размерите са сходни с посочените в доклада и вероятно това е един от двата фрагмента с изображение на пророци, отбелязани от Карл Йорданов. Другият свален от западната стена стенопис би трябвало да е образът на св. Йоан Дамаскин³², който днес е в неизвестност.

Очевидно е, че в изброените в доклада на Карл Йорданов свалени стенописи липсва изображението на св. ап. Петър. Това обаче не е достатъчно доказателство, че фрагментът не е от Калотина, тъй като в списъка липсват и други стенописи, които със сигурност са свалени от църквата³³. Един от тях е фрагментът с изображение на ангел, св. Йоан Златоуст и св. Николай (инв. № 3753?; 157x95) от Поклонение на жертвата в олтарната апсида³⁴ (**Фиг. 5**). Интересно е, че той липсва и в публикуваната от Георги Геров и Асен Кирин схема с разпределението на стенописите от източната стена. Коректността на схемата може да бъде поставена под съмнение и

29 Фрагментите са дадени с еднакви размери.

30 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 219, л. 50.

31 Фрагментът е реставриран в катедра „Реставрация“ в периода 1997/1998 г. от Нели Камбурова.

32 Изображението на св. Йоан Дамаскин се споменава още в проучванията на Андре Грабар (*Grabar* 1921: 125; *Grabar* 1928: 288). Вероятно фрагментът не е прехвърлен върху нова основа след пренасянето му в музея и впоследствие е унищожен.

33 Изглежда, че списъкът е бил в процес на допълване, тъй като последният фрагмент, както и размерите на всички свалени стенописи са добавени по-късно на ръка.

34 Фрагментът е публикуван без инв. № (*Gergova, Gatev, Vanev* 2012: 37, № 41). Реставриран е в периода 1998/99 г. в катедра „Реставрация“ от Юлиян Рудолф. Тогава е подменена старата носеща основа. При справка с реставрационната документация става ясно, че върху рамката на старата основа е изписан инв. № 3753.

заради липсващата, но отбелязаната в доклада „фигура на светец от олтаря“, която може да бъде идентифицирана със запазения днес фрагмент с изображение на неизвестен архиерей (инв. № 3754?/п. 23, оп. 77; 125x76)³⁵ (Фиг. 9). От друга страна, в схемата на източната стена присъства фрагментът с образа на дякон (инв. № 3753; 55x75)³⁶ (Фиг. 7). Според посочените размери това би трябвало да е последният по ред стенопис от доклада на Карл Йорданов, описан като „част от фигура на светец“³⁷.

По време на настоящото проучване бе открит лист с бележки и схеми на стенописите в Калотина, който се съхранява в личния архив на Асен Василиев³⁸. Документът не е датиран и подписан, но почеркът показва, че е свързан с дейността на Карл Йорданов. По всяка вероятност става въпрос за неговите работни бележки, правени по време на свалянето на стенописите през 1948 г. Сведенията са кратки и лаконични и дават само обща представа за състоянието на стенописите и реставрационните намеси. За западната стена на наоса е отбелязано, че „е извадено Успението с по една фигура отстрани“, което насочва към образите на св. Йоан Дамаскин и св. Козма Маюмски. Останалите на място стенописи върху западната стена са представени като доста повредени³⁹. По-надолу, без да са посочени конкретни фрагменти, се споменава, че в „олтаря една част е извадена“⁴⁰. Карл Йорданов допълва, че голяма част от стенописите там са паднали, а останалите са много повредени. Южната стена е представена като място с „по-запазени стенописи“, но свалянето на надписа не е описано в записките на реставратора. На схемата обаче фрагментът е отбелязан като липсващ, което е още едно потвърждение, че бележките са правени по време на свалянето на стенописите. Въпреки това, тези работни записки не са достатъчни за пълно изясняване на проблема около свалянето на стенописите, и по-конкретно на тези от олтарното пространство на църквата. Една от причините е и липсата на фотодокументация от времето на реставрационните намеси.

35 Gergova, Gatev, Vanev 2012: 37, № 40. Върху гърба на фрагмента е отбелязан инв. № 3754, който е идентичен с номера на св. Козма Маюмски (Фиг. 18).

36 Gergova, Gatev, Vanev 2012: 37, № 39.

37 НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 219, л. 50.

38 ЦДА, ф. № 168ок, оп. 2, а.е. 1315, л. 1.

39 ЦДА, ф. № 168ок, оп. 2, а.е. 1315, л. 1.

40 ЦДА, ф. № 168ок, оп. 2, а.е. 1315, л. 1.



Фиг. 7. Неизвестен дякон (инв. № 3753; 55x75)



Фиг. 8. Посветителски надпис (инв. № 3853/п. 7, оп. 81; 62x20)

Първите известни фотографии на стенописите в Калотина са от 1920 г. Техен автор е фотографът на Народния музей Георги Трайчев, който посещава църквата с Андре Грабар. Двамата са командироваани на 23 април 1920 г. със Заповед № 1397 на министъра на народното просвещение по молба на Богдан Филев⁴¹.

⁴¹ ЦДА, ф. № 177к, оп. 1, а.е. 669, л. 62-64. Георги Трайчев и Андре Грабар са командироваани за 10 дни до Калотина, Беренде и Погановския манастир, „за да опишат и фотографират



Фиг. 9. Св. Кирил Александрийски (инв. № 3754?/п. 23, оп. 77; 125x76)

Резултатите от командировката са публикувани от Андре Грабар през 1921 г. заедно със списък на направените фотографии⁴². За Калотина са отбелязани седем кадъра, шест от които са на сте-

запазените в тези места стари фрески“. Според молбата на Богдан Филов документирането на църквите там е свързано с предстоящата окупация на региона, съгласно Ньойския договор от 1919 г.

⁴² Grabar 1921: 97-164.



Фиг. 10. Неизвестна светица (инв. № 3578/п. 16, оп. 81; 48х26)

нописите⁴³. Най-голямо значение за настоящото изследване има фотографията на западната стена на наоса⁴⁴. Благодарение на нея може да бъде проследено състоянието на свалените през 1948 г. стенописи. Фотографията е изключително ценна заради липсващия днес стенопис с образа на св. Йоан Дамаскин, както и заради изгубените фрагменти от фигурите на жени светици от най-ниския регистър. От друга страна, високото качество на фотографията дава възможност да бъде идентифициран още един фрагмент, за който досега не беше известно, че е свален от църквата в Калотина. През 2006 г. в депото на НАИМ-БАН беше документиран частично запазен стенописен фрагмент, изобразяващ глава на неизвестна светица (инв. № 3578/п. 16, оп. 81; 48х26)⁴⁵ (Фиг. 10). Изображението е със значителни липси и увреждания, интегрирани неподходящо по време на извършени в миналото реставрационни намеси, кое-

43 Grabar 1921: 163. Фотографиите на Георги Трайчев са запазени и се съхраняват в архива на НАИМ-БАН (фотографиите от Калотина са с последователна номерация 1961-1967).

44 Архив на НАИМ-БАН, № 1967. Фотографията е популярна и е публикувана още в доклада на Андре Грабар (Grabar 1921: 125).

45 Gergova, Gatev, Vanev 2012, 38, 50, обр. I. 48. В изданието фрагментът е погрешно идентифициран като произхождащ от църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър, тъй като инвентарният му номер е дублиран с този на сцената Жените мироносици при Гроба Господен (инв. № 3578/п. 16, оп. 81; 100х94,4), пренесена в музея от същата църква през 1946 г. (Gergova, Gatev, Vanev 2012, 38).



Фиг. 11. Стенописите от западната стена на наоса (детайл), фотограф Георги Трайчев, 1920 г. (Архив на НАИМ-БАН, № 1967)

то е довело до сериозни изменения в неговия първоначален вид. Въпреки това при съпоставяне с фотографията става ясно, че това е част от главата с ореола на най-дясната светица, разположена непосредствено до северната стена на наоса, под образа на св. Козма Маюмски (Фиг. 11).

За съжаление, по време на командировката на Андре Грабар и Георги Трайчев не са заснети стенописите от олтара на църквата и запазените фотографии не могат да решат проблема със свалените от там фрагменти. През 30-те години на XX в. обаче църквата е посетена от друг известен изследовател на средновековното изкуство. Това е прот. Иван Гошев, който по това време е директор на Църковния историко-археологически музей (ЦИАМ) при Св. Синод. В неговия личен архив са запазени схеми и работни бележки от проучванията му на стенописите в Калотина⁴⁶. Изглежда, че той реализира две експедиции до църквата, втората от които е на 3 ноември 1933 г. Прот. Гошев изготвя схеми с разпределението на стенописите, сваля надписи и прави коментари. В запазените материали липсва схема на източната стена, но въпреки това работните бележки на прот. Иван Гошев са важни за бъдещите про-

⁴⁶ НА на БАН, ф. № 160к, оп. 1, а.е. 148.



Фиг. 12. Стенописите от южната част на олтара, фотограф Иван Гошев?, 1933 г.
(НА на БАН, ф. № 160к, оп. 1, а.е. 263)

учвания на църквата. Посещението му в Калотина през 1933 г. има и друг принос, свързан с изработването на копия на стенописите. Решението за това е взето на заседание на Музейния комитет на ЦИАМ на 10 май 1934 г. Със задачата е натоварен художникът Николай Ростовцев. Първоначално са поръчани шест копия: „Христос с 2 медальона“, „Грешниците“, „Два олтарни светци“ и „още три други по-малки“⁴⁷. На заседание на 9 юли 1934 г. е взето решение за изработване на още едно копие на „Ктиторката с детето“⁴⁸. Според инвентарната книга за колекцията на ЦИАМ са откупени 6 копия, вписани с поредни номера от 3181 до 3186. Копията са с много висока документална стойност. Николай Ростовцев прецизно представя състоянието на надписите, нанася разрушените участъци от стенописите, отбелязва наличието на графити. Днес копията са изключително ценно свидетелство, което отразява в цял състоянието на стенописите през 1934 г.⁴⁹

Интересно е да се отбележи, че няколко месеца преди второто посещение на прот. Иван Гошев в Калотина Музейният комитет взема решение „да се купи за нуждите на музея един съвременен... фотограф. апарат, който да може да снима с филм“⁵⁰. Мотивите са, „че такъв апарат ще улесни твърде много музея, понеже снимките с него се правят леко и този вид филмови апарати са тъкмо годни за археологически снимки“⁵¹. Изглежда, че фотоапаратът е закупен скоро след заседанието и най-вероятно прот. Иван Гошев е бил с него в Калотина. Доказателство за това е първата страница от неговите работни записки, която съдържа информация за направено фотографско заснемане⁵². Там са отбелязани 5 заснети кадъра с кратко описание към всеки. От записките се разчита:

47 Архив на НЦИАМ. Протоколна книга на музейния комитет. Протокол № 9 от 10 май 1934 г.

48 Архив на НЦИАМ. Протоколна книга на музейния комитет. Протокол № 11 от 9 юли 1934 г.

49 Само едно от копията на Ростовцев представя част от стенописите в олтара на църквата, но за съжаление, то не дава цялостна представа за иконографската програма там. Става въпрос за фигурите на ангел, на св. Йоан Златоуст и на св. Николай от южната част на апсидата (инв. № 3186; 140х90), (Фиг. 6).

50 Архив на НЦИАМ. Протоколна книга на музейния комитет. Протокол № 7 от 16 август 1933 г.

51 Архив на НЦИАМ. Протоколна книга на музейния комитет. Протокол № 7 от 16 август 1933 г.

52 НА на БАН, ф. № 160к, оп. 1, а.е. 148, л. 1. Вероятно прот. Иван Гошев е разполагал с два рол-филма от по 8 кадъра, от които е заснел само 5.

„притвор“, „вън храма“, „притвора“ и т.н. Тези сведения насочиха настоящото проучване към запазените фотоматериали в личния архив на учения⁵³. Така при дигитализирането на съхраняваните там негативи бяха идентифицирани 4 кадъра от църквата в Калотина⁵⁴. На този етап няма директни доказателства, че точно това са негативите, заснети от Гошев през 1933 г., но със сигурност тяхната научна стойност има голямо значение за бъдещите проучвания на църквата. На два от кадрите са заснети стенописи от северната стена в притвора, а другите два са направени в наоса на църквата. Негативите от наоса са особено ценни, защото на тях са заснети стенописите в олтара⁵⁵. Точно тези негативи могат да бъдат използвани като доказателство, че стенописният фрагмент с образа на св. ап. Петър в медальон от фонда на НАИМ-БАН не е свален от източната стена на олтара, а и изобщо не е от църквата „Св. Никола“ в Калотина.

Освен че дават представа за състоянието на стенописите, двата негатива позволяват да се коригират публикуваните сведения за иконографската програма в олтарното пространство на църквата. Разбира се, сваленият от южната част на апсидата фрагмент е известен и неговото място не е било обект на противоречия. Интересен е въпросът с изображението върху най-ниския регистър на източната стена, в частта между апсидата и южния зид на църквата. Както вече стана ясно Георги Геров и Асен Кирин логично предполагат, че там е стоял частично запазеният фрагмент с образа на неизвестен дякон, държащ реликвиарий⁵⁶. Публикуваната от тях схема на източната стена също изглежда убедително⁵⁷, но за съжаление, е сгрешена, тъй като на предполагаемото място на дякона е бил фрагментът с образа на неизвестен архиерей (инв. № 3754?/п. 23, оп. 77; 125x76). Това се вижда ясно и на двата кадъра от личния архив на прот. Иван Гошев. Доброто качество на фотографияите

53 НА на БАН, ф. № 160к, оп. 1, а.е. 263. Негативите в архивната единица са нарязани на кадри от рол-филми и се съхраняват във фотографски пликосе. Кадрите от Калотина са в плик от фотоателието („фотографически склад“) на Хайнрих Фишер, намиращ се на ул. „Алабин“ № 35 в близост до ЦИИМ. Върху гърба на плика е написано името на Иван Гошев.

54 Негативите са с размер 106x62 mm.

55 Единият негатив представя почти цялата източна стена с апсидата и протезисната ниша (Фиг. 13), а на другия са заснети стенописите от южната част на апсидата, с части от източната и южната стена (Фиг. 12).

56 Gerov, Kirin 1993: 59.

57 Gerov, Kirin 1993: 54, fig. 8.



Фиг. 13. Стенописите от източната стена, фотограф Иван Гошев?, 1933 г. (НА на БАН, ф. № 160к, оп. 1, а.е. 263)



Фиг. 14. Стенописи от южния приолтарен стълб на църквата „Св. Никола“ при Мелник, фотограф Карл Йорданов, 1947 г.? (Архив на НАИМ-БАН)

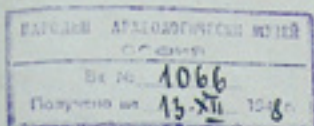


Фиг. 15. Св. ап. Павел от църквата „Св. Никола“ при Мелник (п. 30, оп. 77; 79x72)

и сравнително по-доброто състояние на стенописите през 1933 г. позволява фигурата на архиерея да бъде идентифицирана като св. Кирил Александрийски. Доказателство за това са ясно видимите следи от характерната за неговата иконография шапка (οκούφια)⁵⁸.

Благодарение на своето качество неизвестните фотографски негативи от архива на прот. Иван Гошев разкриват нова информация за стенописите от олтара и тяхното състояние през 1933 г. Изглежда,

⁵⁸ Изказвам благодарност на доц. д-р Маргарита Куюмджиева за помощта при идентифицирането на образа.



До Господина Директора на
Народния археологически музей
Т у н

Д О К Л А Д
от Карл Йорданов, художник в музея

Господине Директоре,

Чест имам да Ви представя настоящия доклад за командировката ми до с.Калотина, съгласно заповедта Ви № 79 от 5.VII. 1948 год. за да сваля стенописите от старата църква.

Тъй като в църквата има влага по стените, то можах да сваля стенописи само от места където бе сухо. След като се отограни влагата и изсушат стените ще продължа работата.

За сега свалях следните стенописи:

- | | |
|-------------------------------|-----------|
| 1. Успението | 130 - 170 |
| 2. Пророк | 50 - 75 |
| 3. -" | " " |
| 4. Фигура на светец от олтара | 90 - 120 |
| 5 част от фигура на светец | 50 - 75 |

София, 10.XII.1948 год.

С почит

Карл Йорданов

Фиг. 16. Доклад на Карл Йорданов за свалянето на стенописите от църквата „Св. Никола“ в Калотина (НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 219, л. 50)

че по това време е бил запазен и значителен фрагмент от северната част на композицията Поклонение на жертвата. Запазеният фрагмент с изображението на св. Богородица Ширшая небес в конхата е бил с по-големи размери от днешните. Забелязва се също фрагмент от изчезналата днес северна двойка медальони в апсидата. Върху източната стена все още е била запазена мазилка с живопис, която свидетелства за характера на орнамента, обрамчвал арката на протезисната ниша. На мястото на олтарната маса е била поставена база от антична колона.

Новооткритите фотографии обаче не дават конкретна информация за първоначалното местоположение на фрагмента с образа на дякон. На този етап може да се допусне, че той е свален от северната стена на олтара, което е необичайно иконографско решение⁵⁹. Подкрепя на това предположение може да бъде потърсена отново в работните записки на прот. Иван Гошев. Изработената от него схемата на северната стена на църквата е с малко детайли, но категорично свидетелства, че последната фигура от регистъра на правите светци е била ограничена с рамка⁶⁰. Днес трансферираният фрагмент е в много тежко състояние, но все още се забелязва рамката, която огражда изображението. Това дава основание да се предположи, че на празното днес място на северната стена в олтара е стояла фигурата на дякон.

След като вече е ясно, че фрагментът с образа на св. ап. Петър в медальон не е от църквата в Калотина, възниква въпросът за неговия истински произход. От запазената документация в архива на Националната галерия, където е извършена последната реставрация⁶¹, става ясно, че на гърба на трансфера няма надпис с конкретна информация за произход, както е при други свалени стенописи⁶² (Фиг. 2). Изглежда, че след прехвърлянето му върху нова основа стенописът не е инвентиран веднага и информацията за неговия произход е изгубена. Техничко-технологичните характеристики на

59 Вероятно фигурата е била разположена симетрично на другия дякон, изписан върху южната стена на олтарното пространство.

60 НА на БАН, ф. № 160к, оп. 1, а.е. 148, л. 6 гръб.

61 Реставрацията е извършена от Петър Попов през 2000 г.

62 Архив на НГ. Качеството на фотографиите позволява да се разчете надпис „о. 77/55“. Вероятно става въпрос за опис от инвентаризация, проведена след присъединяването на музея към БАН.

трансфера⁶³ могат да бъдат свързани най-общо с реставрационната практика на Карл Йорданов през 40-те и 50-те години на XX в., което, разбира се, не е достатъчно за изясняване на произхода. Образът на св. ап. Петър обаче очевидно притежава стилово сходство със стенописите от средновековната църква „Св. Никола“ при Мелник. Изображението е близко до стенописите на т.нар. „първи майстор“ (по Лиляна Мавродинова), който е изписал апсидната композиция, някои изображения в протезиса, предполагаемия образ на св. Димитър под ктиторския надпис и др.⁶⁴ При моделирането на лика и при оформянето на косата и брадата св. ап. Петър е много близо до образа на допоясната фигура на неизвестен архиерей (инв. № 5904; 84,5x94), която е била разположена във втория регистър, вляво от апсидата на протезиса (Фиг. 17). Изображението има много сходства и с лика на св. ап. Петър от сцената върху северната страна на апсидата, която днес е известна само по стари фотографии⁶⁵.

На този етап от проучването стиловите паралели между изображението на св. ап. Петър и стенописите от „Св. Никола“ при Мелник са достатъчно категорични, но местоположението на фрагмента в иконографската програма на църквата трудно може да бъде установено. За съжаление, фрагментът не присъства на известните фотографии на Антонин Странски, Георги Трайчев и Карл Йорданов, направени преди свалянето на стенописите. Една от възможните причини е, че част от запазените средновековни стенописи са били покрити с по-късни мазилки, които Карл Йорданов отстранява при подготовката на фрагментите за сваляне⁶⁶. През 1915 г., когато Богдан Филев посещава Мелник, църквата е все още запазена до покрив. От неговите бележки става ясно, че стените вътре са „наскоро измазани“⁶⁷. За наличието на по-късни мазилки върху

63 Стенописът е свален в техника *stacco*. Конструкцията на основата е изградена от дървена рамка, подсилена с напречни летви, свързващи двете дълги страни. За фиксиране на фрагмента към дървената конструкция е използван гипс, примесен с кълчища.

64 Mavrodinova 1975: 35; Mavrodinova 1995: 42.

65 През годините съдържанието на сцената е било обект на много дискусии, анализи и интерпретации (Penkova 2012: 143-146). Според последните проучвания на Бранислав Тодич тя представя символичната инвестиция на българския архиепископ Василий (Todic 2008: 59-68).

66 Относително доброто състояние на живописния слой на фрагмента действително може да бъде свързано с по-късните мазилки, които са го предпазвали от атмосферните влияния след падането на покрива на църквата.

67 Filov 1995: 82.

някои участъци от средновековните стенописи свидетелства и Никола Мавродинов⁶⁸. На фотографии от първата половина на XX в. също се вижда, че западната част на приолтарните стълбове е покрита с нова мазилка.

Наличието на светци в медальони изглежда необичайно за иконографската програма на църквата „Св. Никола“ при Мелник. Или поне в монографията на Лиляна Мавродинова липсват сведения за подобни изображения от запазената и известна част на стенописите. В статията на Странски обаче се споменава за светец в овална рамка („cadre oval”), изписан върху един от приолтарните стълбове⁶⁹. Това е образът на св. ап. Павел, който според Лиляна Мавродинова е стоял „от юг“ до предполагаемата допоясна фигура на св. Димитър⁷⁰ (Фиг. 15). При внимателно изследване на архивните фотографии става ясно, че върху северното лице на южния стълб действително е имало изображение на светец в медальон (Фиг. 14). Предполагаемият образ на св. ап. Павел може да бъде идентифициран със стенописен фрагмент от фонда на НАИМ–БАН, публикуван като неизвестен светец от медальонен фриз, произхождащ от църквата „Св. Никола“ в Калотина (п. 30, оп. 77; 79x72)⁷¹. Освен стиловите белези и наличието на характерна мрежа от напуквания по мазилките, двата фрагмента са и с еднаква височина. Това дава основание да се допусне, че оригиналното местоположение на образа на св. ап. Петър в медальон е западното лице на южния приолтарен стълб на църквата „Св. Никола“ при Мелник, непосредствено до образа на св. ап. Павел. В подкрепа на тази хипотеза е и позата на светеца, който е обърнат наляво⁷².

Резултатите от настоящото изследване показват, че въпреки многобройните публикации и дългогодишните проучвания на редица изтъкнати автори, в натрупаното познание за знакови паметници

68 Mavrodinov 1933: 292. Никола Мавродинов споменава за сваляне на по-късна мазилка, която покривала част от ктитория надпис.

69 Stránský 1940: 424.

70 Mavrodinova 1975: 10.

71 Gergova, Gatev, Vanev 2012: 37, № 38.

72 Тук прави впечатление неравностойното представяне на св. ап. Павел спрямо св. ап. Петър, което е необичайно за византийската традиция. Изборът на централно място за образа на св. ап. Петър обаче може да бъде свързано със събитията от политическия и църковния живот в България по времето на цар Калоян и сключената от него уния с Рим. Връзката на иконографската програма на църквата „Св. Никола“ при Мелник с логиката на тези събития е представена подробно в статията на Бранислав Тодич (Todic 2008: 59-68).

на средновековното ни изкуство има много неточности и празнини. Това важи както за църквата „Св. Никола“ в Калотина, така и за „Св. Никола“ при Мелник. Днес е трудно да бъде назована причината за настъпилото объркване при атрибуцията на стенописите, които би трябвало да са изписани в разстояние на повече от век, и то в много различен културен контекст. Със сигурност част от проблема е свързан с настоящото състояние на тези паметници и нерешените въпроси с тяхното опазване⁷³. И ако неточностите в научната литература биха могли да бъдат поправени от бъдещите изследователи, то извършените реставрационни намеси често пъти водят до необратими изменения на самите културни ценности⁷⁴. Точно по тази причина е важно да се пристъпва към реставрация на знакови обекти само след изчерпателно документиране и провеждане на задълбочени проучвания. За съжаление, несъвършенствата в система ни за опазване на културното наследство е причина през последните години да бъдат съгласувани и реализирани множество некачествени проекти, които доведоха до обезличаване на редица недвижими културни ценности и до загуба на ценна историческа информация⁷⁵. Надеждата е в малкото на брой, но все пак съществуващи изследователски инициативи⁷⁶, които освен че могат да бъдат основа за изработване на пълноценни реставрационни програми, те дават възможност и за натрупване на ново познание за различни аспекти от миналото на средновековното изкуство по българските земи.

73 Част от проблемите могат да бъдат отнесени към несъвършенствата и рисковете, които създава идеята за сваляне на стенописи и пренасянето им на друго място.

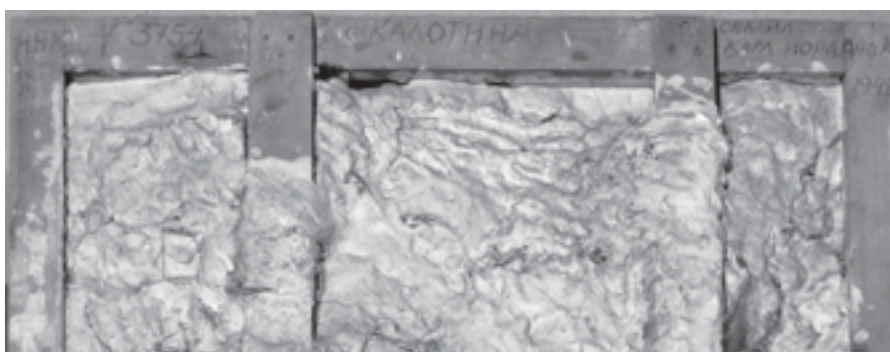
74 През 2018 г. Министерството на културата съгласува „Проект за изпълнение на реставрационни дейности по стенописната декорация в църквата „Свети Никола“ в с. Калотина, общ. Драгоман“, който предвижда изработване на допълнителна програма за „обработка и връщане на стената на оригинални фрагменти“ (Архив на НИНКН, Сф-765-2162). Проектът не е реализиран само благодарение на липсата на финансиране. При това състояние на проучванията днес може само да се предполага кои фрагменти и на кои места са щели да бъдат върнати.

75 В основата на подобни проекти стои стремежът към бързо усвояване на средства по различни европейски програми за културно наследство. Обикновено бенефициенти на подобни проекти са строителни фирми, а най-често реставрационните намеси се извършват от лица без специализирано образование.

76 През 2019 г. екип на Асоциацията на реставраторите в България реализира проект „Оценка на състоянието на църквата „Св. Петър“ при село Беренде, финансиран от Министерството на културата по договор № РД 11-05-21/20.12.2018 г. През 2020 г., отново със средства на Министерството на културата по договор № РД11-00-132/1.09.2020 г., екип на фондация „Балканско наследство“ работи по проект „Недеструктивно проучване и документация на средновековната църква „Св. Никола“ в с. Калотина“ (Архив на НИНКН, Сф-765-33).



Фиг. 17. Неизвестен архиерей от протезиса на църквата „Св. Никола“ при Мелник (инв. № 5904; 84,5х94)



Фиг. 18. Надпис върху гърба на фрагмента с образа на св. Кирил Александрийски (инв. № 3754?/п. 23, оп. 77; 125х76)

Библиография

Извори

Архив на НГ [Arhiv na NG (Archive of National Gallery)].

Архив на НИИИХН, Сф-765-2162 [Arhiv na NINKN (Archive of National Institute of Immovable Cultural Heritage), Sf-765-2162].

Архив на НИИИХН, Сф-765-33 [Arhiv na NINKN (Archive of National Institute of Immovable Cultural Heritage), Sf-765-33].

Архив на НАИИМ–БАН, № 1967 [Arhiv na NAIM–BAN (National Archaeological Institute with Museum), No. 1967].

Архив на НЦИАМ [Arhiv na NCIAM (National Church Museum of History and Archaeology)].

НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 219 [NA na BAN (Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences), f. No. 132k, op. 1, a.e. 219].

НА на БАН, ф. № 132к, оп. 1, а.е. 231 [NA na BAN (Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences), f. No. 132k, op. 1, a.e. 231].

НА на БАН, ф. № 160к, оп. 1, а.е. 148 [NA na BAN (Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences), f. No. 160k, op. 1, a.e. 148].

НА на БАН, ф. № 160к, оп. 1, а.е. 263 [NA na BAN (Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences), f. No. 160k, op. 1, a.e. 263].

ЦДА, ф. № 177к, оп. 1, а.е. 669 [CDA (Central State Archive), f. No. 177k, op. 1, a.e. 669].

ЦДА, ф. № 1680к, оп. 2, а.е. 1099 [CDA (Central State Archive), f. No. 1680k, op. 2, a.e. 1099].

ЦДА, ф. № 1680к, оп. 2, а.е. 1183 [CDA (Central State Archive), f. No. 1680k, op. 2, a.e. 1183].

ЦДА, ф. № 1680к, оп. 2, а.е. 1315 [CDA (Central State Archive), f. No. 1680k, op. 2, a.e. 1315].

Литература

Filov 1995: *Filov*, Bogdan. Пътувания из Тракия, Родопите и Македония [Patuvania iz Trakia, Rodopite i Makedonia]. Sofia.

Gergova, Gatev, Vanev 2012: *Gergova*, Ivanka, *Yordan Gatev*, *Ivan Vanev*. Християнско изкуство в Националния археологически музей – София [Hristiyansko izkustvo v Nacionalniya arheologicheski muzey – Sofiya]. Sofia.

Gerov, Kirin 1993/94: *Gerov*, Georgi, *Asen Kirin*. New Data on the 14th Century Mural Paintings in the Church of Sveti Nikola in Kalotina. – Зограф [Zograph], No. 23, 51-64.

Grabar 1921: *Grabar*, André. Материалы по средневековому искусству в Болгарии [Materialiy po srednovekovnomu iskusstvo v Bolgarii]. – Годишник на Народния археологически музей [Godishnik na Narodnia arheologicheski musey], No. 2, 97-164.

Grabar 1928: *Grabar*, André. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris.

Hristanskoie iskusstvo 2003: Християнское искусство Болгарии (выставка). [Hristianskoe izkusstvi Bolgarii (bystavka)]. Moscow.

Krastev 1962: *Krastev*, Kiril. Стенописите в Болярската църква при Калотино [Stenopisite v Boljarskata carkva pri Kalotino]. – Изкуство [Izkustvo], No. 6, 28-32.

Les Trésors 2009: Les Trésors des icônes bulgares. Paris.

Mavrodinov 1933: *Mavrodinov*, Nikola. Църкви и манастири в Мелник и Рожен [Tsarkvi i manastiri v Melnik i Rozhen]. – Годишник на Народния музей [Godishnik na Narodniya muzey], No. 5, 285-306.

Mavrodinova 1975: *Mavrodinova*, Lilyana. Църквата „Св. Никола“ при Мелник [Tsarkvata „Sv. Nikola“ pri Melnik]. Sofia.

Mavrodinova 1995: *Mavrodinova*, Lilyana. Стенната живопис в България до края на XIV век [Stennata zhivopis v Balgariya do kraia na XIV vek]. Sofia.

Milcic 2004: *Milcic, Svetolik*. Храмове и манастири в Сливнишко [Hramove I manastiri v Slivnishko]. Sofia.

Penkova 2012: *Penkova, Bisserka*. Thirteenth Century Mural Paintings in South Bulgaria in the Light of the Recent Studies. In: *Orient et Occident mediterraneens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux*, Paris, 135-156.

Stránský 1940: *Stránský, Antonín*. Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnik. In: *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*. Vol. 2. Roma, 422-426.

Todic 2008: *Todic, Branislav*. The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik. – Зограф [Zograph], No. 32, 59-68.

Treasures 2001: *Treasures of Christian Art in Bulgaria*. Sofia.

Vasiliev 1950: *Vasiliev, Asen*. Църкви и манастири из Западна България [Carkvi I manastiri iz Zapadna Bulgaria]. – Разкопки и проучвания [Razkopki I prouchvania], No. 4, 49-114.

Vasiliev 1960: *Vasiliev, Asen*. Ктиторски портрети [Ktitorski portreti]. Sofia.

Kalotina or Melnik? New Evidence on a Wall-Painting Fragment from the NAIM-BAS Collection

Ivan Vanev



This paper traces the history of the wall paintings detached from the medieval church St. Nicolas in Kalotina that were transported to the National Archaeological Museum in Sofia in 1948 by the conservator Karl Yordanov. Only three of the fragments were registered in the Medieval Fund inventory book of the museum. Others were left either with no inventory numbers or were given duplicate ones and the information about the provenance of some of these wall paintings was lost as time passed. These circumstances complicate the research on St. Nicolas church and caused an accumulation of controversial or inaccurate information in the scientific literature throughout the years. It was not until the beginning of the 20th century for in-depth research to be undertaken. Georgi Gerov and Asen Kirin published a comprehensive iconographic scheme of the wall paintings in the early 90s. Around the same time, Lilyana Mavrodinova published an unknown fragment with the image of St. Peter the Apostle in a medallion. As a result, this fragment was included in a couple of international exhibitions and has since become an irrevocable part of NAIM-BAS' permanent exposition. The history of this particular fragment is important for the current study not only within the context of the Kalotina church but also because it is a telling example of the fate of a large number of wall paintings acquired by the museum in the 30s and 40s of the 20th century.

The following study is based on unpublished archival materials and old photographs. They offer a solid base for research of the history of the detached wall paintings. This new evidence shows that the schemes made by Georgi Gerov and Asen Kirin have a lot of inaccuracies and omissions, related mainly to the placement of the murals at the altar. It also disproves that the fragment brought to light by Lilyana Mavrodinova is from Kalotina. Two unpublished photographs of the altar taken by Ivan Goshev in 1933 answer the questions posed in this text and allow for the iconographic scheme to be reconstructed. This paper also presents all the known wall paintings detached from the church in Kalotina and clarifies their original placement in the church. Unfortunately, the study shows that some of the wall paintings that were removed in 1948 have been destroyed after their transportation to the museum.

This research also attempts to identify the origin of the fragment with the image of St. Peter the Apostle which has a clear stylistic resemblance to the murals from the medieval church St. Nicolas near Melnik. An image that was also thought to have been brought from Kalotina, supposedly depicting St. Paul, is also from Melnik. Another fragment of an unidentified female saint from the west wall of the nave that was assumed to have been brought to the museum from the demolished church St. George the Lesser in Nessebar was identified as a mural from Kalotina.

The results of this study show that despite the multiple publications and years of extensive research conducted by a number of renowned authors, there are still significant gaps in the accumulated knowledge of emblematic medieval art monuments in the Bulgarian lands. This conclusion applies both to the churches St. Nicolas in Kalotina and St. Nicolas in Melnik. It is difficult to identify the reasons for the researchers' confusion over the attribution of wall paintings which must have been painted in more than a century's distance, and moreover in a very different cultural context. Most certainly, some of them are related to the current state of these monuments. Their condition reflects the serious defects in the country's contemporary system of cultural heritage preservation.



Paintings by Haralampy Tachev in Sofia's Churches

Vesselina Yontcheva¹

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: There are many studies on the different aspects of the work of Haralampy Tachev, but his church production has remained out of the scope of the research interest. The present study considers the ornamental decoration created by him for Sofia temples. An attempt is made to briefly review this part of his work and define its characteristics in the context of the general artistic processes during this period.

Key words: Bulgarian painters after the liberation, ornamental decoration, projects

Haralampy Tachev's work is exceptionally varied². Its different aspects have been considered by a number of authors, mainly in view of his involvement with the Contemporary Art Association³, his authorship of Sofia's coat of arms⁴, his projects in ceramics⁵ and his teaching experience⁶, among others. Due to a host of reasons his church production has remained out of the scope of the research interest, it is mentioned only in regard to his participation in the

² The research presented here was carried out in the framework of a project titled "Visualising the Sacral: A Registry of Academic Painters, Icon Painters, Carvers and Goldsmiths Who Have Worked in Sofia Churches (1878–1944). Part 1" of the Institute of Art Studies, implemented with financial support from the Culture Programme of Sofia Municipality, Contract No. SKK20-PPo6-119/15 December 2020.

³ *Georgieva* 2001: 166–185; *Miteva* 1997: 121–182.

⁴ *Georgieva* 2002a: 54–61; *Nikolov* 2008: 31; *Gadzev* 2005: 40–41.

⁵ *Vasilchina* 2010: 124–130; *Miteva* 2008: 27–31.

⁶ *Bozkov* 1962; *Minekov*, *Rusev*, *Bozkov*, *Domuschiev*, *Chuhovski* 1984.



mural decoration of some temples⁷, without any consideration of the specifics of his work.

There are data that Haralampy Tachev has worked on painting projects in many Bulgarian churches: Sts. Cyril and Methodius in Plovdiv⁸, St. George in Belozem⁹, Dormition of the Holy Virgin in Ruse¹⁰, St. John the Forerunner in Kazanlak¹¹, St. Marina in Plovdiv¹², St. Nicholas in Karlovo¹³, St. George in Plovdiv¹⁴, St. John of Rila in Bichkinliya village, Gabrovo region¹⁵, All Saints in Ruse¹⁶, Holy Trinity in Svishtov¹⁷, etc. The painter exchanged correspondence related to the painting of the Holy Trinity church in Kozloduy¹⁸ in 1938, and the temple of The Dormition of the Holy Virgin in Varna¹⁹ in 1939, but none of the envisaged work was actually performed.

Along with mural painting Tachev was occupied with many other activities connected to church art. During the period 1904–1905 he took an assignment for the preparation of “sketches” of crowns for the St. Nedelya church in Sofia²⁰ but these were never realized. He participated in committees on the approval of copies of medieval murals²¹. In 1912 he designed the candle holders to be placed in front of the soleas in the church of St. Nicholas of Sofia the New²². In 1923 Haralampy

7 Karavelov 1966; Radkova 1999: 88; Belkovski 1957: 6; Karavelov 1966: 206; Paskaleva 1986: 6; Kalev 1979: 92.

8 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 1318, p. 1, 2.

9 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 782, p. 1-9.

10 Mutafov 2019: 43; Popov 1937: 2; Manchev 1937: 2; CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 784a, p. 10-11, 23.

11 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 784, p. 1, 3, 7-13, 16-17.

12 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.e. 780, p. 1-27; CDA, f. 2005K, inv. 1, a.e. 1218, p. 1-30.

13 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 781, p. 1.

14 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 775, p. 1-4.

15 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 1251; CDA f. 2005K, inv. 2, a.u. 115, p. 1-4. The design of the interior decorative painting of the church was elaborated by Haralampy Tachev, Stefan Ivanov and Tsanko Vasilev, see CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 788, p. 1-8.

16 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 794, p. 1-2.

17 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 1289, p. 1, 2; CDA, f. 2005K, inv. 2, a.u. 119, p. 1-4.

18 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 789, p. 1-8.

19 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 784a, p. 1-7.

20 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 743, p. 1, 2.

21 In 1911, in accordance with Instruction No. 8338, Ordinance No. 1102 of the Ministry of Education Haralampy Tachev was included in a committee for evaluation and approval of the frescoes in the church of St. 40 Martyrs in Veliko Tarnovo copied by M. Georgiev, see CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 231, p. 1.

22 Temelski 2019: 117.

Tachev and Dimitar Gyudzhenov were nominated by the director of the National Academy of Art to participate in a commission for approval of the paintings (icons and decoration) created by Apostol Hristov for the temple of St. Parascheve²³. Tachev elaborated designs for the furnishings of the St. Spas church that were assigned for crafting to Iliya Ognyanov in November 1925²⁴.

In 1940 Hariton, bishop of Dragovit and rector of the Theological Seminary in Sofia, asked the painter to produce a model drawing for the mosaic of a new church that was being built at the Cherepish Monastery²⁵. Tachev's archives include designs of candle holders, chalices, chandeliers, a lectern²⁶, a church desk and holy doors, drawings and sketches of saints and angels, and ornaments for interior church decoration²⁷. The painter has also created a project for the decoration of the cover of a Memorial Book of the Saint Alexander Nevsky Cathedral²⁸.

The facts presented above clearly show that Tachev has been committed to church art throughout his active career as a painter. The present

23 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 240, p. 1, 2.

24 Haralampy Tachev was invited by the chair of the temple's Church Council to present the projects and review the work performed by Ognyanov, see CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 761, p. 1.

25 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 798, p. 1.

26 CDA, f. 2005 K, inv. 2, a.u. 133, p. 15.

27 CDA, f. 2005 K, inv. 2, a.u. 128, p. 1-15.

28 CDA, f. 2005K, inv. 2, a.u. 123, p. 1.



Fig. 1. Ornamental Decoration of the southern arched niche with the triple window, St. Alexander Nevsky Cathedral (1912). Photo V. Yontcheva



Fig. 2. Ornamental Decoration of the arches separating the naos from the southern nave, St. Alexander Nevsky Cathedral (1912). Photo V. Yontcheva

study considers the ornamental decoration created by him for Sofia temples. An attempt is made to briefly review this part of his work and define its characteristics in the context of the general artistic processes during this period.

Haralampy Tachev was born on 19 July 1875 in the city of Plovdiv²⁹. He was admitted in the first class of the State Drawing School (1886)³⁰, in the group of Ivan Mrkvička³¹ who had been his teacher at the high school in Plovdiv. In 1900 he finished the general course of study at the Drawing School and specialized in Decorative Art³² under the guidance of the Austrian artist Raymond Ulrich. It is known that some of Tachev's first teachers were from Austria-Hungary and the Czech Republic: Josef Silaba, Josef Pitter. Like Ulrich, they promoted the ideas of the new style of *Secession*³³. In 1905 Tachev also completed the special decorative course and in 1910 he began his teaching career at the School of Art and Industry³⁴.

Haralampy Tachev was among the founders of the Contemporary Art Association³⁵. The idea for its establishment came up during a meeting of the painter with architect Pencho Koychev who, at the time, was working on the design of the Mausoleum in Plevna. It became clear that the project would require painters for the icons, decorators for the interior, carvers for the iconostasis, etc. Therefore, the idea emerged to unite different types of artists in the implementation of joint projects³⁶. One of the programme goals of the members of the Contemporary Art Association was to practically implement a synthesis between plastic arts and architecture³⁷.

According to the reviewed sources, Tachev's first church project in Sofia was completed in 1911 and involved work on the murals in the temple of St. Nicholas of Sofia the New³⁸. He worked together with

29 Obretenov, Stoykov, Trufeshev 1987: 72.

30 Bozhkov 1962: 23; Minekov, Rusev, Bozhkov, Domuschiev, Chuhevski 1984: 26.

31 Marinska 1996: 118.

32 Miteva 1997: 125.

33 Georgieva 2016: 65.

34 Minekov, Rusev, Bozhkov, Domuschiev, Chuhevski 1984: 30.

35 Georgieva 2001: 169.

36 Georgieva 2001: 169.

37 Kirov 1976: 33.

38 Temelski 2000: 116; CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 754, p. 2.



Fig. 3. Ornamental decoration of the sickle-shaped pediment of the arches that separates the naos from the southern nave, the St. Alexander Nevsky Cathedral (1912). Photo V. Yontcheva

Gospodin Zhelyazkov, Stefan Ivanov, Nikola Petrov and Apostol Hristov. The appearance of the initial artistic decoration of the temple is known³⁹. According to H. Temelski, Haralampy Tachev has completed the ornamental decoration⁴⁰. Archive photographs from the installation of the temple iconostasis show some details of this work. In the apse, a frieze of medallions with inscribed crosses ran under the Annunciation scene. In the pediment above the three apse windows there was a complex composition of stylized floral motifs and strands in the spirit of the Secession. On the soffits of the arches an ornamental frieze of stylized flowers and integrated crosses was also developed. By analogy, it can be assumed that all constructive elements meant to highlight the temple's architectonics were treated in a similar manner. The figure compositions were also framed with an ornamental frieze.

³⁹ The temple's narthex was painted with compositions (seven in number), the central dome was painted with depictions of Jesus Christ and the Apostles; the apse was also painted, see Svedenia 1951.

⁴⁰ *Temelski* 2000: 116.



Fig. 4. Ornamental frieze in the dome of Sts. Heptaristhmoi Church, detail. Photo V. Yontcheva

In 1936 the temple's council took steps towards "restoration of the interior decoration" damaged by earthquakes, adverse weather conditions and the roof repair that followed⁴¹. A letter of Haralampy Tachev to Protoiereus Vassiliy, chair of the Council of St. Nicholas of Sofia the New, suggests that a team in which Tachev participated⁴² would undertake the restoration and complete the additional decoration⁴³. The envisaged work included cleaning of the interior walls, repair of the ornamental decoration, repainting of the walls with "livelier" colors, processing of the columns to resemble red marble/onyx and of the pilasters and pedestals to imitate dark green marble, and restoration and renovation of the saints' images at the entrances. In his letter Haralampy Tachev noted explicitly that the planned volume of work is huge and it is unthinkable to hire a common house painter, no matter how skilled he is, for the repainting, not to speak of the decorative

41 It is explicitly mentioned that the interior decoration of the temple excluding the icons is in need of restoration, see CDA, f. 200K, inv. 1, a.u. 785, p. 2.

42 The letter does not mention the names of all the painters who would participate in the restoration.

43 The work is separated on 'oil-based paint and decorative', see CDA, f. 200K, inv. 1, a.u. 785, p. 4.

work, as such a painter would not have the necessary special training. In his own words, "It is known that temples, museums, theaters, etc. are to be decorated by artists, not by common artisans..."⁴⁴

It can be assumed that the planned restoration of the interior of the church of St. Nicholas of Sofia the New was never performed, because in 1954, due to the poor condition of the murals, the Church Council asked Apostol Hristov to restore the damaged paintings. An agreement was reached, but eventually this offer also failed⁴⁵. In 1966 the temple's interior was partially painted anew by a team of artists: Nikolay Rostovtsev, Karl Yordanov, Gospodin Georgiev and Georgi Belstoyniev. Some of the old murals were cleaned from contaminants and restored⁴⁶.

In 1908, Haralampy Tachev wrote a letter to the Chair of the Council of Ministers on behalf of the Committee of Painters in Bulgaria, asking him to lobby in front of the Council so that all artists capable of such work be able to participate in the artistic decoration of the St. Alexander Nevsky Memorial Church. The Committee offered its cooperation in order to achieve a fair and proportionate allocation of the work⁴⁷.

The ornamental decoration of the St. Alexander Nevsky Memorial Church was created by Boris Mihaylov, Mihail Sudovski, Vassiliy Perminov and Haralampy Tachev⁴⁸. Boris Mihaylov completed the greatest share of the assignment⁴⁹. Haralampy Tachev's work was second in significance and volume⁵⁰. On 7 March 1912 the building

44 CDA, f. 200K, inv. 1, a.u. 785, p. 4 back.

45 *Temelski* 2019: 144.

46 These were: Christ Pantocrator in the central dome, St. John of Rila above the southern entrance, the compositions of St. Heptarithmoi and the Venerable Gabriel of Lesnovo, Prohor of Pčinja and Joachim of Osogovo on the western wall, St. Euthymius, Patriarch of Tarnovo and St. Theodosius of Tarnovo on the wall next to the entrance, the two angels on the western wall, the angel above the western door and the angels on the arch of the balcony with medallions of prophets, see *Temelski* 2019: 145.

47 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 144, p. 4.

48 *Karavelov* 1966a: 157-158.

49 *Karavelov* 1966: 206. In St. Alexander Nevsky church, B. Mihaylov worked on the words of the Lord's Prayer and the ornaments on the drum of the central dome, as well as the four texts on the front sides of the arches of the main supporting columns, the ornaments on the front side of the northern arch-shaped niche with a triple window, the imitations of mosaics in the domes of the galleries, at the outer doors and the transitions to the side naves, the ornaments on the arches at the stairs to the matroneum, etc. See: *Radkova* 1999: 88.

50 *Karavelov* 1966: 206.



Fig. 5. Preliminary drawing of an angel, Haralampy Tachev's archive (CDA f. 2005K, inv. 1, a.u. 802, p. 1)

commission concluded a contract with Haralmpy Tachev related to the painting of ornaments in the southern part of the temple within a 4-month period⁵¹.

Haralampy Tachev designed two types of ornaments for the front side of the southern arched niche with the triple window (**Fig. 1**). One of them, developed in the soffit of the blind arch, is large and quite elaborate. It is framed by a second, smaller ornament. In the soffits of the arches separating the naos from the southern nave there are six different ornamental friezes (**Fig. 2**). His work was accepted in July and his remuneration amounted to 5970 levs⁵². The decorative ornaments and the church symbols in the upper parts of the walls of the southern gallery were developed by Boris Mihaylov⁵³. Many of them are repeated in the northern gallery. According to Karavelov, Tachev also painted sickle-shaped pediments (**Fig. 3**). He received this assignment in March 1913 and completed it for 150 levs⁵⁴. It concerned the three frontons formed above the arches separating the naos from the southern gallery. In each fronton Tachev depicted a mirror Secession ornament developed on the two sides of a medalion with the image of a saint⁵⁵. Unfortunately, today this artwork is in poor condition. Still, according to the description of L. Karavelov, the images of the saints were also painted by Tachev.

In 1936, during the “restoration” of the mural decoration of the St. Alexander Nevsky church after the earthquakes, Haralampy Tachev once again adopted a position regarding the professionals who should be involved in this work. Tachev, Stefan Ivanov, Hristo Berberov, Tseno Todorov and others sent an objection to the Council of Ministers, the Ministry of National Education and the Union of the Painters’ Associations in Bulgaria against the commissioning of the work to artists who had not participated in the original painting of the temple⁵⁶. This act is demonstrative of the prestige carried by the work on the artistic decoration of St. Alexander Nevsky and proves that it was not motivated solely by material incentives.

⁵¹ Karavelov 1966a: 157.

⁵² Karavelov 1966a: 157.

⁵³ Karavelov 1966a: 158.

⁵⁴ Karavelov 1966a: 158.

⁵⁵ The images from east to west are: St. Catherine, St. Stephen, St. Agapius.

⁵⁶ CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 747, p. 1, 2, 4.

After the Liberation the church of St. Spas was rebuilt. It was not painted until 1925, likely due to a lack of resources. Apostol Hristov and Haralampy Tachev worked on the murals in the church's naos⁵⁷. This assignment was awarded through a bidding process involving specific requirements for the potential contractors⁵⁸. On 15 July 1925 Tachev and Hristov concluded an agreement for the painting of the temple's decoration (excluding the icons). According to the assignment Haralampy Tachev was to prepare projects for the ornamental decoration in the church's naos at a scale of 1:10 with paints and in real size with contour. Apostol Hristov was responsible for the implementation of the designs⁵⁹. Interestingly, Article 5 of the assignment states explicitly that the participants in the tender must be either decorators or icon painters, under the written guidance of a decorator⁶⁰. Unfortunately, there is no data on the appearance of the finished murals.

The dome of the temple of Sts. Heptarithmoi was painted in 1926. The project was authored and supervised by Stefan Badzhov. The available literature supports the assumption that the ornamental decoration was produced by Haralampy Tachev⁶¹. Some researchers, however, including Vera Dinova-Ruseva and Mariya Miteva, suppose that the ornamental decoration is actually the work of Stefan Badzhov⁶².

It is known that Haralampy Tachev participated in the initial team assigned to paint the church⁶³. His correspondence with the Church Council of Sts. Heptarithmoi shows that he was supposed to submit sketches at a scale of 1:10 by 1 August 1926, but the painter failed

57 *Sofiyskata* 1994: 6; CDA, f. 2005K, Inventory 1, a.u. 761, p. 3-10.

58 The whole interior of the church at a height above four meters had to be decorated with ornamental compositions in "strict church style" in combination, where the place requires it, with different symbols, accessories, texts, etc. All arches had to be painted with dark sky blue paint and decorated with stars and ornaments. The spaces meant for figure compositions (the apse, the pendentives) would not be decorated, only framed. The windows would be framed in the same manner. The capitals of the big columns and of the small columns in the matroneum, as well as the pilasters would imitate old bronze.

59 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 761, p. 10.

60 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 761, p. 5.

61 *Kalev* 1979: 92.

62 *Динова-Русева* 1996: 15; *Miteva* 2014: 106.

63 On 5 December 1925 the artists Stefan Badzhov, Haralampy Tachev, Dimitar Gyudzhenov, Nikola Marinov and Gospodin Zhelyazkov concluded a contract for the painting of artistic decoration of the Sofia churches of Sts. Heptarithmoi and Sts. Cyril and Methodius, see CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 755, p. 7, 8.



Fig. 6. Preliminary drawing of an archangel for the dome of Sts. Heptarithmoi Church (CDA, f. 2005 K, inv. 1, a.u. 1115, p. 3)

to meet the deadline⁶⁴. On 23 December 1926, at a meeting between the parties to the contract (Stefan Badzhov, Haralampy Tachev, Dimitar Gyudzhenov, Nikola Marinov and Gospodin Zhelyazkov), a decision was made to dismiss Tachev from the work on the dome murals in the temple of Sts. Heptarithmoi due to his failure to fulfill the contractual obligations. The document shows that the artist was obliged to paint the images of four angels and other depictions, but until that moment he had only presented the frieze running under the angels' figures⁶⁵. It seems that a conflict had emerged between Haralampy Tachev and Stefan Badzhov, because on 16 September 1927 Tachev sent to Badzhov a notarial communication requesting a detailed account of the incurred expenses and the received income for the undertaking within three days in order to determine the exact extent of his rights to the project. With this document Tachev notified Badzhov that if the requested information was not received within the specified term, he would file a fraud case⁶⁶.

The facts presented above make it clear that Tachev has created a frieze for the dome of Sts. Heptarithmoi Church. This frieze is or-

⁶⁴ CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 755, p. 10.

⁶⁵ CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 755, p. 9.

⁶⁶ CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 755, p. 19.

namental, with interlaced patterns (Fig. 4). It runs under the figures of the angels and also frames the windows. It is used functionally, as a frame separating the images, but also as an individual element of artistic value complementing the whole depiction. The archive of the painter includes one preliminary drawing of an angel (Fig. 5). Under the angel Tachev has developed an ornamental frieze very similar to the one realized in the dome⁶⁷. This is a reliable proof of the authorship of this element of the mural decoration of the temple. Some of the motifs used in the frieze (its top and bottom parts) are evidently influenced by the decoration of old Bulgarian manuscripts, but the core plant ornament is inspired by the Secession. This combination of Old Bulgarian motifs and contemporary European influences represents a modernization of the whole traditional church ornamental system in accord with the modern tendencies also observed in the secular painting from the period.

The archive of the painter contains preparatory drawings of the images of the seven archangels intended for the dome⁶⁸ (Fig. 6, 7, 8). The question of why

these drawings have not been submitted on time remains open. After

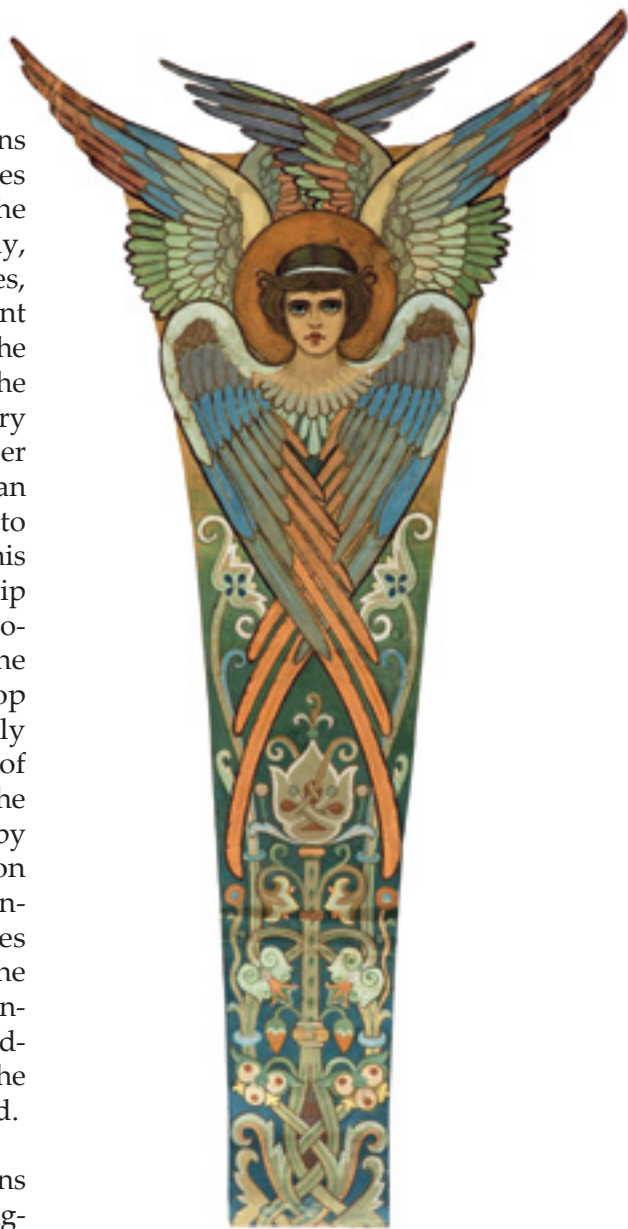


Fig. 7. Preliminary drawing of an archangel for the dome of Sts. Heptarithmoi Church (CDA, f. 2005 K, inv. 1, a.u. 1115, p. 4)

⁶⁷ CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 802, p. 1.

⁶⁸ CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 1115, p. 1-7.



Fig. 8. Preliminary drawing of an archangel for the dome of Sts. Heptarithmoi Church (CDA, f. 2005 K, inv. 1, a.u. 1115, p. 6)

the rift in the relationship between Badzhov and Tachev the images of the archangels were painted in accordance with a project by Stefan Badzhov.

In 1930 Haralampy Tachev sent a letter to the Council of the Sts. Cyril and Methodius church in Krasno Selo district with a project for the painting of the temple⁶⁹. The sketches are at a scale of 1:40, completed in watercolor and pencil (**Fig. 9**). The letter says that the whole decoration would be designed in “our strict church style”. At certain places (according to the project) cherubim, symbols and other elements would be painted. All frames around the spaces where figures would be painted, the frames of the windows, the doors and the thickness of the brickwork would be decorated with “splendid” ornamentation. A frieze would be crafted around the image of Christ, the circular frame of the vault arch and the medallions of the four evangelists and the apostles. Under the image of the Theothokos Oranta, another frieze with a lamb of God motif would be painted. On the vault, under the image of Christ, there would be a large ornamental cross with circular fields at its ends intended for the images of the four evangelists. The frame around Christ would include the words of the Lord’s Prayer. The line between the vault arch and the vertical walls would be marked by a plaster cornice that could also be decorated⁷⁰.

The only available study on the temple declares that it was painted entirely by the brothers Dechko and Radomir Mandov during the period 1930–1932⁷¹. When Tachev’s project is compared to the actual mural decoration of the church it becomes apparent that there are many similarities between his idea and the painted murals. The upright figures of the saints between the window openings are realized, although smaller in size. The design of the pre-apse arch with circular medallions bearing the images of saints is quite similar. As in the project, the zenith of the apse is occupied by Theothokos Oranta and the vault – by a medallion with the image of the Pantocrator⁷². It should be noted that during the period 1983–84 the mural deco-

69 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 773, p. 1; CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 1009, p. 1.

70 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.e. 773, p. 1.

71 NINKN, f. C-997-10, 4. The church was researched by Rositsa Achkova in 1987.

72 This depiction has been overpainted. The information about it comes from an archive photograph kept at National Documental Archive of NINKN. See: NINKN, f. C-997-10, 1.

ration was overpainted by Veselin Panaveev⁷³, which suggests that the authentic look of the paintings was partially changed. At this time, the medallion with the image of Christ Almighty on the temple's vault was also painted over.

It is important to consider the fact that on 27 March 1925 Haralampy Tachev, Apostol Hristov and Decho Mandov concluded an agreement ("union") of mutual understanding and co-ordination of interests in the undertaking of artistic and decorative work in churches. The 5-year agreement clarified their rights and obligations during the performance of joint assignments⁷⁴. Notably, it was concluded before the start of the painting of the murals in the St. Spas church where all three contractors worked and remained in force during the painting of the temple of Sts. Cyril and Methodius. These facts lead to the assumption that the original mural decoration of the church in Krasno Selo district was painted in accordance with a project of Haralampy Tachev whose conceptual design was kept in his archives⁷⁵.

The review of the painter's work in Sofia churches shows that he was acting in his capacity of decorator. After 1900 the understanding of decorative art and the need for this specific profession came up on the social agenda⁷⁶. The Secession provided a possibility for the realization of coherent, ensemble solutions, especially in interior design⁷⁷. According to the definition of Dimitar Daskalov, the main element in decorative art is the ornament which represents beautiful combinations of various lines, shapes and figures⁷⁸. In Bulgaria the Secession had two tendencies. The first and more prominent one was the so-called "Bulgarian style" connected to



⁷³ NINKN, f. C-997-10, p. 4.

⁷⁴ The contract states specifically that no member of the union may enter agreements with other painters regarding undertakings of the abovementioned type without the consent of the others. See: CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 760, p. 1, 2.

⁷⁵ CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 1009, p. 1.

⁷⁶ Miteva 2008: 28.

⁷⁷ Vasilchina 1992: 92.

⁷⁸ Daskalov 1907: 18, 19.

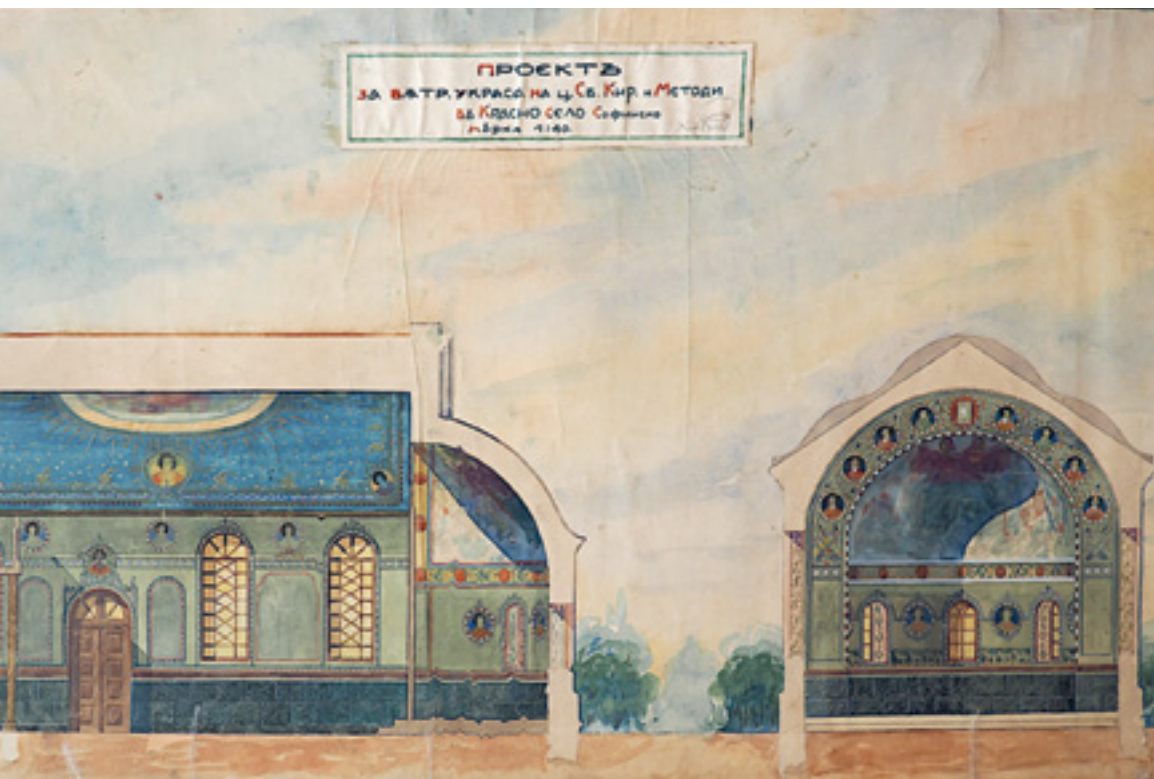


Fig. 9. Project for the painting of the Sts. Cyril and Methodius church in Krasno Selo district (1930) (CDA, f. 2005 K, inv. 1, a.u. 1009, p. 1)

the romantic national interpretation of medieval elements and motifs. The second Secession tendency was the exotic-floral interpretation of the style which was less popular in Bulgaria and remained in the shadow of the first one⁷⁹.

Haralampy Tachev's ornaments are a symbiosis between the medieval Bulgarian interlaced patterns and the richly leafed floral motifs of the modern Secession line. Until the end of the 1920s and even later the Bulgarian ornament had a very strong presence in all of Tachev's designs, including in decorative painting. The ornament – floral or Old Bulgarian – in the work of the painter carries meaningful symbolic messages. It has been applied quite creatively depending on the intended use of the object and sometimes it is visibly mixed in accord with the international character of the style. Therefore, Tachev's

79 Vasilchina 1992: 92.

signature framing of both historical scenes and scenes and images in church murals with old Bulgarian interlaced patterns represents an attempt to “bulgarianize” the Secession⁸⁰. And so, in the realm of church painting Tachev worked as a modernist. He transformed and adapted the old Bulgarian style through the means of the Secession to achieve modernization.

After 1900 the specific activity of the artist decorator was gradually taken from the hands of non-specialist painters who were forced to team up with artists or designers in order to improve their own qualification⁸¹. Tachev’s warning regarding the restoration of the interior decoration of the church of St. Nicholas of Sofia the New in 1936 that the decorative work should under no circumstances be entrusted to a simple wall painter lacking special education is no coincidence⁸². The decorator’s work also found support in the cultural policy for temple painting at the time. The assignment for decoration of the church of St. Spas of 15 July 1925 explicitly states that the bidders must be artists – decorators or icon painters – mandatorily supervised by an artist decorator⁸³. According to the Regulations for construction, painting and decoration of the Orthodox churches in the Kingdom⁸⁴, amended on 6 July 1935⁸⁵, the painting of churches and separate icons can only be performed by artists certified by the Holy Synod. Certificates are awarded to graduates of the National Academy of Art (Departments of Painting and Decoration) who have successfully passed the routine examination in church painting. Haralampy Tachev received such a certificate on 11 May 1935, before the amendment of the Regulations⁸⁶.

At this point it is important to make a clarification about authorship in general. In science, there is no consensus on whether the authorship of a work of art belongs to the person who came up with the idea, the one who developed the project or the one who implemented it. As regards to the church commissions completed by Tachev, the data reviewed

80 Georgieva 2016: 73.

81 Miteva 2008: 28.

82 CDA, f. 200K, inv. 1, a.u. 785, p. 4 back.

83 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 761, p. 5.

84 CDA, f. 2005K, inv. 2, a.u. 305, p. 13.

85 The Regulations were amended with the participation of Archimandrite Nikolai, who, at the time, was the deputy rector of the Theological Seminary in Sofia, see CDA, f. 2005K, inv. 2, a.e.305, p. 1.

86 CDA, f. 2005K, inv. 1, a.u. 48.

so far confirm that he was working as a designer of ornamental decoration. This is the case with the murals in the temples of St. Spas, Sts. Heptarithmoi and Sts. Cyril and Methodius, Krasno Selo district. At the time when the mural decoration in these churches was painted, the activities of art decorators were regulated by their contractual terms and the law. The question of the authorship and the painting of the ornamental decoration in the churches of St. Alexander Nevsky and St. Nicholas of Sofia the New which has been ascribed to Tachev remains open and could become the subject of a separate study.

Haralampy Tachev was among the few artists from the second post-Liberation generation and the Contemporary Art Association who worked in the field of church painting. One of the lines of conflict between the newly established Association and the old Association for Support of Art in Bulgaria, renamed to Association of Painters in Bulgaria in 1893, concerns the church commissions⁸⁷. Still, in regard to church painting, the conflict between the artists from the two associations was not entirely based on their access to church resources, as some researchers hypothesize⁸⁸. It also stemmed from the new aesthetics that the “young generations” were trying to establish in different art types and genres, even in the conservative art of church mural and icon painting. Haralampy Tachev’s ornament represents a revival of traditions through the means offered by the modern Secession. The statutes of the Contemporary Art Association cofounded by Tachev convey a strong determination to “bulgarianize” the Secession through the search and adaptation of national elements, then perceived by academicians and realists like Mrkvička and Mitov as ethnography. Haralampy Tachev was among the first painters who started paving the way for the Secession in church mural painting, a memorable moment in the renovation of religious painting which, until then, had been strictly subordinate to academism.

⁸⁷ Protich 1953: 42.

⁸⁸ Kirov 1976: 39.

Bibliography

Primary Sources

CDA, f. 2005K: Centralen Dargaven Archiv (Central State Archive), fund 2005K – Tachev, Haralampy Konstantinov (1875–1941).

NINKN f. C-997-10 Natsionalen Institut za Nedvizhimo Kulturno Nasledstvo (National Institute of Immovable Cultural Heritage), fund C-997-10.

Literature:

Angelov 2016: *Angelov, Valentin*. Сецесионът в България [Set-sesionat v Balgariya]. Sofia.

Belkovski 1957: *Belkovski, Asen*. Украсата на храма „Св. Александър Невски“ [Ukrasata na hrama „Sv. Aleksandar Nevski“]. – Сердика [Serdika], No. 5, 5-6.

Bozhkov 1962: *Bozhkov, Atanas*. Българската художествена академия [Balgarskata hudozhestvena akademiya]. Sofia.

Daskalov 1907: *Daskalov, Dimitar*. Влияние на изкуството върху занаятите [Vliyanie na izkustvoto varhu zanayatite]. Sofia.

Dinova-Ruseva 1996: *Dinova-Ruseva, Vera*. Декоративно-монументална живопис (1878–1945). Църковна [Dekorativno-monumentalna zhivopis (1878–1945). Tsarkovna]. [manuscript].

Gadzhev 2005: *Gadzhev, Vladimir*. Художникът на столичния герб [Hudozhnikat na stolichniya gerb]. – Медиа, свят: събития/анализи/личности [Media, svyat: sabitiya/analizi/lichnosti], No. 6, 40-41.

Georgieva 1999: *Georgieva, Milena*. Харалампи Тачев и международните изложения в чужбина – реконструкция на едно творческо пилигримство [Haralampi Tachev i mezh-dunarodnite izlozheniya v chuzhbina – rekonstruktsiya na edno tvorchesko piligrimstvo]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 32-42.

Georgieva 2001: *Georgieva, Milena*. Лидер, художествено дружество, среда (по материали за художника Харалампи Тачев и дружество „Съвременно изкуство“) [*Lider, hudozhestveno druzhestvo, sreda (po materiali za hudozhnika Haralampi Tachev i druzhestvo „Savremenno izkustvo“*)]. In: Творецът в югоизточноевропейските култури [*Tvoret-sat v yugoiztochnoevroleyskite kulturi*]. Sofia, 166-185.

Georgieva 2002: *Georgieva, Milena*. Срещата на българското и европейското в книжната графика на Харалампи Тачев [*Sreshtata na balgarskoto i evroleyskoto v knizhnata grafika na Haralampi Tachev*]. In: Πιτύη. Изследвания в чест на проф. Иван Маразов [*Izsledvaniya v chest na prof. Ivan Marazov*]. Sofia, 440-450.

Georgieva 2002a: *Georgieva, Milena*. За авторството на държавния ни герб през 20-те и 30-те години. Историята на един нереализиран проект от Харалампи Тачев [*Za avtorstvoto na darzhavniya ni gerb prez 20-te i 30-te godini. Istoriyata na edin nerealiziran proekt ot Haralampi Tachev*]. – *Art in Bulgaria*, No. 90-92, 64-61.

Georgieva 2004: *Georgieva, Milena*. София в творчеството на Харалампи Тачев [*Sofiya v tvorchestvoto na Haralampi Tachev*]. – CD-ROM „София и нейните образи“. Материали от симпозиум с международно участие [*„Sofiya i neynite obrazi“*]. *Materiali ot simpozium s mezhdunarodno uchastie*]. Sofia.

Georgieva 2005: *Georgieva, Milena*. Из историята на хералдиката в България. Хералдическото изкуство на Харалампи Тачев [*Iz istoriyata na heraldikata v Balgariya. Heraldicheskoto izkustvo na Haralampi Tachev*]. In: Добри Христов и българският XX век [*Dobri Hristov i balgarskiyat XX vek*]. Sofia, 114-125.

Georgieva 2012: *Georgieva, Milena*. Дружество Съвременно изкуство [*Druzhestvo Savremenno izkustvo*]. In: 120 години българско изкуство. Дружества, съюзи, групи [*120 godini balgarsko izkustvo. Druzhestva, sayuzi, grupi*]. Sofia, 20-37.

Georgieva 2016: *Georgieva, Milena*. За облика на сецесиона в декоративната живопис на Харалампи Тачев (1875–1941) [*Za oblika na setsesiona v dekorativnata zhivopis na Haralampi Tachev (1875–1941)*]. In: *Art Readings II.2016 – Authors, Movements, Interactions* (eds. Kamelia Nikolova,

Milena Bozhikova, Milena Georgieva, Nadezhda Marinchevska, Veselina Penevska). Sofia, 64-74.

Kalev 1979: *Kalev*, Dimitar. Църквата „Св. Седмочисленици“ [Tsarkvata „Sv. Sedmochislenitsi“]. Sofia.

Karavelov 1966: *Karavelov*, Lyuben. Монография на храм-паметник Александър Невски в град София [Monografiya na hram-pametnik Aleksandar Nevski v grad Sofiya]. Vols. 1, 2, Sofia.

Kirov 1976: *Kirov*, Maksimiliyan. Социалният живот на българското изкуство през първите три десетилетия след Освобождението [Sotsialniyat zhivot na balgarskoto izkustvo prez parvite tri desetiletiya sled Osvobozhdenieto]. In: Из историята на изобразителното изкуство [Iz istoriyata na izobrazitelното izkustvo]. Vol. 1, Sofia, 26-43.

Manchev 1937: *Manchev*, B. Църквата „Успение Пресвета Богородица“ в град Русе [Tsarkvata „Uspenie Presveta Bogoroditsa“ v grad Ruse]. – Русенска поща [Rusenska poshta], No. 5573, 2.

Marinska 1996: *Marinska*, Ruzha. 20-те години в българското изобразително изкуство [20-te godini v balgarskoto izobrazitelno izkustvo]. Sofia.

Minekov, *Rusev*, *Bozhkov*, *Domuschiev*, *Chuhovski* 1984: *Minekov*, *Velichko*, *Svetlin Rusev*, *Atanas Bozhkov*, *Stoyan Domuschiev*, *Petar Chuhovski*. Художествената академия [Hudozhestvenata akademiya]. Sofia.

Miteva 1997: *Miteva*, Zhanet. Хараламби Тачев и българският сецесион. Свидетелства за едно творчество [Haralambi Tachev i balgarskiyat setsesion. Svidetelstva za edno tvorchestvo]. In: Сердика-Средец-София [Serdika-Sredets-Sofiya], Vol. 3, 121-182.

Miteva 2008: *Miteva*, Maria. София и нейните декоратори, или как се гради образ на европейска столица [Sofiya i neynite dekoratori, ili kak se gradi obraz na evropeyska stolitsa]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 27-32.

Miteva 2014: *Miteva*, Maria. Стефан Баджов. Биография на декоратор [Stefan Badzhov. Biografiya na dekorator]. Sofia.

Mutafov 2019: *Mutafov*, Viktor. История на храмовете в Ру-

сенска епархия. Първа част. Русенска духовна околия и епархийските манастири [Istoriya na hramovete v Rusenska eparhiya. Parva chast. Rusenska duhovna okoliya i eparhiyskite manastiri]. Ruse.

Nikolov 2008: *Nikolov, Kalin*. Харалампи Тачев – художникът на най-хубавите български гербове [Haralampi Tachev – hudozhnikat na nay-hubavite balgarski gerbove]. – За буквите [Za bukвите], No. 28, 31.

Obretenov, Stoykov, Trufeshev 1987: *Obretenov, Aleksandar, Atanas Stoykov, Nikolay Trufeshev*. Енциклопедия на изобразителните изкуства в България [Entsiklopediya na izobrazitelnite izkustva v Bulgariya]. Vol. 2. Sofia.

Paskaleva 1986: *Paskaleva, Kostadinka*. Храм-паметникът „Св. Александър Невски“ [Hram-pametnikat „Sv. Aleksandar Nevski“]. Sofia.

Petkova 2016: *Petkova, Svetla*. Предтеча на българския дизайн [Predtecha na balgarskiya dizayn]. – Култура [Kultura], No. 22, 4.

Popov 1937: *Popov, Ivan*. Храмово Тържество [Hramovo Tarzhestvo]. – Русенска поща [Rusenska poshta], No. 5376, 2.

Protich 1953: *Protich, Andrey*. Мърквичка и художественият живот на България (По случай 15 години от смъртта му) [Markvichka i hudozhestveniyat zhivot na Bulgariya (Po sluchay 15 godini ot smartta mu)]. – Art in Bulgaria, No. 3, 36-46.

Radkova 1999: *Radkova, Romyana*. Храм-паметник „Св. Александър Невски“ [Hram-pametnik „Sv. Aleksandar Nevski“]. Sofia.

Sofiyskata 1994: Софийската църква „Св. Спас“ [Sofiyskata tsarkva „Sv. Spas“]. – Църковен вестник [Tsarkoven vestnik], No. 33, 6.

Svedenia 1951: Сведения за храмовете в София [Svedeniya za hramovete v Sofiya]. Sofia [manuscript].

Temelski 2019: *Temelski, Hristo*. Храмът Св. Николай Нови Софийски [Hramat Sv. Nikolay Novi Sofiyski]. Sofia.

Vasilchina 1992: *Vasilchina, Violeta*. Приложното изкуство – между „българския стил“, сецесиона и „родното“ [Prilozh-

noto izkustvo – mezhdu „balgarskiya stil“, setsesiona i „rod-noto“]. In: Из историята на българското изобразително изкуство [Iz istoriyata na balgarskoto izobrazitelno izkustvo], Vol. 3, Sofia, 90-108.

Vasilchina 2010: *Vasilchina*, Violeta. Предизвикателствата на орнаменталния проект (Харалампи Тачев и керамиката на Софийските минерални бани) [Predizvikelstvata na ornamentalniya projekt (Haralampi Tachev i keramikata na Sofiyskite mineralni bani)]. In: Сердика. Средец. София. Културноисторическо наследство на София: проблеми и перспективи [Serdika. Sredets. Sofiya. Kulturnoistoricheskoto nasledstvo na Sofiya: problemi i perspektivi], Vol. 5, Sofia, 124-130.

Харалампи Тачев и работата му в софийските църкви

Веселина Йончева



Творчеството на Харалампи Тачев е изключително разнообразно и разглеждано в различни аспекти от редица автори. Въпреки че през цялата си активна творческа кариера художникът е ангажиран с църковно изкуство, неговата църковна продукция остава встрани от изследователския интерес. Настоящият текст разглежда художествената продукция, която Тачев получава като поръчки и изпълнява за столичните храмове „Св. Никола Нови Софийски“ (1911), храм-паметник „Св. Александър Невски“ (1912), „Св. Спас“ (1925), „Св. Седмочисленици“ (1926), „Св. св. Кирил и Методий“, кв. Красно село (1930). Конкретните данни, разгледани в текста, показват, че той се изиявява като проектант на орнаменталната декорация. В своите проекти художникът се опира на новата естетика, която се опитват да наложат членовете на дружество „Съвременно изкуство“, на което той е съосновател. Харалампи Тачев е един от първите художници, които започват да проправят път на сецесиона в църковната стенопис, което представлява забележителен момент в обновлението на религиозната живопис, до този момент строго подчинена на академизма.



Historical Protagonists on Tangible-Intangible Architectural Ornament[ation] across Spaces and Times

Hee Sook Lee-Niinioja¹
Independent Scholar, Finland

Abstract: Ornament is how symbolic significance or aesthetic beauty imparts to the utility. Symbolic ornaments are elements for significance; aesthetic ones for beauty. Its meaning has changed with cultural development and conditions. Ornament incorporates an inherent utilitarian form and facilitates a visual system of configuration to grasp and unite multiple meanings. "How did ornaments influence historical spaces and times?" Four protagonists (Vitruvius: Rome, Alberti: Renaissance, Ruskin: 19C, Loos: 20C) posited arguments on the ornament, ranging from representations, architecture, God's pleasure, economy. This paper investigates these theories underlining ornament as a cultural heritage.

Key words: Ornament, Cultural Heritage, Vitruvius, Leon Battista Alberti, John Ruskin, Adolf Loos

Definitions of Ornament

As to the definition of art and decoration, if a man is interested in nature and emulates its work to expose his pleasure, it is art. If his interest and pleasure in nature propel him to work further by staying

¹ Dr. Lee-Niinioja is a scholar/journalist/artist/designer. Her researches are Hindu-Buddhist/Islamic/Christian cultural heritage and Semiotics in texts-images.



over the necessary form and colour, enhancing the effect of strength or tenderness, it is decoration. Man praises nature and is fond of his work by embellishing it. 'Decorative art is, then, the expression of a workman's interest, or pleasure in Nature and in his work.'²

The term "ornament", derived from the Latin *ornamentum*, interprets to confer grace on the ceremonial object. It refers to embellishment. Today, as an addition to their surroundings, things of no particular use that give pleasure are called "ornament"³. In the broadest sense of the landscape, a city functions as an ornament⁴. Despite a general definition of ornament as symbolic or aesthetic, it does not satisfy its core qualities. It is complicated but essential to understand its origin in later artistic forms. The origin of ornament also can be traced back to the Greek term *Kosmos* (universe, order, ornament)⁵.

Classical motifs – realistic or stylized – did not come from architecture but from nature. Nature produced acanthus; the Ionic volute copied the helix of a snail. Symbolic motifs related to social life and mythology invented an egg and a dart to represent life and death. The subjects of mythological motifs reflect the social relationship which humans have taken towards nature and their gods. Ritual passages, mythical features, attributes, and images provide the iconographic heritage of ornaments⁶.

Ornament, like language, is originally bound up entirely with myth. It is only much later that it achieves its purely representational, purely 'aesthetic' role, only as the magic circle with which mythical consciousness surrounds it is broken⁷.

Ornament, with its history, contains all the shapes and patterns in which humans have engaged in buildings. It connects content and form and elaborates on how the visual appeal of form predominates over the emotional or intellectual content. Ornament is a sole visual art for pleasure or beauty, imparting to the objects⁸. Regardless, ornament

² Collingwood 1883: 17-18.

³ Bloomer 2002: 15.

⁴ Smeets 1975: 161.

⁵ Bloomer 2002: 15.

⁶ Porphyrios 1991: 64.

⁷ Porphyrios 1991: 67.

⁸ Trilling 2001: 13-14.

serves architecture: (i) It links parts of an object to the natural finish of the process-making, (ii) it brings life to the empty spaces, and (iii) it signifies one part's relationship to another in a building⁹.

A border between architecture and ornament suggests anything beyond the functional ones as an ornament. A monumental ornament of columns in a Greek temple is an architectural property; ornamental cornices indicate the additional function. Accordingly, ornament needs examination in tandem with the whole building. Ornamentation needs to be based on the close relation to all elements such as the function of the construction, material, design elements and principles¹⁰. Ornament is 'the chosen home of metamorphoses' and resides in a habitat that permits metamorphosis. Within the space of practical objects, facts and expressions of utility should be initially transformed¹¹.

Ornament evolves, sometimes slowly and incrementally, more really by quantum leaps, but even the slow evolution leads, in time, to something genuinely new¹².

The Four Protagonists

Vitruvius (81–15 BC): The Imperial Rome

Ten Books on Architecture was written during the Augustan first century BC. The Vitruvian term "ornament" is associated with the figurative equipment, representational things, and proportions of the Greek temples which adorned architectural orders. His concept brought back the Greek thoughts of Pythagoras and Plato. The Pythagoreans focused on how numbers play a role in manifesting natural energy and order, while Plato abstracted the notion of ideal and immaterial love. Vitruvius introduced an invented story of a young girl for the luxurious Corinthian order; thus, the female beauty became involved in the ornament¹³ (**Fig. 1**).

⁹ Snodin & Howard 1996: 63.

¹⁰ Smeets 1975: 165.

¹¹ Focillon 1942: 18–19; cited by Bloomer 2002:27.

¹² Trilling 2001: 21.

¹³ Bloomer 2002: 18.



Fig. 1. Vitruvius book on Corinthian acanthus; Interior of the Pantheon, Rome.
Photo H.-S. Lee-Niinioja

Despite his understanding of the technical advances of concrete vaulting and new building types in his time, he showed more interest in recording how Hellenistic architects designed temples as a guide for buildings. He codified the elements of columns, called “orders¹⁴.” A critical theme in his books is that proper practice depends on mastering an extensive range of theoretical and practical knowledge.

Architecture as a ‘liberal art’ is the most characteristic of the Vitruvian idea. The architect should possess personal talent, specializing in practical knowledge and broad education in liberal arts. This increasing awareness can provide architecture with flexible, secure, and valued creation. The architect demands six qualities: Order, Arrangement, Eurythmy, Symmetry, Fitness, and Economy¹⁵. Vitruvius’ book reveals his view on Hellenistic knowledge, a personal critique of Augustan architecture, and creativity through his ambition, lacking informed vision.

Vitruvius, like much of the late Republican culture, exudes a confident synthesizing eclecticism, respectful of inherited tradition, selectively

¹⁴ Alberti 1999: ix.

¹⁵ Harvey 1972: 21.

admiring of foreign accomplishments, and confident of personal ability creatively to synthesize these influences¹⁶.

Leon Battista Alberti (1404–1472): The Renaissance

During the Renaissance, a traditional notion to separate function and ornament was set down by Alberti (**Fig. 2**). In a theoretical guide in architecture *De re aedificatoria* (1452), Alberti demarcated between structure and ornament, leading to the customary discussion of architecture principles for centuries. He followed Vitruvius' book, the only surviving ancient source in the Renaissance. Both dealt with the practical aspects of architecture and instruction on applying ornament¹⁷.



Fig. 2. Alberti (1804) *Della pittura e della statua*, Societa Tipografica de' Classici Italiani, Milano, Santa Maria Novella. Photo H.-S. Lee-Niinioja

¹⁶ *Vitruvius* 1999: Introduction (the last page).

¹⁷ *Snodin & Howard* 1996: 67-68.

However, Alberti began consciously anew while Vitruvius was theorizing about architecture in the city and the colonies of the Empire, easily visited by him and his readers. Alberti appealed to buildings depicted in ancient literary sources, access to the bravest travellers, and apparent as ruins. He believed that a new architecture came from the texts and ruins as solemn and impressive as the ancients. The decisive criterion is neither the written nor the ruined examples, but nature herself¹⁸.

De re aedificatoria was written when the urbane Italians started to challenge the provincial Gothic. For Alberti, the term “beauty” implies a reflection of the remarkable works of nature. Beauty is innate to the architect’s ordering of utility. Beneath the beauty, there is a utility recognizable. Besides, Alberti claimed ornament as a form of divine light and perfection to beauty. It possesses the character of something attached or added to the practical and inherent beauty of architecture. The Renaissance Italian architecture bears decorated wall construction, in which the column was both an optional and often unnecessary means of structural support. Alberti’s classical order of the column was an added bearer of the beauty inherited from ancient architecture. It lifted the building status by making the spirit of the lost golden city of Rome more visible. The beautiful ornamental elements on the ordinary Renaissance building took from a distant and sacred past¹⁹ (Fig. 2).

John Ruskin (1819–1900): The Nineteenth Century

Of historical theories on the ornament, the term “ornament” represents more often something applied to architecture in the nineteenth century. The century was a revolt of ornament and was one of the most creative periods. Theoretical understanding between architecture and ornament was confused by significant developments. It was the epoch of the Enlightenment and the triumph of the rational over the irrational. As a particular property of human thought and expression, ornament could be explained philosophically or psychologically²⁰.

18 Alberti 1999: ix-x.

19 Bloomer 2002: 19-20.

20 *ibid*: 24-25.



Fig. 3. Ruskin's Gothic Doge Palace capitals, Venice, *The Seven Lamps of Architecture*; present.
Photo Airin

Moreover, the idea that ornament has a purpose occupied the people's minds of the nineteenth and early twentieth century. It was a society where unqualified, cheap, mass-produced objects had drastically increased, consumed by a new urban middle and working-class for their homes. The series of international exhibitions starting with the Great Exhibition in London in 1851 endowed opportunities to grasp handbooks of historical ornament²¹.

People regarded medieval buildings as antiquity, documenting and measuring them. They discovered the wealth and creativity of the ornament and restored them after centuries of neglect. A Victorian critic and moralist, John Ruskin, spoke of the necessity for a break between ornament and its structure. He sought to define ornament by assuming principles of design. Since Alberti, clothing the building gave falsehood on its meaning. In his view, ornament should not serve the building construction and its function; instead, it could articulate itself as a creative application of the rich detail in nature.

Connect the delight which you take in ornament with that which you take in construction or in usefulness. They have no connection, and every effort that you make to reason from one to the other will

²¹ Snodin & Howard 1996: 11.

blunt your sense of beauty ... Remember that the most beautiful things in the world are the most useless; peacocks and lilies for instance²².

Ruskin found his ideal guidance in the medieval work on the styles (Fig. 3). The moral condition of a society could be understood by the character of its ornament and the way it is carried out. The Gothic ornament holds the true morality of integrity. Due to the expression of Christianity, it was executed by craftsmen inspired by nature²³. In *The Seven Lamps of Architecture* (1849), Ruskin questions if the carver was happy during his stonework. Thoughtful and happy artisans made the Gothic carving true and noble²⁴.

Adolf Loos (1870–1933): The Twentieth Century

Ornament and Crime is the most crucial text to Loos' philosophy on the ornament in the twentieth century. It appeared in "Der Sturm" in Berlin (1902), related to avant-garde expressionists against the extravagant Art Nouveau. One criticism concerns an economic question, arguing the absurdity of ornament through aim, costs, and production in the modern industrial civilization.

Since ornament is no longer a natural output of our culture, and so that it is a phenomenon either of backwardness or degeneration, the work of the ornamentor is no longer adequately remunerated²⁵.

Ornamentation is a waste of effort and health. The quality of an object cannot be judged in abstract terms but should be evaluated according to the time, costs, and techniques in its manufacture. The elimination of ornament simplifies the mass-production of utilitarian objects, assisting the social economy²⁶. As no organic connection exists between ornament and culture, it wastes material and capital²⁷.

22 Ruskin 1853, 2001: 38.

23 Snodin & Howard 1996: 12.

24 Ruskin 1853, 2001: 36-37.

25 Loos 1908: 22, cited by Gravagnuolo 1995: 66.

26 Gravagnuolo 1995: 66.

27 Loos 1908: 22.



Fig. 4. Loos House in Michaelerplatz, Vienna. Photo T. Ledl

Loos removed neo-classical mouldings from the facade at the Goldmann and Salatsch shop in Vienna and regarded any excessive ornament as vulgarity (Fig. 4). For him, Ruskin and the design reformers in Victorian England had placed on the superiority of primitive and exotic craft traditions, but the inferiority of ornament in the industrial period is a higher civilization phenomenon. Loos' article of 1898 testifies: 'The less civilized a people is; the more prodigal it will be with ornament and decoration'²⁸.

Another argument was accorded to the latest thinking of understanding ornament in psychological terms. Ornament betrays a regressive nostalgia sublimated in the desire to mask human beings' deepest needs for erotic expression. Loos was controversial against all deco-

²⁸ cited by Gombrich 1979: 60.

ration styles, as the ornament deceives and denies the quality of the materials it decorates²⁹.

Three distinctions can be argued in this epoch. (i) Modernization facilitates artisans out of work, replacing low-cost, machine-made imitations. It distressed the quality of life. (ii) The ornament was for everything that made the pleasure possible. People underlined the role of the right ornament to help Western civilization survive. (iii) The West had the revival of the Classical and Gothic satisfied the needs of this century. Loos realized that alternation of traditional ornament would not reply to the new demands of the time, but others maintained that ornament protects against modernization. The importance of applied art for a better life in a modernizing world came from the nineteenth century's social aesthetics³⁰.

Conclusion

Tangible heritage includes built heritage and other creative products bearing cultural significance in societies. Intangible heritage designates the practices, representations, expressions, knowledge, objects, and cultural spaces. Transferred-recreated by generations, cultural heritage puts forward a sense of identity and continuity, strengthening respect for cultural diversity and human creativity.

This paper explains different theories of ornament through time and space. However, its notion related to cultural heritage seems missing because history fills physical and non-physical manifestations together with time and space. Therefore, in the author's view, the ornament inherited to societies for its use through generations is a tangible-intangible cultural heritage. Its challenges to categorize it as heritage are waiting for contemporary scholars.

29 Snodin & Howard 1996: 90.

30 Trilling 2001: 191-193.

Bibliography

Alberti 1999: *Alberti*, Leon Battista. On the Art of Building in Ten Books. (transl. Joseph Rykwert, Neil Leach, Robert Tavernor). Cambridge.

Bloomer 2002: *Bloomer*, Kent. The Nature of Ornament, Rhythm and Metamorphosis in Architecture. New York.

Collingwood 1883: *Collingwood*, W. Gershom. The Philosophy of Ornament: Eight Lectures on the History of Decorative Art. Sunnyside, Oprington.

Focillon 1942: *Focillon*, Henri. The Life of Forms in Art. New Haven.

Gombrich 1979: *Gombrich*, Ernst. The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art. London.

Gravagnuolo 1995: *Gravagnuolo*, Benedetto. Adolf Loos. London.

Harvey 1972: *Harvey*, John. The Medieval Architect. London.

Loos 1908: *Loos*, Adolf. Ornament and Crime. Innsbruck, reprint Vienna 1930.

Porphyrios 1991: *Porphyrios*, Demetri. Classical Architecture. London.

Vitruvius 1999: *Vitruvius*, Pollio. Ten Books on Architecture. (eds. Ingrid D. Rowland, Thomas N. Howe, Michael J. De-war). New York.

Ruskin 1853, 2001: *Ruskin*, John. The Stone of Venice. London.

Smeets 1975: *Smeets*, Renè. Signs, Symbols and Ornament. New York.

Snodin, Howard 1996: *Snodin*, Michael, Maurice. *Howard*. Ornament – A Social History since 1450. New Haven & London.

Trilling 2001: *Trilling*, James. The Language of Ornament. London.

Исторически протагонисти на материално нематериалния архитектурен орнамент в пространството и времето

Хий Сук Лий-Нииниоя



Статията се опитва да дефинира символиката и естетиката на орнамента през погледа на четирима теоретици на архитектурата. За Витрувий (Рим) орнаментът е свързан с фигуративността, с репрезентационните функции и с пропорциите на ордерите в древногръцките храмове. За да кодира архитектурните ордери, архитектът трябва да притежава талант, практически знания и широко образование в областта на хуманитарните науки и изкуствата. Алберти (Ренесанс) твърди, че орнаментът е форма на божествена светлина и свършена красота. Орнаментът също така притежава спецификите на свързаното или добавеното към целесъобразната и вродена красота на архитектурата. Ръскин (XIX в.) говори за разрива между орнамента и неговата структура. Орнаментът може да бъде артикулиран като творческо приложение на пищния детайл в природата. Критиката на Лоос (XX в.) адресира един икономически въпрос, изтъквайки абсурдността на орнаментацията чрез проблемите на предназначението, разходите и производството в съвременната индустриализирана цивилизация.



List of Contributors

Alexander Kuyumdzhev

Institute of Art Studies, BAS (Bulgaria)
kuyumdzhev.al@gmail.com

Alper Metin

Sapienza University of Rome (Italy)
alper.metin@uniroma1.it

Anna Adashinskaya

New Europe College (Romania)
Institute of Oriental Studies (Russia)
adashik@gmail.com

Baiba Jaunslaviete

Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (Latvia)
baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

Darina Boykina

Institute of Art Studies, BAS (Bulgaria)
darinaboikina@yahoo.com

Elina Anastasova

Institute of Art Studies, BAS (Bulgaria)
elina_91@abv.bg

Elisaveta Moussakova

National Academy of Art (Bulgaria)
emoussakova@gmail.com

Emmanuel Moutafov

Institute of Art Studies, BAS (Bulgaria)
moutafov1@gmail.com

Hee Sook Lee-Niinioja

Independent scholar (Finland)
leeheesook@hotmail.com

Ioannis Perrakis

Independent scholar (Greece)
iperrakis@theol.uoa.gr

Ioannis Vitaliotis

Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art
of the Academy of Athens (Greece)
isvital@yahoo.com

Ivan Vanev

Institute of Art Studies, BAS (Bulgaria)
ivangel@abv.bg

Kristina Yapova

Institute of Art Studies, BAS (Bulgaria)
yapovak@abv.bg

Marianna Oikonomou

Independent scholar (Greece)
oikonomoumarianna@gmail.com

Marina Koleva

Institute of Art Studies, BAS (Bulgaria)
koleva_marina@yahoo.com

Sophia Menenakou

Independent scholar (Greece)
sofiamenenakou@gmail.com

Tereza Bacheva

Institute of Art Studies, BAS (Bulgaria)
tereza.bacheva@gmail.com

Vesselina Yontcheva

Institute of Art Studies, BAS (Bulgaria)
vesselina.yontcheva@gmail.com

Изкуствоведски четения 2021

Art Readings 2021

ПЕРСОНАЛИЯ

PERSONALIA

Институт за изследване на изкуствата, БАН

Institute of Art Studies, BAS

съставители
Емануел Мутафов
Маргарита Куюмджиева

Edited by
Emmanuel Moutafov
Margarita Kuyumdzhieva



редактор
Мария Делчева

Copy-editor
Maria Delcheva

превод
Мина Параскевова
Мария Делчева

Translation
Mina Paraskevova
Maria Delcheva

корица
Даниел Нечев

Cover
Daniel Netchev

предпечат
Даниел Нечев

Content Management
Daniel Netchev

печат
Дайрект сървисиз

Press
Direct Services

ISBN 978-619-7619-06-5
ISSN 1313-2342

ISBN 978-619-7619-06-5
ISSN 1313-2342