

# ПЪТЕШЕСТВИЯ

# JOURNEYS

Изкуствоведски чешения 2020

Art Readings 2020

Пристигането на Богородица в Света гора, детайл,  
щампа, XIX в., Художествена галерия – Сливен

Arrival of Holy Mother in Mount Arhos, detail,  
print, 19<sup>th</sup> century, Art Galery – Sliven



## 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](http://www.artstudies.bg)

© Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021

© Institute of Art Studies, BAS, 2021

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ  
*Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома*  
*2020.I. – Старо изкуство*

## ПЪТЕШЕСТВИЯ



## JOURNEYS

ART READINGS  
*Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I–II*  
*2020.I. Old Art*

съставители  
**Емануел Мутафов**  
**Маргарита Куюмджиева**

edited by  
**Emmanuel Moutafov**  
**Margarita Kuyumdzhieva**

София 2021

Организаторите на ежегодната научна конференция „Изкуствоведски четения“, модул „Старо изкуство“ изказват своите специални благодарности на Фонд „Научни изследвания“ при Министерството на образованието и науката за финансовата подкрепа в провеждането на конференцията през 2020 година и отпечатването на сборника от нея.

*The organizers of the annual conference Art Readings, module Old Art express their special gratitude to the Bulgarian National Science Fund to the Ministry of Education and science for the financial support in conducting the conference in 2020 and volume printing.*





# Contents

|                                                                                                                                                                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>A Journey from the Altar to the Narthex:<br/>Metropolitan Christophor and the Monastery of Bachkovo</b><br><i>Emmanuel Moutafov, Tereza Bacheva</i> .....                                                                                                    | 9   |
| <b>Sea Journeys in Roman Sculpture from the Territory of Bulgaria</b><br><i>Marina Koleva</i> .....                                                                                                                                                             | 27  |
| <b>Sweat, Fear, Joy, and Amazement: Personal Experience<br/>and Mental Journeys of Orthodox Pilgrims<br/>to the Holy Land (12<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> Century)</b><br><i>Anna Adashinskaya</i> .....                                                    | 41  |
| <b>Descriptions of Carved Lily Flowers<br/>on the Walls of Damascus in Fifteenth-Century Pilgrims' Accounts</b><br><i>Pierre Moukarzel</i> .....                                                                                                                | 61  |
| <b>До Йерусалим и обратно: топография<br/>и иконография на поклонничеството в<br/>Източното Средиземноморие (XVIII–XIX век)</b><br><i>Иванка Гергова</i> .....                                                                                                  | 75  |
| <b>The Staging of the Pilgrimage.<br/>Barskiy at the Holy Sepulcher and 18<sup>th</sup> Century Erusalimii</b><br><i>Marko Katić</i> .....                                                                                                                      | 93  |
| <b><i>In fernem Land, unnahbar euren Schritten...</i><br/>Theodor Anton Ippen's Reports on the Medieval Churches<br/>of the Albanian North. A Critical Approach</b><br><i>Ioannis Vitaliotis</i> .....                                                          | 109 |
| <b>Една фотография от първата половина на XX век<br/>и църквата в село Яна</b><br><i>Майя Захариева</i> .....                                                                                                                                                   | 133 |
| <b>The Selection of Saints in the Narthex of Saint George's Church<br/>at Voroneţ Monastery: A Case Study on the Transmission of Religious<br/>Models from the Balkans towards Moldavia during the 15<sup>th</sup> Century</b><br><i>Oana Iakubovschi</i> ..... | 145 |
| <b>Едно изгубено изображение на тропара „Горе на трона<br/>и долу в гроба“ от църквата „Св. Георги“ в Арбанаси</b><br><i>Мария Колушева</i> .....                                                                                                               | 179 |
| <b>Икони от светогорския монах Доситей от Печ в Самоков</b><br><i>Александър Куюмджиев</i> .....                                                                                                                                                                | 203 |

|                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Itinerant Monks, Taxidiotic Boxes and Pilgrimage<br/>in the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Century in the Bulgarian Lands</b>                        |     |
| <i>Darina Boykina</i> .....                                                                                                                              | 223 |
| <b>Pilgrimage and Visual Culture in 19<sup>th</sup>-Century Kosovo and Metohija</b>                                                                      |     |
| <i>Ivana Ženarju Rajović</i> .....                                                                                                                       | 239 |
| <b>Gospodin Zhelyazkov and His Paintings in Sofia Churches</b>                                                                                           |     |
| <i>Vesselina Yontcheva</i> .....                                                                                                                         | 259 |
| <b>A Journey <i>Intramuros</i>. Processions and Other External<br/>Rites in Liturgical Manuscripts of Thessalonica</b>                                   |     |
| <i>Ilias Karalis</i> .....                                                                                                                               | 283 |
| <b>One Chanson – Three Intabulations.<br/>The Journey of Orlando di Lasso’s <i>Bon jour mon coeur</i><br/>to the <i>Wurstisen lute book</i> in Basel</b> |     |
| <i>Yavor Genov</i> .....                                                                                                                                 | 303 |
| <b>Пътят на литургичния смисъл<br/>в неговата музикална иманентност</b>                                                                                  |     |
| <i>Кристина Янова</i> .....                                                                                                                              | 317 |
| <b>Три писма от остров „Св. Анастасия“ от лятото на 1911 година</b>                                                                                      |     |
| <i>Иван Ванев</i> .....                                                                                                                                  | 329 |
| <b>Два новоразкрити гръцки надписа от параклиса „Св. Архангели“<br/>в Бачковския манастир и тяхната контекстуализация</b>                                |     |
| <i>Емануел Мутафов</i> .....                                                                                                                             | 345 |







## A Journey from the Altar to the Narthex: Metropolitan Christophorus and the Monastery of Bachkovo<sup>1</sup>

*Emmanuel Moutafov<sup>2</sup>, Tereza Bacheva<sup>3</sup>*

*Institute of Art Studies, BAS*

**Abstract:** In late 2019, an altar column and table were entirely uncovered with a Greek inscription on it at the catholicon of the Monastery of Bachkovo while mounting the restored 17<sup>th</sup>-century ciborium. The first part of the inscription was copied from an authentic source, an antimention or a book/codex, while the second was added containing typical of the period errors revealing the literacy skills of the scribe. The inscription is published here for the first time, but has been known since the first half of the 20<sup>th</sup> century. The donor's inscription on the Holy Table in Bachkovo, containing the name of Metropolitan Christophorus, logically raises the question about its connection with the other donor's inscription, used to date the construction of the Church of the Most Holy Mother of God Petritsonitissa, above the west door to the narthex: were they inscribed by the same hand, were the murals at the naos and those at the narthex painted at the same time?

**Key words:** Bachkovo monastery, altar tabletop, epigraphy

<sup>1</sup> This research was conducted within the frames of the project entitled *Ivan Goshev's Contribution for the Formation of the Iconographic Department of the National Church Museum of History and Archaeology at the Holy Synod of the Bulgarian Orthodox Church (Research and Documentation of the Archive and Collection)*, funded by the Bulgarian National Science Fund (Ministry of Education and Science of Republic of Bulgaria), No. KII-06-H40/4/10.12.2019.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Tereza Bacheva is PhD student in Byzantine and Post-Byzantine Art at the Fine Arts Department, Institute of Art Studies; the doctoral thesis topic is related to the representations of the Roman bishops in the Orthodox art.



In late 2019, an altar column and table were entirely uncovered with a Greek inscription on it at the catholicon of the Monastery of Bachkovo while mounting the restored 17<sup>th</sup>-century ciborium<sup>4</sup>. An amateur photograph of it was taken by the monastic staff right before the mounting of the ciborium.

The inscription runs along the front edge the altar tabletop. The entire Holy Table is mortared and decorated with foliage and geometric patterns; it stands upon a rough hewn column of local marble with a capital similar to the columns at the naos of the catholicon, also plastered and with surviving fragments of decoration (**Fig. 1**).

The inscription is damaged; legible is as follows (**Fig. 2**):

+ ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ (ΘΕΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΑΓΙΑΣ(ΘΕΝ) (ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΝΟΥ ΖΩΟΠΟΙΟΥ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΑΡΧΙΚΟΥ ΠΝ(ΕΥΜΑΤΟ)Σ ΕΙΣ ΤΟ ΕΠΙΠ/ΤΕΛΕ(Ι)Ν ΕΝ ΑΥΤΩ ΤΑ ΘΕΙΑ ΕΝ ΠΑΝΤΙ ΤΟΠΩ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΤΕΙΑΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΙΕΡΟΥΡΓΗΘΕΝ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΗΘΕΝ. ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑ/ΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΩΤΑΤΗΣ (ΜΗΤΡ)ΟΠΟΛΕΩΣ ΦΙΛΙΠΠΟΠΟΛΕΩΣ ΚΥΡ(Ι)ΟΥ ΧΡΥΣΤΟΦΩΡΟΥ :-

Normalised text: Θυσιαστήριον θείον καὶ ἱερόν ἁγιασθὲν τοῦ παναγνοῦ ζωοποιοῦ καὶ τελεταρχικοῦ πνεύματος εἰς τὸ ἐπιτελεῖν ἐπ' αὐτοῦ τὰ θεία ἐν παντὶ τόπῳ τῆς δεσποτείας τοῦ Κυρίου. ἱερουργηθὲν καὶ εὐλογηθὲν παρὰ τοῦ πανιερώτατου μητροπολίτου τῆς ἁγιωτάτης μητροπόλεως Φιλιππουπόλεως κυρίου Χριστοφόρου

Translation: *This divine and sacred altar, hallowed by the all-pure life-giving and increate [Holy] Spirit, for the celebration of the holy [sacraments] in any place whatsoever throughout the Universe of Our Lord, made and blessed by the hands of the Most Reverend Master Christophorus, Metropolitan of Philippopolis (E.M.).*

<sup>4</sup> The authors express their gratitude for the photograph of the inscription courtesy of Messrs Teodor Peev and Stamen Pepelishev. The photos were taken while mounting the restored ciborium.



## The text of the inscription

The first part of the inscription is the 'standard' wording for antimensia. It usually reads thus: ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΑΓΙΑΣΘΕΝ ΕΙΣ ΤΟ ΕΠΙΤΕΛΕΙΝ ΕΠ' ΑΥΤΟΥ ΤΗΝ ΘΕΙΑΝ ΚΑΙ ΙΕΡΑΝ ΜΥΣΤΑΓΩΓΙΑΝ ΕΝ ΠΑΝΤΙ ΤΟΠΩ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΤΕΙΑΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΥ ΚΑΙ ΣΩΤΗΡΟΣ ΗΜΩΝ ΙΗΣΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ – Θυσιαστήριον θεῖον καὶ ἱερόν ἁγιασθὲν εἰς τὸ ἐπιτελεῖν ἐπ' αὐτοῦ τὴν θεῖαν καὶ ἱερὰν μυσταγωγίαν ἐν παντί τόπῳ τῆς δεσποτείας τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ – 'This divine and sacred altar, hallowed for the divine and sacred administering of the Sacrament upon it in any place whatsoever throughout the Kingdom of Our Lord and God and Saviour Jesus Christ' (E.M.).<sup>5</sup> Almost the same text, but longer, is suggested to icon-painters by Priest Daniel in 1674 in his painter's manual<sup>6</sup>. Evidently, few changes occur in the inscription from the Monastery of Bachkovo, and the phonetic writing is typical only of the *personalised* part of the inscription, i.e. where mentioning the name of the metropolitan: 'παρὰ τοῦ πανιερώτατου μητροπολίτου τῆς ἀγιωτάτης μητροπόλεως Φιλιπποπόλεως κυρίου Χριστοφώρου – sic! ... παρὰ τοῦ πανιερώτατου μητροπολίτου τῆς ἀγιωτάτης μητροπόλεως Φιλιππουπόλεως κυρίου Χριστοφώρου'. In other words, the first part of the inscription was copied from an authentic source, an antimensia or a book/codex, while the second was added containing typical of the period errors revealing the literacy skills of the scribe.

The content of the inscription, of course, raises a few eyebrows:

1. Why inscribe an antimensia inscription on the Holy Table, rather than traditionally cover it with an antimensia?
2. Why copy the standard form of wording 'ἐν παντί τόπῳ τῆς δεσποτείας τοῦ Κυρίου' ('in any place whatsoever throughout the Kingdom of Our Lord') for antimensia (from ἀντί + mensa, i.e. 'instead of the holy table'), i.e. a portable liturgical accessory, a sacerdotal cloth intended to fill the role of a Bishop in the celebration of the Eucharist, on a fixed altar table?

<sup>5</sup> The authorship of the parts and translations in the text bear the initials of the authors: E.M., T.B.

<sup>6</sup> Πῶς γράφεται τὸ ἀντίμεισι. Θυσιαστήριον θεῖον καὶ ἱερόν ἁγιασθὲν παρὰ τῆς χάριτος τοῦ παναγίου καὶ ζωοποιοῦ καὶ ταλαρχειοῦ πνεύματος εἰς τὸ ἐπιτελεῖν ἐν αὐτῷ τὰ θεῖα ἐν παντί τόπῳ τῆς δεσποτείας αὐτοῦ, ἱερουργηθὲν καὶ εὐλογηθὲν παρὰ τοῦ ταπεινοῦ ἐπισκόπου κυρίου ὁδεῖνα τῆς ἀγιωτάτης ἐπισκοπῆς ὁδεῖνα διὰ πρεσβειῶν τῆς Θεοτόκου καὶ πάντων τῶν ἁγίων. Ἀμήν. ἐν ἔτει ὁδεῖνι μηνὶ ὁδεῖνι (ἰνδικτιῶν)ος ὁδεῖνος. Priest Daniel 1909: 301.



Fig. 1. The 17<sup>th</sup>-century Holy table from the apse of the Bachkovo monastery's catholicon (photo T. Peev)

The inscription is published here for the first time, but has been known since the first half of the 20<sup>th</sup> century. Archpriest Ivan Goshev informed in 1931 about an inscription 'in black letters running around the stone Holy Table in the high altar', 'reminiscent of the 17<sup>th</sup>-century antimensia inscriptions'<sup>7</sup>. Goshev understandably did not publish it, as it was evidently as hardly legible as it is now. It is inscribed in a black uncial script, containing, as mentioned above, errors, which though gives no grounds to put forward arguments for the non-Greek extraction of the scribe/painter (?).

It is worth noting that such inscriptions, probably intended for High Tables, occur in Cod. gr. 259, which is now housed at the Monastery of St. Panteleimon on Mt. Athos<sup>8</sup>. The first of these on f. 55v reads:

‘+ ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΥΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΑΓΙΑΣ(ΜΕ)ΝΟΝ ΥΠΟ ΘΕΙ(ΑΣ)/  
ΧΑΡΙΤΟΣ ΤΟ<Υ> ΠΑΝΑΓΙΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ ΕΙΣ ΟΝΟΜΑ ΤΟ<Υ> ΕΝ

<sup>7</sup> Goshev 1931: 382 and Goshev 1931a: 115.

<sup>8</sup> Lampros 1895: No. 5766.

ΑΓΙΟΙΣ Π(ΑΤ)ΡΟΣ ΗΜ(ΩΝ) ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΥΡ(ΩΝ) Τ(ΗΣ) ΛΥΚΙ(ΑΣ)  
 ΤΟΥ ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΥ ΑΓΑΙΣΤ(ΕΝ) ΚΑΙ ΦΩΤΙΣΤ(ΕΝ) ΥΠΟ ΤΟΥ  
 ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ/ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙΤΟΥ Τ(ΗΣ) ΑΓΙΟΤΑΤΗΣ Μ(ΗΤ)  
 ΡΟΠΟΛΕΩΣ ΙΩΑΝΗΝ(ΩΝ)/ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡ ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ ΕΤΙ ΑΠΟ  
 Τ(ΗΣ) ΕΝΣΑΡΚΟΥ ΟΙΚΟ/ΝΟΜΙ(ΑΣ) ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΗΜ(ΩΝ) Ι(ΗΣΟ)  
 Υ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ Α' Ξ' Γ' (?)<sup>9</sup> – Θυσιαστήριον θεῖον καὶ ἱερόν ἁγιασμένον  
 ὑπὸ θεΐας χάριτος τοῦ παναγνοῦ πνεύματος εἰς ὄνομα τοῦ ἐν ἀγί-  
 οῖς πατρός ἡμῶν Νικολάου Μυρῶν τῆς Λυκίας τοῦ θαυματουργοῦ  
 ἁγιαστέν καὶ φωτιστέν ὑπὸ τοῦ παναγιώτατου μητροπολίτου τῆς  
 ἁγιοτάτης μητροπόλεως Ἰωαννίνων κυρίου κὺρ Καλλίνκου ἐτὴ ἀπὸ  
 τῆς ἐνσάρκου οἰκονομίας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ... – *'This  
 divine and sacred altar, hallowed by the divine grace of the Most Holy Spirit in  
 the name of our Most Holy Father Nicholas of Myra in Lycia, wonderworker,  
 consecrated and hallowed by the hands of the Most Reverend Callinicus, the  
 blessed Metropolitan of the Holy Metropolitan See of Ioannina in the year since  
 the Incarnation of our Lord Jesus Christ ...'* (E.M.)

Codex gr. 259 was used as a painter's manual especially for selection of texts inscribed on scrolls of saints and justifiably defined by K. Vapheiadis as a source used to compose the famous *Hermeneia* by Dionysios of Fournā; it is generally dated to the late 16<sup>th</sup> century<sup>10</sup>. The year in the above inscription is wrong, and judging by the name of Callinicus, Metropolitan of Ioannina, it dates from 1603<sup>11</sup>. The codex contains no instructions for the decoration or making of antimensia, suggesting probably that practically it was intended to be used by painters of murals and icons.

On f. 55v, the user of the *hermeneia* has once again drafted a similar inscription, reading: '+ ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ Κ(ΑΙ) ΙΕΡΟΝ ΤΕΛΕ-  
 ΣΘΑΙ Ε ΠΑΝΤΩ ΕΝ ΠΑΝΤΙ ΤΟ/ΠΩ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΤΕΙΑΣ ΤΟΥ Κ(ΥΡΙ)Υ  
 ΗΜΩΝ Ι(ΗΣΟ)Υ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΤΗΝ ΘΕΙΑΝ ΜΥΣΤΑΓΩΓΙΑΝ/ {ΑΝ} ΤΟΥ  
 ΚΑΘΙΕΡΩΘΕΝ ΚΑΙ ΑΓΙΑΣΘΕΝ ΥΠΟ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΧΑΡΙΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑ-  
 ΝΑΓΙΟΥ/ ΠΝ(ΕΥΜΑΤΟ)Σ ΔΙΑ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ  
 ΙΕΡΙΣΣΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ ΜΑΚΑ/ΡΙΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ Σ(ΩΤΗ)ΡΙΩ Α'  
 ψ' α' [1701]' ἰνδικτιώνος θ<sup>12</sup> – Θυσιαστήριον θεῖον καὶ ἱερόν τελέσθαι  
 ἐν παντῶ ἐν παντί τόπῳ τῆς δεσποτείας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χρι-

9 The inscription is rendered as published by Vapheiadis 2017: 53.

10 Vapheiadis 2017: 54.

11 Vapheiadis 2017: 54.

12 The inscription is published as deciphered by Vapheiadis 2017: 54.

στοῦ τὴν θεῖαν μυσταγωγίαν ἂν τοῦ καθιερωθὲν καὶ ἁγιασθὲν ὑπὸ  
τῆς θεῖας χάριτος τοῦ παναγνοῦ πνεύματος διὰ τοῦ θεοφιλέστατου  
ἐπισκόπου Ἱερισσοῦ καὶ Ἀγίου Ὄρου Μακαρίου ἐν ἔτει Σωτηρίῳ α'  
ψ' α' [1701] ἰνδικτιώνος θ – *'This divine and sacred altar for administering  
of the Sacrament upon it in any place whatsoever throughout the Kingdom  
of Our Lord, consecrated and hallowed by the divine grace of the Most Holy  
Spirit by the hands of Macarius, the God-loving Bishop of Ierissos and Mount  
Athos, in the year since the Nativity of Christ 1701... (E.M.).*

Both texts are not very grammatically correct in Cod. gr. 259; the content shows certain variations: the first contains the wording *'in any place whatsoever throughout the Universe'*, and the latter does not. What differs them from the Bachkovo inscription though is the year, suggesting in all likelihood that these were either draft versions of inscriptions at existing churches to be approved by the bishop himself, or that they have been copied to serve as a model for other such inscriptions to be used in the future.

Codex gr. 259 was certainly used by painters, as seen, for instance, from the signature of one of its possessors on f. 56r, Hieromonch Damascene, who painted the catholicon at the Karakalou Monastery (1717) and the Church of Theotokos Koukouzelissa (1719) on Mt. Athos<sup>13</sup>. Judging by the first inscription (on f. 55v) from a Holy Table intended for a church in the diocese of the Metropolitan See of Ioannina, the codex was arguably composed and used by painters from Epirus at the turn of the 17<sup>th</sup> century, being moved a century later to Mt. Athos and used by an Athonite painter.

In any event, such inscriptions existed in the practice of painters from Epirus and Halkidiki in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, being used for dating the monuments on which they were found.

E.M.

---

<sup>13</sup> Vapheiadis 2017: 51.

## Facts and interpretations

The donor's inscription on the Holy Table in Bachkovo, containing the name of Metropolitan Christophorus, logically raises the question about its connection with the other donor's inscription, used to date the construction of the Church of the Most Holy Mother of God Petritsonitissa, above the west door to the narthex: were they inscribed by the same hand, were the murals at the naos and those at the narthex painted at the same time? The discovery of the inscription on the Holy Table allows a serious comparison between it and the donor's inscription of 1643 at the narthex. E. Moutafov's palaeographic analysis showed with certainty that they have not been inscribed by the same hand. At this point it should be noted that when it comes to the translation of the donor's inscription from the narthex, an error reoccurs in Bulgarian scholarship in the passage: ... 'Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ/ ΤΗΜΙΟΤΑΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΚ ΛΑΜΠΡΟΤΑΤΟΥ. ΑΡΧΩΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΟΥ ΓΕΩΡΓΙ(ΟΥ)/ ΕΠΑΡΧΙΑΣ ΔΕ. ΦΑΝΑΡΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΝΕΟΧΩΡΙΟΥ' – ... καὶ δαπάνης τοῦ τιμιότατου καὶ εὐγενέστατου καὶ ἐκ λαμπρότατου ἄρχοντος κυρίου κύρου Γεωργίου ἐπαρχίας δὲ Φαναρίου καὶ Νεοχωρίου – ... *with the endowment and work by the honest, noble and most high ecumenical Archon Master George from the diocese of Fanari and New Village (Neochori nearby Istanbul)*... E. Moutafov believes that the error comes from Ivanov's commentary<sup>14</sup>, then from Stanimirov's<sup>15</sup> to be repeated by the later explorers of the monument<sup>16</sup>. The diocese of Fanari and Neochori at that time was in Thessaly, Agrapha district, i.e. it had nothing to do with Istanbul and the Ecumenical Patriarchate, and mentioning the latter would be pointless, since the name of Ecumenical Patriarch Parthenius was mentioned in the same inscription. It is also noteworthy that the origin of donor George is given as of a bishop, rather than as of a layperson, i.e. as of coming from a certain place, probably by analogy with the clergymen named in the inscription. Either way, it is worth specifying that the bishopric of Fanari and Neochori was promoted in the 16<sup>th</sup> century to an archbishopric under the jurisdiction of the Metropolitan See of Larissa, in what is now continental Greece<sup>17</sup>. That is the reason why it must be borne in mind, when speculating about the possible

<sup>14</sup> Ivanov 1911: 224.

<sup>15</sup> Stanimirov 1940: 400-401.

<sup>16</sup> Gerov 2012: 129.

<sup>17</sup> Darrouzès 1981: 420.



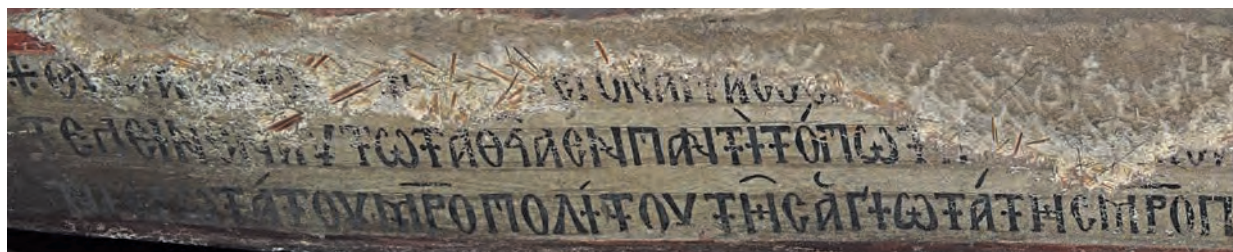


Fig. 2.1. The inscription running along the front edge of the Holy table (photo T. Peev)

origin of the painters who worked at the narthex of the Bachkovo catholicon, that Thessaly and Epirus are neighbouring regions. It was already noted that it was this same George who endowed the catholicon of the Monastery of St. Blaise in Agrapha with the 1644 murals<sup>18</sup>. We would add here that he contributed to the painting of a monastery in his birthplace. The existing publications of the donor's inscription from the narthex by Bulgarian researchers contain other errors as well, which G. Velenis recently specified<sup>19</sup>.

One way or another, the donor's inscription from the narthex of the catholicon was the sole one until now associated with the period of the painting of the main church. The earliest murals of the entire catholicon (including the narthex) are generally believed to have been completed in 1643 as the naos had to be repainted in the 19<sup>th</sup> century and that is the reason why we do not have now facts about the earliest paint layer to identify the year or persons relating to the mural decoration.

On the other hand, we have the donor's inscription of Metropolitan Christophorus on the Holy Table. Christophorus was Metropolitan of Anchialos until 1628, when he was reassigned to the Metropolitan See of Plovdiv until his death in 1636<sup>20</sup>. His latter stint and an inscription associating him with the monastic catholicon provide sufficient grounds for thinking of the earliest painting of the naos at the catholicon as taking place in the years preceding 1643, i.e. in the preceding decade of the 17<sup>th</sup> century, between 1628 and 1636. Certain similarities

<sup>18</sup> Sdrolia 2003: 665-687; Gerov 2012: 129.

<sup>19</sup> Velenis 2017.

<sup>20</sup> Tsoukalas 1851: 40: 'Christophorus of Philippopolis, as the manuscript reads: a common man and illiterate, who was succeeded in 1640 by Gabriel of Philippopolis'; Diamantopoulos 1938: 174: Christophorus was a bishop of Anchialos (1623-1628), 'moved to Plovdiv on 27 January 1628 to replace Meletius'; Germanos 1937: 184-185: Christophorus was consecrated Metropolitan of Plovdiv on 27 June 1628 and served until December 1636, when he died.

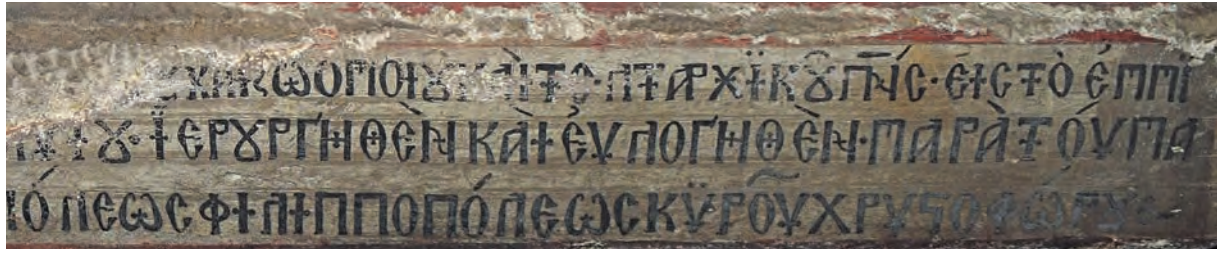


Fig. 2.2. Continuation of the inscription on Fig. 2.1.

between the colours of the background of the inscription on the Holy Table and those of the traces of the paint decoration on the pillars with the stylites at the naos suggest that the earliest paint layer was carried out at the catholicon in Christophorus's time.

To what extent could the inscription on the Holy Table serve to re-date or specify the time of painting the naos? This clue is, of course, circumstantial and we still have no conclusive proofs of the earliest murals at the naos. There are several possibilities: the murals could have been painted in the decade before the decoration of the narthex, as noted above, which is not devoid of logic, given the hierarchy of the church areas; the naos of the church is large and the funds raised to paint it possibly ran dry by the end of the 1630s and representatives from the same or a similar workshop in Epirus were commissioned to paint the walls of the narthex; the church could have been consecrated before the mural decoration was completed, having just what was required to celebrate the Eucharist and putting painting off until later date. One more thing (which should be considered just as making a guess for now): Ivan Goshev suggested<sup>21</sup> a possible link between Metropolitan Christophorus and the representation of St. Christopher next to the donors George and Constantine at the narthex of the catholicon. If this is a patronal representation of the metropolitan, then we have yet another link between Christophorus and the mural painting programme of the church. This is just a guess, still the precise years of his stint at the Metropolitan See and his connection with the monastery, to which the inscription points, allow at least a revision of the years and stages of painting the catholicon: the naos in the 1630s, while the narthex in the 1640s.

<sup>21</sup> Goshev 1931a: 360, note 45.

If the first thing to address the inscription are the parameters of historicity in an effort to achieve a more precise dating of the earliest paint layer at the catholicon, such may be formulated at another level as well: The Monastery of Bachkovo and the Metropolitan See of Plovdiv. As generally known, the earliest catholicon of the monastery was destroyed and the construction of a new one commenced in the second half of the 16<sup>th</sup> century with yet another key aspect to it: the initiatives of the Metropolitan See of Plovdiv. 'Key' is laid a stress on because of a specific requirement, set out in the Typikon of Gregory Pakourianos:

*After all this we declare the holy churches and their most sacred precincts and the solitary places which the bands of celibates frequent in an orderly and reverent manner to be free of all constraints and disputes together with all the places written above. Further, we declare also concerning the bequests to the often-mentioned monastery consisting of immovable, movable, and animate property that they should be free and not liable to constraints in any way like the monastery itself being under its own authority, self-governing, with control over itself and not liable to exactions of any kind whatever; nor sufferings any harassment at harmful hands, whether imperial or patriarchal, or of any of the metropolitans most beloved of God, or of archbishops, or of any other persons of any kind whether ecclesiastic or governmental, or of any of our close or distant relatives, and in particular not suffering any harassment [at the hands] of the metropolitan of Philippopolis and not being controlled by him in anything so that he should not be mentioned by name in the synapte of this holy church but he will be mentioned jointly with the rest of the archbishops in the phrase "on behalf of every episcopate of the orthodox who correctly expound the word of your truth"<sup>22</sup>, and likewise at the hands of all sorts of lay persons in authority and religious leaders from the greatest to the least, all as they are listed in the revered word of the chrysobull<sup>23</sup>.*

Thus, the inscription under consideration, being associated with a metropolitan of Plovdiv, conflicts with the requirement 'not being controlled by the metropolitan in anything'. Apparently, a compromise was reached at a certain point on the instructions of Pakourianos and relations were established with the Metropolitan See of Plovdiv, which were later inherited, judging by the donor's inscriptions at the monastery. The frequent use of the name 'The Holy Trinity'<sup>24</sup> for the

---

<sup>22</sup> After 2 Timothy 2:15.

<sup>23</sup> *Typikon*: 527.

<sup>24</sup> According to a letter of 1628 by Cyril Loukaris, Patriarch of Constantinople, the Patriarchate



Bachkovo catholicon replacing the usual The Most Holy Mother of God Petritsonitissa, which as early as the studies of the first half of the 20<sup>th</sup> century has generally been believed to be a propagandic attempt at achieving a new status of the monastery and influence on the part of the Metropolitan See of Plovdiv, may be also referred to this line<sup>25</sup>. The sentence 'ἐν παντὶ τόπῳ τῆς δεσποτείας τοῦ Κυρίου' occurring on an immovable High Table, i.e. as a desire of the metropolitan to prove that the Monastery of Bachkovo was under his jurisdiction rather than under that of Constantinople, may well fit in this context.

The chronology, where possible to be traced, of this cooperation (or intervention?) by the Metropolitan See in the affairs of the monastery concerning its refurbishing, begins with the 'new donor', Metropolitan Daniel<sup>26</sup>, associated with the 'restoration' of the new catholicon<sup>27</sup>, built in 1604, and supposedly with activities relating to the rest of the monastic buildings, and the next on the list comes Christophorus, with whom the consecration of the altar is associated during his stint in Plovdiv<sup>28</sup>. Thus the inscription on the Holy Table provides yet another piece of evidence of the relationship between the cloister and the Metropolitan See<sup>29</sup>. Christophorus' role of a participant in this central to the monastery event, the refurbishing of the catholicon, was a possible reason for his name to be entered in the beadrolls<sup>30</sup>. Without dwelling on this relationship, it can be inferred that at least three metropolitans (Daniel, Christophorus and Gabriel (1636/9–1673), mentioned in the

---

had maintained relations with the monastery ever since the time of Patriarch Dionysius II, i.e. since about the mid-16<sup>th</sup> century, and in the 17<sup>th</sup> century the cloister was mentioned as stauropegial under a different name, i.e. The Holy Trinity of Bachkovo: *Ivanov* 1911: 218-219; *Goshev* 1931; *Stanimirov* 1940.

25 *Stanimirov* 1940; *Ivanov* 1911.

26 In fact, the earliest inscription, which links the new construction works at the monastery with the endowment of a metropolitan of Plovdiv, must have been that from the refectory, left by Damascene. Still, in his article of 2017, G. Velenis published a new decipherment of the inscription, redating the year in it, i.e. not 1601, but 1690, which changes the picture of the events at the monastery, see *Velenis* 2017: 187. Thus the inscription from the refectory links the name Damascene with that of the metropolitan of Plovdiv, whose stint as a metropolitan was between 1683 and 1689 (after *Stamoulis* 1940: 183), which explains also the specified "former", omitted in the translation of the inscription in *Stanimirov* 1940: 400 and repeated in this form onwards.

27 *Goshev* 1931: 357.

28 *Τσουκαλάς* 1851; *Γερμανός* 1937: 184-185; *Goshev* 1931a: 116.

29 *Goshev* 1931: 382 mentions one more fact connected with Christophorus, citing a marginal note in codex No. 27 to the effect that by 1632 he was appointed ephimerios at the metochion in Stanimachos, i.e. celebrated the liturgy at a church subordinate to the Monastery of Bachkovo.

30 He was entered also in that of the 17<sup>th</sup> and the other of the 18<sup>th</sup> century as a priest and bishop respectively: *Γερμανός* 1937: 184-185; *Goshev* 1931: 381-382.

inscription at the narthex) have participated in the restoration of the Bachkovo catholicon and the peripheral monastic buildings, i.e. by the mid-17<sup>th</sup> century, which treated as a consistent approach of the Metropolitan See to the Monastery of Bachkovo, inevitably raises the subject of the stauropegial status of the monastery and of its relationship with the Patriarchate of Constantinople respectively, and of the interpretations of the attention to it on the part of both institutions. The much discussed, but unsolved problem of such a relationship and of tracing the interest in one of the largest and most important monasteries within the Bulgarian lands of the period, especially from the viewpoint of the political and economic situation of the Ottoman Empire of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, remains open and for the time being at an interpretational level.

In conclusion, the fact of the inscription on the Holy Table, linking the catholicon to Christophorus the Metropolitan of Plovdiv, should be treated as an element in the reconstruction of the events relating to the refurbishing of the main monastic church, its mural decoration as well as in the historical context of the developments at the 17<sup>th</sup>-century Monastery of Bachkovo.

T.B.

Translated by Milena Lilova

## Bibliography

### Primary Sources

*Typikon* 2000: *Typikon of Gregory Pakourianos for the Monastery of the Mother of God Petritzonitissa in Backovo. Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments* (eds. John Thomas and Angela Constantinides) (transl. Robert Jordan). Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 507-563.

*Priest Daniel* 1909: Priest Daniel. Βιβλίον τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Appendix 4-5. In: Dinoysios of Phourna. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδιδομένη ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. St. Petersburg: B. Kirschbaum, 274-301.

### Literature

*Bakalova, Prashkov, Bojadzhiev* 1992: *Bakalova, Elka, Ljuben Prashkov, Stefan Bojadzhiev. Манастирите в България [Manastirite v Balgaria].* Sofia, 256-268.

*Darrouzès* 1981: *Darrouzès, Jean. Notitiae Episcopatum Ecclesiae Constantinopolitanae. Texte critique, introduction et notes.* Paris.

*Diamantopoulou* 1938: *Diamantopoulou, Adamantios N. Κατάλογος Επισκόπων καὶ Μητροπολιτῶν Ἀρχιάλου. – Θρακικά, No. 9, 167-180.*

*Germanos* 1937/8: *Germanos, mitr. Sardeon. Επισκοπικοί κατάλογοι των επαρχιών της βορείου Θράκης και εν γένει της Βουλγαρίας από της Αλώσεως και εξής. – Θρακικά, No. 8, 110-189.*

*Gerov* 2012: *Gerov, Georgi. Бачковски манастир, католикон [Bachkovski manastir, katolikon]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Bulgaria].* Sofia, 126-130.

*Goshev* 1925: *Goshev, Ivan. Антиминсът. Литургическо и църковно-археологическо изследване [Antiminsat. Liturgicheskoto I carkovno-arheologicheskoto izsledvane].* Sofia.

Goshev 1931: *Goshev, Ivan*. Нови данни за историята и археологията на Бачковския манастир [Novi dannî za istoriata I archeologiata na Bachkovskia manastir]. – *Annuaire de l'Université de Sofia*, No. 6 (Faculté de théologie), 341-388.

Goshev 1931a: *Goshev, Ivan*. Пловдивските архиепери от турското робство [Plovdivskite arhierei ot turskoto robstvo]. In: Сборник в чест на пловдивския митрополит Максима по случай 80 години от раждането му и 60 години от приемане духовно звание [Sbornik v chest na plovdivskia mitropolit Maksima po sluchay 80 godini ot razhdaneto mu i 60 godini ot priemane na duhovno zvanie]. Sofia, 114-122.

Ivanov 1911: *Ivanov, Yordan*. Асеновата крепост и Бачковският манастир [Asenovata krepost I Bachkovskiat manastir]. – *Bulletin de la Société archéologique bulgare*, No. 2/1, 191-230.

Ivanov 1926: *Ivanov, Yordan*. През Родопите преди 220 години [Prez Rodopite predi 220 godini]. – *Мир [Mir]*, No. 7848, 27.08.1926, 3.

Lampros 1895: *Lampros, Spiridon P.* Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδίκων, τόμ. 1, Cambridge.

Moutafov 2018: *Moutafov, Emanuel*. Църква „Св. Богородица Петричка“ [Tsarkva „Sv. Bogoroditsa Petrichka“]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX vek v Bulgaria]. Sofia, 810-834.

Penkova 2012: *Penkova, Bisserka*. Бачковски манастир, трапезария [Bachkovski manastir, trapezaria]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Bulgaria]. Sofia, 131-135.

Sdrolia 2003: *Sdrolia, Stavroula*. Η ζωγραφική της Μονής Βλασίου των Αγράφων (1644). In: Μίλτος Γαρίδης (1926–1996). Αφιέρωμα. Ιωάννινα, 665-687.

Stamoulis, Konstantinos 1940: *Stamoulis, Miltiadis, Mimikos Konstantinos*. Συμβολή εις την ιστορίαν των, Εκκλησιών τής Θράκης. Αρχιερείς Θράκης. – *Θρακικά*, No. 14, 65-188.

*Stanimirov* 1928: *Stanimirov, Stanimir*. Из историята на Бачковския манастир [Iz istoriata na Bachkovskia manastir]. – Известия на историческото дружество [Izvestia na istoricheskoto družhestvo], No. 7/8, 113-143.

*Stanimirov* 1940: *Stanimirov, Stanimir*. Бачковският манастир през втората половина на XVI и през XVII век [Bachkovskiat manastir prez vtorata polovina na XVI i prez XVII vek]. – Известия на историческото дружество [Izvestia na istoricheskoto družhestvo], No. 16/18, 390-410.

*Tsoukalas* 1851: *Tsoukalas, Georgios*. Ιστοριογεωγραφική περιγραφή της επαρχίας Φιλιππουπόλεως. Vienna.

*Vapheiadis* 2017: *Vapheiadis, Konstantinos*. Εγχειρίδια ζωγραφικής στο Βυζάντιο. Η μαρτυρία του κώδικος I.M. Παντελεήμονος 259. Athens.

*Velenis* 2017: *Velenis, Georgios*. Το έτος κατασκευής της μαρμαρίνης τράπεζας στη μονή Πετριτσονιτίσης (Μπατσκόβου). – *Byzantina*, No. 35, 187-194.

## Едно пътуване от олтара до притвора: митрополит Христофор и Бачковският манастир

Емануел Мутафов, Тереза Бачева



В края на 2019 г. в католикона на Бачковския манастир при поставянето на възстановения киворий от XVII в. е разкрит относително запазен надпис на гръцки език, разположен по дължината на ръба на олтарната маса, чийто текст е „стандартен“ за антиминсите, но във втората част той съдържа персонализирана информация, свързана с ктиторството на пловдивския митрополит Христофор. Вероятно първата част на текста е взета от достоверен източник (какъвто би могъл да бъде Gr 259 от манастира Пантелеймон на Света гора, датиран от XVI в. и използван като иконографски наръчник от епирски и атонски зографи), а втората част с името е добавена според знанията на писача (със съответните грешки на фонетичното изписване от периода). Този текст е характерен за една от стандартните формули на антиминсите (*на всяко място от мирозданието на Господа*), които са преносими и чиято роля е да заместят епископа в евхаристията; появата му върху олтарната маса е необичаен факт. От друга страна – свързан ли е този надпис с изписването на наоса и с това на притвора? Досега единственият надпис, указващ времето на изписването на католикона на Бачковския манастир, беше този над западната врата на притвора, в който се споменава годината 1643. Но ако надписът от олтара има връзка с периода на изписването на наоса, то би могло да мислим за предходното десетилетие, тъй като възможните години за изработването на олтарния надпис е логично да са свързани с годините на службата на митрополит Христофор в Пловдив, т.е. между 1628 и 1636 г., ако изхождаме от предположението, че той е свързан по някакъв начин със стенописната програма на църквата. Палеографският анализ на Е. Мутафов показва, че надписът от притвора и този върху олтара със сигурност не са писани от една и съща ръка. Без да навлизаме в предполагаеми обстоятелства, можем да мислим за две възможности – дейностите по изписването да са продължили през 40-те години или поради някаква причина да е направена „пауза“ за определен период и след това изписването на нартекса да е направено от друг екип. Има – в допълнение – и една друга хипотеза, изказана още от Иван Гошев, която се отнася до изображението на св. Христофор в ктиторската композиция на притвора като патронно изображение

ние на пловдивския митрополит Христофор и която допуска той да бъде свързан с цялостната стенописна програма на главната църква на манастира. В статията са изказани и предположения за произхода на зографския екип, свързан през ктитора Георги (който е от Тесалия), с майстори от западните части на Гърция. Накрая, фактът на надписа от жертвеника може да се разглежда и като свидетелство за връзките на Бачковския манастир с Пловдивската митрополия и респективно с Цариградската патриаршия в контекста на променения с годините статут на манастира.







## Sea Journeys in Roman Sculpture from the Territory of Bulgaria

*Marina Koleva<sup>1</sup>*

*Institute of Art Studies, BAS*

**Abstract:** The paper draws attention to some scenes of sea journeys, symbolic or actual, found on various kinds of Roman funerary monuments from the territory of Bulgaria. Here will be discussed some images of members of the marine thiasos, considered companions in journeys over water. Analysis focuses on the funerary monuments from Odessos, Philippopolis, Novae and Nicopolis ad Istrum featuring the above mentioned depictions. The overview concludes with a monument from Odessos, referring to an actual sea voyage.

**Key words:** marine thiasos, Nereids, Tritons, Roman Thrace, funerary monuments

On the following pages, we shall concern ourselves with sea journeys. While marine scenes are very common in Roman art, examples from Bulgaria are far from numerous. Still, it is possible to separate a group of images, found on various kinds of sculptured funerary monuments. Analysis focuses on images of members of the marine thiasos, considered companions in journeys over water. The overview concludes with a monument referring to an actual sea voyage.

---

<sup>1</sup> 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.



## Marine thiasos in Greek and Roman Art

The Nereids are among the core members of the marine thiasos, attested in Greek art since the 6<sup>th</sup> century BC.<sup>2</sup> During the Archaic and the Classical age, they often appear in narrative contexts – pictorial renderings of mythological tales associated with Achilles, but also with Aphrodite, Heracles, Theseus, Europa and Andromeda. In all of the above instances, the Nereids accompany the main characters, who undergo a critical life transformation. This role of the Nereids derives from their popular religious function as companions or patrons of seafarers, for journeys over water were dangerous and sometimes fatal endeavours<sup>3</sup>. Besides, Greeks often perceived death as journey on water, a sea voyage, thus the Nereids serve as companions to both types of travellers<sup>4</sup>. These sea deities appear in scenes associated with the mourning of the deceased and with one's passage into the afterlife<sup>5</sup>. It is also believed that the Nereids possess the power to immortalize<sup>6</sup>. They are represented on various monuments associated with the funerary cult throughout the Greek world<sup>7</sup>.

The marine thiasos usually includes Nereids riding sea creatures and Tritons, in certain instances together with Poseidon or Scylla. Most commonly portrayals of marine thiasos do not render a mythological narrative<sup>8</sup>. During the Classical period depictions of the marine thiasos are quite popular, but the subject flourishes in the Hellenistic art<sup>9</sup>, when new types of fantastic sea creatures emerge<sup>10</sup>. During the Hellenistic period, the marine thiasos likely assumes the character it would retain until the end of the Antiquity<sup>11</sup>. Early examples of the sea creatures are also found in the funerary art in Italy<sup>12</sup>. The Late Hellenistic and the Roman Imperial period are characterized by sea creatures rendered

---

<sup>2</sup> Barringer 1998: 1.

<sup>3</sup> Barringer 1998: 10, 11, 167.

<sup>4</sup> Barringer 1998: 11, 55, 57.

<sup>5</sup> Barringer 1998: 56.

<sup>6</sup> Barringer 1998: 10, 49, 167.

<sup>7</sup> Barringer 1998, 44, 47, 59-66.

<sup>8</sup> Barringer 1998: 141-142; Lattimore 1976: 1.

<sup>9</sup> Barringer 1998: 141.

<sup>10</sup> Lattimore 1976: 31-33.

<sup>11</sup> Lattimore 1976: 1.

<sup>12</sup> Lattimore 1976: 13-14.

to the standards of the Classical predecessors<sup>13</sup>. Sarcophagi with sea creatures are popular in the capital of Rome from the 2<sup>nd</sup> through the 4<sup>th</sup> century AD. The Nereids are very common, as are the Tritons, Hippocampi, Scylla, and other mythical creatures<sup>14</sup>. Scenes including sea creatures are also found on Attic sarcophagi<sup>15</sup>.

In Greek perception, the marine thiasos is associated with death and/or the afterlife<sup>16</sup> and is assumed to be symbol of immortality and everlasting happiness<sup>17</sup>. Members of the marine thiasos accompany the deceased in his sea voyage to the afterlife<sup>18</sup>. Similar is the interpretation of these depictions in the funerary sculpture in Italy, as well as in the sarcophagi from the Roman Imperial age<sup>19</sup>.

### Funerary monuments from Bulgaria

Funerary monuments featuring depictions of members of the marine thiasos are known from the territory of Bulgaria. First the analysis will focus on the sarcophagi, in particular, two fragments, discovered at Philippopolis and Odessos respectively.

The artefact relevant to our discussion has been found at Philippopolis<sup>20</sup> (Fig. 1). On the fragment could be discerned the sterns of two ships decorated with a Nereid riding a Triton. Also visible are two soldiers, one holding a shield. The relief is extensively damaged, and the depicted marine scene is almost erased, preserved merely in fragments. The monument is considered Attic import<sup>21</sup> and is dated to the first quarter of third century<sup>22</sup>. Although the fragment is small in size, the image is identified as the final stage of the Battle of Marathon<sup>23</sup>.

13 Barringer 1998: 141.

14 Koch, Sichtermann 1982: 195-197, Taf. 237-244.

15 Koch, Sichtermann 1982: 422, Taf. 473.

16 Barringer 1998: 12, 142; Lattimore 1976: 13-14.

17 Barringer 1998: 147.

18 Barringer 1998: 148.

19 Barringer 1998: 148.

20 Mateev 1982: 258, fig. 1.

21 Koch 1993: 138; Ivanov 2002: 263-264.

22 Ivanov 2002: 264.

23 Mateev 1982: 258; Ivanov 2002: 263-264, fig. 2.



**Fig.1.** Sarcophagus from Philippopolis (Photo K. Shestakov, Archive IAS-BAS)

The Philippopolis monument finds exact parallels in better-preserved sarcophagi of the Attic group rendering the finale of the Battle of Marathon, when the Persians retreat to their ships<sup>24</sup>. The featured battle scenes are analysed within the framework of the rest of the mythological scenes on Attic sarcophagi. Regardless of the verifiably historical event, the image itself cannot be considered a historically true illustration<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Koch, Sichtermann 1982: 412-414, Taf. 446; Ivanov 2002: 263-264.

<sup>25</sup> Koch, Sichtermann 1982: 410.

**Fig.2.** Stele from Novae  
(after *Dimitrov* 1942: obr. 54)



From Odessos comes a small part of a marble kline sarcophagus. On it could be discerned a scene featuring a Nereid riding a sea bull. Beneath the bull's legs is shown an Eros riding a dolphin. In addition to these groups, also preserved are figures of birds, one more dolphin and a fish<sup>26</sup>. The fragment is part of an Attic sarcophagus, imported to Odessos<sup>27</sup>, dated to the first two-three decades of the 3<sup>rd</sup> century<sup>28</sup>. Depictions of sea creatures are attested on Attic sarcophagi; a close analogy comes to mind for the iconography of the scene of a Nereid riding a fantastic sea creature<sup>29</sup>.

Both monuments – from Odessos and Philippopolis, are imports from one of the Empire's largest artistic centres – Athens, and find good

<sup>26</sup> *Gerasimov* 1969: 57-58, obr. 5.

<sup>27</sup> *Gerasimov* 1969: 57; *Koch, Sichtermann* 1982: 336; *Ivanov* 2002: 264.

<sup>28</sup> *Ivanov* 2002: 264.

<sup>29</sup> *Koch, Sichtermann* 1982: 422, Taf. 473.

comparanda in Attic sarcophagi manufacture. Their iconography is representative of this class of scenes, attested also on the mentioned high-quality monuments from the provinces Thrace and Moesia Inferior.

Among the funerary tombstones discovered on the territory of Bulgaria, there are several with depictions of sea creatures. Amid these are the stelae with images of Tritons from Novae, Odessos, and Nicopolis ad Istrum.

The two stelae from Novae are shaped as rectangles culminating in a semi-circular pediment. They are very similar not merely because of their shape, but also because of the ornaments<sup>30</sup>. The figures of Tritons blowing a trumpet shell horn are depicted standing at either side of the pediments of the both stelae. On the first one (**Fig. 2**) they are complemented by a wreath and rosette<sup>31</sup>, while on the second – by a wreath, a vessel and a mirror<sup>32</sup>. On both stelae the Latin inscriptions are framed by tendrils of grape clusters and vine leaves. The date for both stelae is sought within the first half of the 2<sup>nd</sup> century<sup>33</sup>. It is believed both were work of the same workshop<sup>34</sup>.

On a fragment from a stele from Odessos is preserved an image of a Triton, depicted on the pediment<sup>35</sup>. The image is accompanied by an inscription in Greek<sup>36</sup>. The stele dates to the mid-2<sup>nd</sup> century<sup>37</sup>.

Two Tritons are featured on a funerary monument from Nicopolis ad Istrum<sup>38</sup> (**Fig. 3**). Only the top section of it is preserved, on the architrave the Latin inscription is found. Above the architrave is a triangular pediment with head of Medusa, flanked by tendrils. At the pediment's top are depicted figures of Tritons holding an oar and a seashell trumpet. The monument is dated to the final 2<sup>nd</sup> century<sup>39</sup> or the early 3<sup>rd</sup> century<sup>40</sup>.

30 Dimitrov 1942: 27, No. 20-21, obr. 54, 55; Conrad 2004: 229, Nr. 382, 383.

31 Conrad 2004: 229, Nr. 383, Taf. 89, 1.

32 Conrad 2004: 229, Nr. 382, Taf. 88, 5.

33 Conrad 2004: 229.

34 Conrad 2004: 229.

35 Mirchev 1963: 52, No. 9, obr. 9; Conrad 2004: 149, Nr. 86, Taf. 130, 1.

36 IGBulg. I, 110bis.

37 Conrad 2004: 149.

38 Tsarov 1989: 30-32, obr. 1-4; Ivanov 1991: 38-40, obr. 1-2; Conrad 2004: 213, Nr. 324, Taf. 61, 2.

39 Conrad 2004: 213, Nr. 324, Taf. 61, 2.

40 Tsarov 1989: 31; Ivanov 1991: 40.





Fig. 3. Stele from Nicopolis ad Istrum (after *Tsarov* 1989: obr. 1)

Besides the Tritons, other sea creatures are also featured on funerary stelae. An example to this offer the dolphins found on a monument from Novae, dated to the final 2<sup>nd</sup> – early 3<sup>rd</sup> century<sup>41</sup>. Dolphins are also attested on other stelae from Moesia Inferior<sup>42</sup>. Shells are also among the images found in funerary contexts, as in the case of the decoration on two stelae from Novae, dated to the 2<sup>nd</sup> century<sup>43</sup>.

Images of Tritons on the abovementioned funerary monuments from Bulgaria follow similar iconographies. The head and the upper bodies are those of human males, and from the waist below the arched body culminates in a fish-tail. Tritons hold either a seashell trumpet or an oar. The stelae from Novae are a specific case, where instead of swimming, the Tritons are standing on their tails. The pose, however, is probably related to their place in the decorative scheme – they function as acroteria.

Such images of Tritons conform to the classical iconography of Triton images in Greek<sup>44</sup> and Roman art. These sea characters are common in Roman funerary contexts. Excellent examples include the Mausoleum at Glanum and sarcophagi with Tritons rendered within similar iconographical schemes, some carrying a seashell trumpet or an oar<sup>45</sup>. On other sarcophagi, the iconography of Tritons is identical, only here they are accompanied by Nereids<sup>46</sup>. Tritons are also widespread on funerary

41 *Conrad* 2004: 228, Nr. 380, Taf. 68, 2.

42 *Conrad* 2004: 173, 176-177, 182, Nr. 178, 194, 216; Taf. 100, 3; 45, 2; 127, 4.

43 *Conrad* 2004: 230-231, Nr. 387, 390, Taf. 101, 5; 101, 1.

44 *Icard-Gianolio* 1997: 73-74, No. 3, 4, 11.

45 *Icard-Gianolio* 1997: 76, No. 31, 32a, 33.

46 *Koch, Sichtermann* 1982: 196, Taf. 239, 241.

monuments from Central Europe (Hungary, Austria)<sup>47</sup>. A dolphin is often depicted on tombstones in the western provinces<sup>48</sup>.

Finally, I shall discuss one more monument featuring naval imagery. The artefact in question is a sarcophagus fragment from Odessos (**Fig. 4**)<sup>49</sup>. On it is preserved a section of *tabula ansata*, with a fragment of an inscription in Greek<sup>50</sup>. Next to the *tabula ansata* is depicted a ship with a mast and a sail. The sarcophagus is dated to the final 2<sup>nd</sup> – first half of the 3<sup>rd</sup> century<sup>51</sup> and it is believed to be locally produced<sup>52</sup>.

Sarcophagi with images of ships or of voyages by ship as the central theme are not common<sup>53</sup>. Usually these depict realistic scenes and in addition to the ships feature a port city, a harbour, a lighthouse and sailors<sup>54</sup>. Sometimes ships are also found together with mythological characters<sup>55</sup>.

The Odessos artefact falls within a group of monuments from Moesia Inferior with distribution in the Black Sea littoral. Depictions of ships on funerary stelae are attested in the Pontic urban centres since the Hellenistic age. Presence of ships with sails in the bottom registrars of the scene signals the deceased was a ship owner or a merchant<sup>56</sup>. The tradition persists into the Roman Imperial age, when ships are attested on funerary stelae and on altars<sup>57</sup>. In the instances where the attendant inscription offers ample evidence, it is clear the class was used by ship owners or merchants<sup>58</sup>.

On some monuments mentioned above, images are accompanied by inscriptions, which supply additional information on the commission-

---

47 Dimitrov 1942: 78-79; Ivanov 1991: 40.

48 Dimitrov 1942: 78-79.

49 Mirchev 1960, 36, obr. 1; Gerasimov 1969: 65, obr. 11.

50 IGBulg. P, 212 bis.

51 Conrad 2004: 91.

52 Koch, Sichtermann 1982: 338.

53 Koch, Sichtermann 1982: 124-125.

54 Koch, Sichtermann 1982: 125, Taf. 132, 133.

55 Koch, Sichtermann 1982: 125, Taf. 134, 135.

56 Conrad 2004: 91.

57 Conrad 2004: 91, 165, Nr. 147, Taf. 53, 3.

58 Conrad 2004: 91, 165, Nr. 147.

**Fig. 4.** Sarcophagus from Odessos  
(after *IGBulg. P*, 212 bis).



ers/users. The inscription on a stele from Novae<sup>59</sup> reveals more details, such as that it had been commissioned by a veteran of *Legio I Italica*, with the origin from Ancyra, Asia Minor<sup>60</sup>. The inscription on the stele from Odessos preserves a Greek and an oriental name<sup>61</sup>. The one cut on the artefact from Nicopolis ad Istrum points that the woman to which the stele is erected is of Greek origin, while her husband – is of

<sup>59</sup> Conrad 2004: Nr. 383.

<sup>60</sup> Gerov 1949: 26, 27, 28, 31, 75, No. 27; *ILBulg.* 304.

<sup>61</sup> *IGBulg. P*, 110bis.

Italic origin<sup>62</sup>. Notably, all named individuals are of Greek, Oriental or Italic origin, i.e. people who subscribe to the discussed beliefs regarding the role of the sea creatures in the funerary context. All of them foreigners, reside in Roman Thrace and harbour various beliefs and ideas. Yet it must be stressed that in addition to the client's preferences, the outlook of a monument depends considerably on the craftsman's repertoire. In Roman art, members of the marine thiasos in funerary contexts are carriers of explicit meaning and symbolism, as demonstrated by a horde of monuments from the entire vast territory of the Empire. In this regard, Roman Thrace presents no exception. In addition, not for all of the monuments discussed above the inscriptions have survived. Thus, the conclusion that users of funerary monuments with depictions of members of the marine thiasos are exclusively of non-Thracian origin should be taken with a grain of salt.

Marine imagery on the hitherto discussed Roman sculptural monuments found on Bulgarian territory varies in terms of the interpreted narratives and personages. On the Odessos sarcophagus, the ship stands for an actual travel and is tied to the owner's occupation. The rest of the artefacts discussed above depict members of the marine thiasos. Association of these characters with death, attested in Greek beliefs and art, is paralleled by Roman worldview. It finds expression in the monuments from Bulgarian territory. While some artefacts are imports from a major artistic centre, others are locally produced. The sea creatures' iconographies are well-known and the arrangements, the individual figures, and the attributes recur in Greek and Roman art. They have a well-defined meaning in the funerary context, rendered in certain instances through groups of figures – such as the Nereid riding a sea bull or a Triton on the sarcophagi. In other instances – the stelae, a single member of the thiasos is preferred – the Triton. Yet this image, even though isolated, communicates an unmistakable funerary symbolism, entwined with that of the other images on the stelae. All discussed funerary monuments depict a sea voyage, actual and/or symbolic.

---

62 *Ivanov 1991*: 39.

# Bibliography

## Primary Sources

*IGBulg. F 1970*: Inscriptiones graecae in Bulgaria repertae. Vol. I<sup>2</sup> (ed. Georgius Mihailov). Serdicae.

*ILBulg. 1989*: Inscriptiones latinae in Bulgaria repertae (ed. Boris Gerov). Serdicae.

## Literature

*Barringer 1998*: Barringer, Judith. Divine Escorts: Nereids in Archaic and Classical Greek Art. Ann Arbor.

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

*Dimitrov 1942*: Dimitrov, Dimitar, P. Надгробните плочи от римско време в Северна България [Nadgrobnite plochi ot rimsko vreme v Severna Bulgariya]. Sofia.

*Gerasimov 1969*: Gerasimov, Todor. Антични саркофази от Одесос [Antichni sarkofazi ot Odesos]. – Bulletin du Musée national à Varna, No. 5, 49-73.

*Gerov 1949*: Gerov, Boris. Романизмът между Дунава и Балкана. Част 1. От Август до Хадриан [Romanizmat mezhdu Dunava i Balkana. Chast 1. Ot Avgust do Hadrian]. – Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté historico-philologique (1948/49), No. 45, 3-91.

*Icard-Gianolio 1997*: Icard-Gianolio, Noëlle. Tritones. In: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), VIII. Zürich, München, 73-85.

*Icard-Gianolio, Szabados 1992*: Icard-Gianolio, Noëlle, Szabados, Anne-Violaine. Nereides. In: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), VI. Zürich, München, 785-824.

*Ivanov 1991*: Ivanov, Teofil. Бележки върху един надгробен латински надпис от Никополис ад Иструм [Belezhki varhu edin nadgroben latinski nadpis ot Nikopolis ad Istrum]. –

Археология [Arheologiya], No. 2, 38-41.

*Ivanov* 2002: *Ivanov*, Mario. Импортни саркофази от България II-III в. Производствени центрове, хронология и пътища на разпространение [Importni sarkofazi ot Bulgariya II-III v. Proizvodstveni tsentrove, hronologiya i patishta na razprostranenie]. – Annuary of the Institute of archaeology with museum, No. 2, 262-273.

*Koch* 1993: *Koch*, Guntram. Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Darmstadt.

*Koch, Sichtermann* 1982: *Koch*, Guntram, *Sichtermann*, Hellmut. Römische Sarkophag. Handbuch der Archäologie. München.

*Lattimore* 1976: *Lattimore*, Steven. The Marine Thiasos in Greek Sculpture (= Monumenta Achaeologica, 3). Los Angeles.

*Mateev* 1982: *Mateev*, Matej. Ein Bild der Seeschlacht auf einem Sarcophag aus Philippopolis. – Pulpudeva. Semaines philippopolitaines de l'histoire et de la culture thrace, No. 5, 258-260.

*Mirchev* 1960: *Mirchev*, Milko. Нови епиграфски паметници от Черноморието [Novi epigrafski pametnitsi ot Chernomoriето]. – Bulletin de la Société Archéologique à Varna, No. 11, 35-59.

*Mirchev* 1963: *Mirchev*, Milko. Нови епиграфски паметници [Novi epigrafski pametnitsi]. – Bulletin de la Société Archéologique à Varna, No. 14, 45-55.

*Tsarov* 1989: *Tsarov*, Ivan. Надгробен паметник от Никополис ад Иструм [Nadgroben pametnik ot Nikopolis ad Istrum]. – Археология [Arheologiya], No. 2, 30-32.

## Морски пътувания в римската скулптура от България

Марина Колева



В настоящата статия става въпрос за пътуване по море, символично или реално. Обърнато е внимание на изображения, разположени върху надгробни скулптурни паметници от II или III в. Дискутирани са два фрагмента от саркофази от Филипопол (Фиг. 1) и Одесос, а също така и надгробни плочи от Одесос, Нове (Фиг. 2) и Никополис ад Иструм (Фиг. 3). Всички те носят образи на представители на морския тиас – нереиди или тритони. Споменатите морски същества се свързват със смъртта в гръцките и римските представи и изкуство. Те съпровождат починалия в неговото (морско) пътуване към живота след смъртта и носят безсмъртие. Тази представа е намерила изява и в паметниците от нашите земи. Иконографиите им се разпознават лесно, срещат се често и носят ясен смисъл в гробен контекст и при провинциалните римски скулптурни паметници. Накрая на текста се споменава един фрагмент от саркофаг от Одесос (Фиг. 4), който визира реално пътуване по море.







## Sweat, Fear, Joy, and Amazement: Personal Experience and Mental Journeys of Orthodox Pilgrims to the Holy Land (12<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> Century)

*Anna Adashinskaya*<sup>1</sup>

*New Europe College, Bucharest*

**Abstract:** This essay analyzes emotionally-charged descriptions of the Holy Land's locations, composed by Byzantine and Slavic pilgrims, from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> century. The author considers that such episodes were meant to assist the audience in their imaginary journey. By concentrating on curiosities, dangers, beauties of landscape, or physical efforts, the authors created a feeling of presence at the sites, here-and-now. On the other hand, the accounts of pious, bodily performances and the *Erlebnisse* of encounters with the Divine facilitated the audience's access to the spiritual experiences and helped them to conduct the transformative journey mentally.

**Key words:** descriptions of the Holy Land, pilgrimage, *Erlebnis*, Byzantine writers, Slavic writers

This paper analyzes the descriptions of personal experiences of Byzantine and Slavic pilgrims to the Holy Land, and regards them as rhetorical devices assisting readers in their mental journeys. Consequently, I will survey selected pilgrims' narratives containing the most characteristic individual reflections. I have chosen the timeframe of the

---

<sup>1</sup> 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, 2018-23". Her PhD (2019) is dedicated to Practices of Ecclesiastic Foundation, Sponsorship, and Patronage in Late Byzantium and Balkan Slavic Countries. Presently, her postdoctoral project focuses on the "Contribution of Russian Émigré Researchers to the Development of Scholarship on Balkan Medieval Civilization".



12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> century, i.e., between the establishment of the Crusader Kingdoms (1099)<sup>2</sup> and the fall of Constantinople (1453)<sup>3</sup>, as during this period, the Byzantine and Slavic travelers, perceived the Holy Land as equally foreign:<sup>4</sup> they all faced the unknown on the road.

Anthropologists consider pilgrimage as a catalyst triggering deep psychological transformation. Pilgrimage transcends historical, geographical, and social boundaries, and encourages the participants to lose an old identity and to return renewed. By confronting unusual “sequences of sacred objects” and performing “symbolic actions,” a pilgrim experiences changes “from sin to grace, or from sickness to health”<sup>5</sup>. It can be also a quest leading to the life-transforming encounter between the Self and the Other/Divine. Manifested both, temporally and spatially, it establishes a connection between participants and symbolic events of the past<sup>6</sup>. Induced by a spiritual or moral deficiency, a pilgrim, struggling against space, completes a transformative journey to receive an absolution or healing. His trip becomes “the outer manifestation of an inner journey, often referred to as an allegory of the soul’s journey to God”<sup>7</sup>.

When shaped in narratives, the spiritual experiences, even of the same places, vary greatly as the texts of accounts were formed by the modes of description acceptable in one or another cultural context<sup>8</sup>. In Byzantine literature, pilgrimages to the Holy Land were described in a variety of literary genres (*ekphraseis*, *diegeseis*, *vitae*, poems, etc.), but more rarely in form of typical guides (*proskynetaria*)<sup>9</sup> listing the sacred places. On the contrary, Orthodox Slavs often composed guidebooks (so-called *Hozheniya*<sup>10</sup>), *Vitae* (such as the ones of St. Sava of Serbia<sup>11</sup> or

---

2 Lloyd 2002: 35-38.

3 Nicol 1993: 369-393.

4 On Byzantine pilgrims to the Holy Land after the 7<sup>th</sup> century, see: Griffith 1997; Külzer 1994: 8-13; Talbot 2001; Külzer 2017; Pahlitzsch 2018.

5 Turner 1974: 197.

6 Morinis 1992; Osterrieth 1989.

7 Gothóni 1993: 112.

8 For effect of pilgrimage accounts on audiences, see: Frank 2000.

9 Külzer 1994: 82-95; Frank 2000: 79-101; Talbot 2001; Aerts 2003: 169-171; Messis 2011: 149-160.

10 Angelov 1969; Prokof'ev 1984: 10-15; Gyurova, Danova 1985.

11 Domentijan 2001: 280-306; 346-396; Marković 2009. For other Serbian Lives mentioning pilgrims to Jerusalem, see: Jovanović 2007: 94-98, 103, 104.

St. Euphrosyne of Polotsk<sup>12</sup>), and diplomatic reports about Palestine and Sinai.

The texts' functional purpose as well as their intended audience can explain this difference<sup>13</sup>. Artistically refined accounts were composed to please an educated audience and to be performed in the *theatron*<sup>14</sup>. The instructive soul-saving writings and guides were intended for a profane or monastic pious gathering, wishing to receive spiritual experience; the inclusion of a pilgrimage in a saint's life had to convince the listeners of the personage's devotion; and, finally, the reports were presented to political elites and officials.

The majority of the Orthodox descriptions of the Holy Land are quite formal, mentioning only the holy places, distances between them, and the related Biblical episodes,<sup>15</sup> thus creating long lists without much of explicit personalization:

*... These were holy places within Jerusalem. And these are holy places outside Jerusalem. The Holy Mount of Zion, and in it, there is the site and church of Lithostratos. There Pilate beat Jesus and sent Him to the crucifixion. There is also the home of John the Theologian there...<sup>16</sup>*

Giving some loose geographical orienteers, the authors of such texts only controlled the order and selection of the places imagined by their audiences and instructed their listeners/readers in the Biblical history. Such textual monotony may be associated with the monastic discourse and could serve to imitate the religious utterances<sup>17</sup>; thus, a reading of a pilgrimage description would remind a prayer.

Other pilgrims provided accounts that are more detailed: Russian Abbot Daniel eagerly inspected and very carefully described the religious monuments and curiosities. He provided quite precise information on the preservation, sizes, dimensions, and construction materials as

12 Zhitiye Evfrosinii 2003.

13 About Byzantine audiences, see: Neville 2019; Gaul 2018: 223-225. On Russian audiences, see: Reshetova 2006: 29-33, 93-130; Prokof'ev 1970: esp. 20-25, 38-40; Likhachev 1963.

14 On the Byzantine *theatron*, see: Cavallo 2006: 57-66; Toth 2007: 437-439, 442-444; Gaul 2020.

15 See, for example: Anonym 1895; Anonym 1890; Jovanović 2007: 99-102, 105-109; Petrova 1998.

16 Bdinski Zbornik 1360: fol. 236v. For further bibliography, see: Petrova, Angusheva 1995.

17 Miller 1994: esp. 144.

well as on the directions from one site to another. Often, he related the distances in a reader-friendly way, comparing them with arrow shooting or stone throwing:

*And from the Resurrection of Christ to the Holy of Holies, the distance is farther than one can shoot [an arrow] twice.*

*From the place where Christ was baptized to the banks of the Jordan River, the distance is that a man can cast a small stone<sup>18</sup>.*

This interest in movement, the observation of space in the passage, and the need to distance oneself from changing objects of perception formed a dynamic image of the described territory. Other authors were more eager to establish a landscape of memory, moving through the real space as if through the sacred narrative. Thus, they meticulously instructed their readers into the relations between the holy places and the Gospel passages, as the 14<sup>th</sup>-century Anonym of St. Sabbas who included extensive quotations from the Scripture right in the body of his text. This way, the itinerary became a framework for the commemoration of Christ's life:

*Near this church is the place where they stoned St. Stephen. On the other side is the cave into which Jesus and his disciples entered (just before) the time of suffering, as evangelist John says. 'At that time, Jesus went forth with his disciples over the brook Cedron, where was a garden, into the which he entered, and his disciples (John 18:1); unto a place called Gethsemane, and saith unto the disciples, Sit ye here, while I go and pray yonder...' (Mt. 16:36-38)<sup>19</sup>*

The preservation of the holy sites and their management, as well as the accounts of miracles contemporary to an author could spark the readers' interest in something distant and exotic and could produce in them a mixture of Christian pity and curiosity. A Russian pilgrim of the 15<sup>th</sup> century, Zosima, accounted sums he paid for bribes to road-keeping Arabs (15 guard posts between Ramla and Jerusalem) and for the entry to the Holy Sepulcher (7 Venetian forints)<sup>20</sup>. However, according to Abbot Agrethenios, in the 14<sup>th</sup> century, the entry price differed for

<sup>18</sup> Khozhdeniye igumena Daniila 1997: 44, 54.

<sup>19</sup> Külzer 1994: 320.

<sup>20</sup> Prokof'yev 1984: 309.



**Fig. 1.** Tomb of the Virgin Mary, Gethsemane, Jerusalem. Founded in the 5<sup>th</sup> century, rebuilt in the 1130s (photo A. Adashinskaya)

laymen (7 golden coins) and monks/nuns (2 golden coins)<sup>21</sup>. In his *ek-phrasis* of the holy places, Perdikas of Ephesos quite often remarked who owned one or another place and how it was administered:

*In which there are the church, the cave and the coffin // Of the true Dormition of the holy Virgin Theotokos, // Occupied, as other places, by the unbelievers. Oh, Justice! // The church has uninterrupted lighting and candle-burning // And enjoys all other necessary beauties from those who are there. // Annually, it also receives the oil supply for the lighting, // By the order of the Sultan, of 200 liters, // And, thus, miraculously it brings glory to the Lady of All<sup>22</sup>.*

<sup>21</sup> Agrethenie 1896: 7.

<sup>22</sup> Baseu-Barabas 1997: 170-171.





**Fig. 2.** The Nativity Grotto, Church of Nativity, Bethlehem.  
Apse mosaic dated to 12<sup>th</sup> century (photo A. Adashinskaya)

Perdikas produced in his listeners/readers feelings of fear and amazement simultaneously. Initially, he reported that Muslims occupy this holy place, but shortly after, he narrated about the miracle, namely, that the Sultan of “unbelievers” takes care and financially supports the church. First-hand accounts of miracles not only intrigued the audience, but also entertained and held the listeners’ attention. Deacon Arsenios of Thessaloniki based his entire narrative on the sequence of miracles (*znamenias*) appearing “to this day” at the Lord’s burial, in the Milk Grotto, on Mount Tabor, and other holy locations.<sup>23</sup> However, the predominant narrative strategy for both, Byzantine and Slavic writers, remained the lists of places supplied, sometimes, with short descriptions, measurements, and notes on administration of the holy sites.

Rarely, the authors’ personal voices break through the rigid listing structure and recount some extraordinary events, observations, and details related to personal, emotional, corporal, or spiritual experiences. I assume that such episodes were necessary to provide the models for readers’ spiritual imitation of the journey, their physical and psychical involvement with the venerated places or landscapes, and to convey the sense of emotional engagement, the *Erlebnis*<sup>24</sup> of these locations, their existentially important experience and deep personal imprint. Due to strong sentiment of such events for the pilgrim-writers, their descriptions were aimed at transmitting this experience and at influencing the audience<sup>25</sup>. John Phokas (Doukas<sup>26</sup>) narrated about such transformative event in his description of the Bethlehem cave. Before recounting the mosaics and marbles ornaments of the cave in details, the 12th-century pilgrim reproduced the moment of joy, fullness with divine love, and a vision of divinity at the point of encounter with the sacred:

*... and all creation beheld God in the flesh, and the whole world was made new, and I, mortal as I am, am made rich in the divinity of my God and Creator, who took my poverty upon Himself... I leap for joy as I write, and am altogether in the mind appear in the holy cave, I see the cloth on which the Lord was born, the laying of the new-born*

23 *Adrianova* 1913: 195-215; *Gyurova, Danova* 1985: 339-341 (esp. p. 340), 427-434.

24 On M. Heidegger’s and N. Hartmann’s ideas of *Erlebnis* as an experience of event through emotional involvement: *Davey* 2016.

25 H. Hunger noted that the *Erlebnis* was often used in the Ekphraseis conveying an experience through literary impact: *Hunger* 1978: Vol. 1, 182.

26 On the identification of John Doukas, see: *Messis* 2011.

*baby in the manger, and I am thrilled by the thought of the Saviour's love for me, and His extreme poverty, through which He has made me worthy of the Kingdom of Heaven. Yet I envision the cave as a palace, and the King sitting upon the Virgin's bosom as upon a throne, and I see the choirs of angels encircling the cave, and the Magi bringing gifts to the King. I am filled with all manner of joy, and I rejoice thinking what grace I have been deemed be worthy to receive*<sup>27</sup>.

However, this experience was not simply a remembrance of past events, but a condition which could be revived in the moment of writing and, possibly, reading/performing. The author projected the *Erlebnis* of his pilgrimage to the point of the *ekphrasis* writing, "I leap for joy as I write," he said. This way, he pointed on the transformative experience whose effects last even after the physical encounter already had taken place.

Both, Byzantine and Slavic authors, interspersed their narratives with positive and negative daily events. Among the most common personal topics are the hardships of ways (heat, absence of water, mountain roads), natural and human-made dangers (wild beasts, bandits), amazement (of natural beauties, fertility of lands, and ancient buildings), and joy associated with the encounter with the divinity. All the inconveniences become a part of the authors' transformative experiences as well as that of the readers/listeners. For example, Daniel of Ephesos accounted for "wasteness of the way and extreme aridity" of the desert, "almost deprived of people, animals, birds, and waters," on his way to Sinai and "the cloudy waters", "the strong current and the thick bank vegetation" of Jordan river<sup>28</sup>.

Similarly, the hardships of the way may witness for spiritual and physical endurance, necessary to reach the desired goal. The way to a sacred location may be perceived as an achievement resulted from the invested efforts, both, literally and metaphorically. According to Daniel the Abbot, the road to the place of Transfiguration was tiresome and hard:

*The mountain is all rock and to climb it over the rock is very difficult and tedious; you have to climb in zigzags and the way is very hard.*

---

<sup>27</sup> Ioannos Phokas 1889: 25.

<sup>28</sup> Daniel of Ephesos 1884: 3, 8.



*If you climbed briskly from the third to the ninth hour, you would scarcely be able to reach the top of this holy mountain<sup>29</sup>.*

The dangers of foreign countries could simultaneously entertain and scare the audience. They brought an element of suspense and drove the narrative, attracting attention. Some authors<sup>30</sup> encountered wild animals (lions, boars) in the reeds of Jordan River, others<sup>31</sup> were aggressed by Arabs. Deacon Zosima pointed out to his visit to the holy places “beyond Jerusalem” which were rarely seen due to “the angry Arabs who beat [pilgrims] mercilessly.” He warned the audience that he “endured wounds from the embittered Arabs,” remembering about the tortures of the apostles and martyrs in the course of his own sufferings. Later in the account, he returned to the episode with the Arabs and reported it in more details:

*We went near the Dead Sea, and the evil Arabs attacked us and inflicted severe wounds on me, left me half-dead, and, afterwards, they retreated. I was weak and could hardly reach the Saba monastery in the Valley of Josaphat. Here, I stayed for eight days, and the holy elders provided for me good rest<sup>32</sup>.*

An experience of landscape of the Holy Land could produce in audience a sense of presence on the described sites with the help of imagination. Abbot Agrethenie recounted the steep ascent to the Mount of Olives and a stunning sight of the holy city and its shrines viewed from the summit<sup>33</sup>. Through positioning in space, Daniel the Abbot created an impression of a great and intimidating landscape of Mar Sabba:

*The Lavra of St. Saba was established by God in a marvelous and indescribable way: there was a river bed, fearful and very deep and dry and with high walls and, to these walls, cells are attached and held there by God in a marvelous and fearful manner. On the cliffs on both sides of this terrible ravine stand cells fixed to the rocks like*

<sup>29</sup> Khozhdeniye igumena Daniila 1997: 98.

<sup>30</sup> Khozhdeniye igumena Daniila 1997: 54, 90; Prokof'yev 1984: 311.

<sup>31</sup> Daniel of Ephesos 1884: 23.

<sup>32</sup> Prokof'yev 1984: 306-307, 311.

<sup>33</sup> Agrethenie 1896: 11.



**Fig. 3.** Monastery complex of St. Sabbas the Sanctified (Mar Saba), Palestine, founded in 483 (photo A. Adashinskaya)

*stars in the sky... it is a waterless place in rocky mountains and the whole of that wilderness is dry and waterless*<sup>34</sup>.

Thus, the author accentuated the natural magnificence of the fearful and marvelous place, alluding to the spiritual power of the monastic community. Using such expressions as “high walls” or “stars in the sky,” Daniel positioned himself as well as the audience in the depth of the gorge looking upwards to the canyon walls and the skies.

Some authors compared the holy landscape with the environmental elements, known to the audience, thus helping them imagine the foreign terrain through the experiences of familiar places. John Phokas saw a similarity between the mountains surrounding the Dead Sea and the peaks, situated near the lake of Ohrid<sup>35</sup>; Jordan reminded the river Snov’ to Abbot Daniel<sup>36</sup>, whereas the topography of the lands between

<sup>34</sup> Khozhdeniye igumena Daniila 1997: 60.

<sup>35</sup> Ioannos Phokas 1889: 19.

<sup>36</sup> Khozhdeniye igumena Daniila 1997: 54.

Jordan and Jerusalem could be envisioned as the landscape of Velbužd region by the followers of Constantine of Kostenec's narrative<sup>37</sup>.

Often, pilgrims mentioned their corporal actions (bowing, kissing, or prostrating) at a holy site, which enabled the readers to execute the acts of veneration mentally. Thus, Andrew Libadenos revered Jerusalem at the very entrance: "we saw all the events of Christ's saving suffering at once; we immediately got off the cars and fell to the ground, praying to the Lord"<sup>38</sup>. Abbot Agrethenios alluded to the space-induced humble moves of the pilgrims' bodies, when he noted that the entrance to Christ's Tomb is "breast-high and one needs to bow entering"<sup>39</sup>. One even may assume that the pilgrims' corporal performance was similar to that of St. Sava, as Domentijan narrated it:

*... he, with great humility, bowed his knees (knees of heart, of soul and the carnal ones) and shed two streams of pure and warm tears profusely and kissed the life-giving Tomb of his Lord, Christ the benefactor, with his godly [physical] lips and the lips of his heart and soul, sweetly looking at his Beloved one as if He were there<sup>40</sup>.*

Such intense veneration, including the prostration and weeping was mirrored in St. Sava's mental actions and prayers as he tried to "bring the holy torments into the depths of his heart" and to embrace the passions of Christ and to imitate the Lord in course of "this transient life." So, the difficult movements and bodily positions worked as reminders about the sufferings of the Lord.

Andrew Libadenos<sup>41</sup> experienced similar transformative events in the Resurrection church. As a climax of his autobiographic story, he "spent a whole night and day inside." He and his fellows, experiencing joy and amazement, "suddenly all tuned the festive hymn to God in honor of His resurrection." After participating in the Liturgy, Andrew's group visited the Lord's burial, where they were overwhelmed by emotions (a mixture of sadness and joy), performed binding and cried:

<sup>37</sup> Petrova 1998: 265-266, 269.

<sup>38</sup> Andreios Libadenos 1975: 47.

<sup>39</sup> Agrethenie 1896: 3-4.

<sup>40</sup> Domentijan 2001: 282.

<sup>41</sup> Angold 1999: 57; Hinterberger 1999: 290-295.

*Here we have cleaned the heads and foreheads, faces and eyes, shed hot tears and come to peace with God, and our eyes shined from within; we prostrate ourselves on the life-giving, all-clean grave and kissed it, and we were filled with pain and joy*<sup>42</sup>.

These accounts of *Erlebnis* in the pilgrimages of the late Byzantine and Slavic authors hint about the purposes of these texts: to enable the audience to perform the pilgrimage through the empathic engagement with the descriptions and the faculty of imagination. Daniel of Ephesus set his task as “to provide through the writings” the images of the holy places of Jerusalem for pious readers “as much as they could imagine in their minds”<sup>43</sup>.

In the same spirit, John Doukas compared sharing the experience through the writings with sharing tasty food in the spirit of “brotherly love”. He likened the travelers who do not share memories of Palestine with the gluttons who eat alone. He thought that the narration was a medium facilitating the access to the immediate experience of the holy places:

*It is, therefore, my duty, as much as I can, to create a kind of an outline on a drawing board with the words and to narrate the things we saw immediately through the medium of writings to the pious people, who have never seen the holy places with their own eyes*<sup>44</sup>.

Daniel the Abbot equated the physical travelling with the *Erlebnis* happening in the reader’s soul: “For if anyone hearing about these holy places should grieve in his soul and in his thoughts for these holy places, he shall receive the same reward from God as those who shall have travelled to the holy places”<sup>45</sup>. Finally, Zosima regarded his account as transferring the Holy Land’s blessing from the visitor to the reader. From his point of view, those who believe without seeing the sacred sites are superior to the pilgrims who got the proof of their faith:

*May this description be a communion blessing from God, from the holy Sepulcher and from all holy places, and those who read may re-*

---

<sup>42</sup> Andreios Libadenos 1975: 47-48.

<sup>43</sup> Daniel of Ephesus 1884: 1.

<sup>44</sup> Ioannos Phokas 1889: 1-2.

<sup>45</sup> Khozhdeniye igumena Daniila 1997: 26.

*ceive the reward from God equally with those who saw the holy places of Jerusalem. Blessed are those who see and believe, but three times blessed are those who have not seen, but believed*<sup>46</sup>.

Thus, returning to the anthropologists' definition of pilgrimage as a transformative experience, I suggest that for medieval people, not only a physical voyage, but also a mental journey could be equally transformative. Accounts of Byzantine and Medieval Slavic writers facilitated the audience's emotional engagement with the texts and described places. Thus, the act of reading/listening about the holy sites could turn into the co-participation in the veneration of the divine and into a pious experience in itself.

---

<sup>46</sup> Prokof'yeu 1984: 315.

## Bibliography

### Primary Sources

*Agrethenie* 1896: *Archimandrit Agrethenie*. Хождение архимандрита Агрефенья обители Пресвятой Богородицы [Khozhdeniye arhimandrita Agrefen'ya obiteli Presvyatoy Bogoroditsy] (ed. L. Kavelin). – Православный Палестинский сборник [Pravoslavnyy Palestinskiy sbornik], No. 16/3.

*Adrianova* 1913: *Adrianova, Valentina*. Хождение Арсения Селунского [Khozhdeniye Arseniya Selunskogo]. – Известия Отделения русского языка и словестности [Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovestnosti], No. 18/3, 195-224.

*Andreios Libadenos* 1975: *Andreios Libadenos*. Ανδρέου Λιβαδηνοῦ βίος καὶ ἔργα (ed. O. Lampsides). Athens.

*Anonym* 1890: *Anonym*. Ἀνωνύμου περιγραφή τῶν ἁγίων τόπων (ed. A. Papadopoulos-Kerameus). – Православный Палестинский сборник [Pravoslavnyy Palestinskiy sbornik], No. 11/2.

*Anonym* 1895: *Anonym*. Μερικὴ διήγησις ἐκ τῶν ἁγίων τόπων τῆς Ἱερουσαλὴμ (ed. A. Papadopoulos-Kerameus). – Православный Палестинский сборник [Pravoslavnyy Palestinskiy sbornik], No. 14/1.

*Baseu-Barabas* 1997: *Baseu-Barabas, Theóné*. Perdikas von Ephesus und seine Beschreibung Jerusalems: Die Heiligen Stätten gesehen von einem Byzantiner des 14. Jh.s. – Symmeikta, No. 11, 151-188.

*Bdinski Zbornik* 1360: *Slavic Anonymos, Bdinski Zbornik*, 1360. Ghent Slavonic Ms. 408, Ghent, University Library: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01%3A000840294/items/910000071264> (last accessed on 01.07.2020).

*Daniel of Ephesos* 1884: *Daniel of Ephesos*. Διήγησις Δανιὴλ μητροπολίτου Ἐφέσου καὶ περιόδου τῶν ἁγίων τόπων (ed. G. Destunis). – Православный Палестинский сборник [Pravoslavnyy Palestinskiy sbornik], No. 3/2.



*Domentijan* 2001: *Domentijan*. Žitije svetoga Save (eds. L. Juhas-Georgievska, T. Jovanović). Belgrade.

*Gyurova, Danova* 1985: *Gyurova*, Svetla, Nadya *Danova*. Книга за българските хаджии [Kniga za balgarskite hadzhii]. Sofia.

*Ioannos Phokas* 1889: *Ioannos Phokas*. Ἰωάννου τοῦ Φωκά, Ἐκφρασις ἐν συνόψει τῶν ἀπ' Ἀντιοχείας μέχρις Ἱεροσολύμων κάστρων καὶ χωρῶν Συρίας, Φοινίκης καὶ τῶν κατὰ Παλαιστίνων ἀγίων τόπων (ed. I. Troitski). – Православный Палестинский сборник [Pravoslavnyy Palestinskiy sbornik], No. 8/2.

*Jovanović* 2007: *Jovanović*, Tomislav. Sveta zemlja u srpskoj književnosti od XIII do kraja XVIII veka. Belgrade.

*Khozhdeniye igumena Daniila* 1997: *Хождение игумена Даниила* [Khozhdeniye igumena Daniila] (ed. G. M. Prohorov). In: Библиотека литературы Древней Руси [Biblioteka literatury Drevney Rusi], vol. 4. St. Petersburg, 26-117.

*Prokof'yev* 1984: *Prokof'yev*, Nikolai, ed. Книга хождений. Записки русских путешественников XI–XV вв. [Kniga khozheniy. Zapiski russkikh puteshestvennikov XI–XV vv.]. Moscow.

*Petrova* 1998: *Petrova*, Maya. An Unknown Copy of the Description of Jerusalem by Constantine of Kostenec. – Byzantinoslavica, No. 59/2, 255-270.

*Zhitiye Evfrosinii* 2003: Житие и подвижничество блаженной и преподобной Евфросинии, игумении (монастыря) Спаса-Вседержителя в граде Полоцке [Zhitiye i podvizhnichestvo blazhennoy i prepodobnoy Yevfrosinii, igumenii (monastyrya) Spasa-Vsederzhitelya v grade Polotske] (eds. N. V. Ponyrko et al.). In: Библиотека литературы Древней Руси [Biblioteka literatury Drevney Rusi], vol. 12. St. Petersburg, 414-435.

## Literature

*Aerts* 2003: *Aerts*, Willem J. A byzantine traveler to one of the crusader states. In: East and West in the Crusader States. Context – Contacts – Confrontations III. Acta of the Congress held at Hernen Castle in September 2000 (eds. K. Cigaar, H. Teule). Leuven, 165-221.



*Angelov* 1969: *Angelov*, Bonyu. «Хождения» в южнославянских литературах до XVII века [«Hozhdeniya» v yuzhnoslavyanskikh literaturah do XVII veka]. – Труды Отдела древнерусской литературы [Trudy Otdela drevnerusskoy literatury], No. 24, 183-186.

*Angold* 1999: *Angold*, Michael. Autobiography and Identity: The Case of the Later Byzantine Empire. – *Byzantinoslavica*, No. 60, 36-59.

*Cavallo* 2006: *Cavallo*, Guglielmo. Lire à Byzance. Paris.

*Davey* 2016: *Davey*, Nicholas. Lived Experience: Erlebnis and Erfahrung. In: *The Blackwell Companion to Hermeneutics* (eds. N. Keane, Ch. Law). London, 326-332.

*Frank* 2000: *Frank*, Georgia. The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity. Berkley.

*Gaul* 2018: *Gaul*, Niels. Performative reading in the late Byzantine theatron. In: *Reading in the Byzantine Empire and Beyond* (eds. I. Toth, T. Shawcross). Cambridge, 215-233.

*Gaul* 2020: *Gaul*, Niels. The Letter in the Theatron: Epistolary Voice, Character, Soul and their Audience. In: *A Companion to Byzantine Epistolography* (ed. A. Riehle). Leiden, 353-373.

*Gothóni* 1993: *Gothóni*, René. Pilgrimage = Transformation Journey. – *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, No. 15, 101-116.

*Griffith* 1997: *Griffith*, Sidney. Byzantium and the Christians in the World of Islam: Constantinople and the Church in the Holy Land in the Ninth Century. – *Medieval Encounters*, No. 3, 231-265.

*Hinterberger* 1999: *Hinterberger*, Martin. Autobiographische Traditionen in Byzanz. Vienna.

*Hunger* 1978: *Hunger*, Herbert. Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner, 2 vols. Munich.

*Kuelzer* 1994: *Külzer*, Andreas. Peregrinatio graeca in Terram Sanctam. Studien zu Pilgerführern und Reisebeschreibungen über Syrien, Palästina und den Sinai aus byzantinischer und metabyzantinischer Zeit. Frankfurt am Main.

*Kuelzer* 2017: *Kuelzer*, Andreas. Byzantine and early Post-Byzantine pilgrimage to the Holy Land and to Mount Sinai. In: *Travel in the Byzantine World* (ed. R. J. Macrides). Oxon, 59-71.

*Likhachev* 1963: *Likhachev*, Dmitriy. Система литературных жанров Древней Руси [Sistema literaturnykh zhanrov Drevney Rusi]. In: *Славянские литературы: Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов, София, 1963* [Slavyanskiye literatury: Doklady sovetskoy delegatsii. V Mezhdunarodnyy s'yezd slavistov, Sofia, 1963]. Moscow, 57-78.

*Lloyd* 2002: *Lloyd*, Simon. The Crusading Movement, 1096–1274. In: *Oxford History of the Crusades* (ed. J. Riley-Smith). Oxford, 66-90.

*Marković* 2009: *Marković*, Miodrag. Prvo putovanje Svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost. Belgrade.

*Messis* 2011: *Messis*, Charis. Littérature, voyage et politique au XIIe siècle: L'ékphrasis des lieux saints de Jean Phokas. – *Byzantinoslavica*, No. 69, Suppl., 146-166.

*Miller* 1994: *Miller*, Patricia Cox. Desert Asceticism and "The Body from Nowhere". – *Journal of Early Christian Studies*, No. 2/2, 137-153.

*Morinis* 1992: *Morinis*, Alan. Introduction: The Territory of the Anthropology of Pilgrimage. In: *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage* (ed. Id.). Westport, 1-28.

*Neville* 2019: *Neville*, Leonora. Pity and Lamentation in the Authorial Personae of Ioannis Kaminiates and Anna Komnene. In: *Gender and Emotions in Byzantium* (eds. S. Constantinou and M. Meyer). Cham, 65-92.

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

*Osterrieth* 1989: *Osterrieth*, Anne. Medieval Pilgrimage: Society and Individual Quest. – *Social Compass: International Review of Sociology of Religion*, No. 36/2, 145-157.

*Pahlitzsch* 2018: *Pahlitzsch*, Johannes. Byzantine Monasticism and the Holy Land: Palestine in Byzantine Hagiography of the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries. In: Heirs of the Apostles (ed. D. Bertina et al.). Leiden, 231-255.

*Petrova, Angusheva* 1995: *Petrova*, Maya, Adelina *Angusheva*. The Description of the Holy Places in the Bdinski Sbornik. – Annual of Medieval Studies at the CEU, No. 1, 161-179.

*Prokof'ev* 1970: *Prokof'ev*, Nikolai. Древнерусские хождения XII–XV веков. (Проблема жанра и стиля) [Drevnerusskiye khozhdeniya XII–XV vekov. (Problema zhanra i stilya)]. Habilitation Dissertation. Moscow Pedagogical University. Moscow.

*Reshetova* 2006: *Reshetova*, Anna. Древнерусская паломническая литература XVI–XVII вв.: история развития и жанровое своеобразие [Drevnerusskaya palomnicheskaya literatura XVI–XVII vv.: istoriya razvitiya i zhanrovoye svoyeobraziye]. Habilitation Dissertation. Moscow Pedagogical University. Moscow.

*Talbot* 2001: *Talbot*, Alice-Mary. Byzantine Pilgrimage to the Holy Land from the 8<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century. In: The Sabaite Heritage in the Orthodox Church (ed. J. Patrich). Leuven, 97-110.

*Toth* 2007: *Toth*, Ida. Rhetorical Theatron in Late Byzantium: the Example of Palaiologan Imperial Orations. In: Theatron: Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter (ed. M. Grünbart). Berlin, 429-448.

*Turner* 1974: *Turner*, Victor. Pilgrimages as Social Processes. In: Id. Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Ithaca-London, 166-230.

## **Пот, страх, радост и смайване: лично преживяване и духовно пътешествие на православните поклонници до Светите земи (XII–XV век)**

*Анна Адашинская*



Настоящата статия анализира разказите на поклонници от Светите земи, написани от византийски и славянски автори от XII до XV в. Авторът представя гледните точки на антрополозите, схващащи поклонничеството като трансформиращо пътуване, и разглежда предположението, че емоционално наситените разкази на поклонници са подпомагали духовните промени у средновековния читател с помощта на въображението. Въпреки че по-голямата част от поклонническите разкази се състоят от списъци на места с библейско значение, някои автори включват в текстовете си ярки детайли и лични изживявания (Erlebnisse) от пътешествията си. Те разказват за случки, опасности по пътя, за красотите на пейзажите и паметниците и радостта от срещата с божественото. Тези епизоди дават възможност на читателите да тръгнат по пътя на поклонниците, ставайки съпричастни на прочетеното.







## Descriptions of Carved Lily Flowers on the Walls of Damascus in Fifteenth-Century Pilgrims' Accounts

*Pierre Moukarzel*<sup>1</sup>

*Faculty of Letters and Human Sciences,  
Lebanese University*

**Abstract:** From the sixth century, European pilgrims have visited Damascus and given an accurate description of the city, devoting a section in their writings to its walls. From the late fourteenth century until the beginning of the sixteenth century pilgrims became increasingly interested in the walls of Damascus and some of them such as Anselme Adorno, Martino Baumgartner, and Ludvico di Varthema wrote a story about the lily flower (fleur-de-lis) carved on them by a Florentine. The story became popular in Europe from the middle of the fifteenth century.

**Key words:** fleur-de-lis, emblem, Florence, sultan, Damascus walls

There are many modern studies on the walls of Damascus but they did not rely mainly on the writings of European pilgrims visiting the Levant during the Mamluk era<sup>2</sup>. The pilgrim's accounts provided new and important information about the walls of Damascus that were not mentioned in contemporary sources of the same period. The walls of Damascus not only attracted the attention of Arab historians,

---

<sup>1</sup> Dr. Pierre Moukarzel is a Professor, Head of the History Department at the Faculty of Letters and Human Sciences (Branch 2), Lebanese University; a Medievalist, working in the fields of Mamluk History and the relations between the Levant and Europe in the Late Middle Ages.

<sup>2</sup> Mouton, Guilhot, Piaton 2018; Dayyoub 2012: 223-241.



geographers and travelers, but also occupied an important place in European sources, especially in the writings of pilgrims and travelers who were visiting the city.

From the sixth century, European pilgrims visited Damascus and gave an accurate description of the city, offering a section in their writings to its walls<sup>3</sup>. From the late fourteenth century until the beginning of the sixteenth century pilgrims became increasingly interested in the walls of Damascus and wrote stories about it that have become popular and have been widespread in Europe from the mid-fifteenth century. Why were European pilgrims interested in visiting Damascus? Why did the walls of Damascus occupy an important place in their writings? What information did the European pilgrims mention about the walls of Damascus that other contemporary sources, especially Arabic, did not quote?

Pilgrim texts provide a wealth of information not only about Holy Land pilgrimage itself, but also about churches' history, architecture, topography, material culture, and the social and economic conditions existing in Palestine and the Levant in general in different periods. What the European pilgrim wrote was a way of telling his/her own experience throughout the pilgrimage to Palestine and his/her visits to Egyptian and Syrian cities and places that seemed to be an adventure full of dangers and strange sightings. The pilgrimage aimed to encourage the undecided persons to make the trip and visit the Holy Land.

But the importance of the pilgrims' accounts depended on providing information other than that known to all and mentioned in the travel guides that were widespread in Europe. The writings of European pilgrims were a reflection of a culture, an intellectual and social environment, so there was a clear difference between the accounts of a cleric, a knight, a gentleman, or a traveler. The main aim of the European pilgrims through what they wrote in their journeys to the Levant was to provide new information that may be widespread in Europe. In the fifteenth century conditions and news of the Levant had become known to Europeans who were waiting for new information to arouse and inform their decision-making. The interest of European pilgrims and travelers in visiting Damascus varied according to the person, the time, and the reasons for visiting and living in Damascus. Visits by

---

3 *Maraval* 2002: 235.





**Fig. 1.** The emblem of Florence  
(photo: [fr.wikipedia.org/wiki/Lys de Florence](http://fr.wikipedia.org/wiki/Lys_de_Florence))



**Fig. 2.** The heraldic lion that is the symbol of Florence. Piazza della Signoria  
(photo: [alamyimages.fr](http://alamyimages.fr))

Europeans to Damascus fall within a religious framework where the city was a halt for pilgrims on their way to Jerusalem in Palestine: It is in Damascus where St. Paul was converted to Christianity.

In the fifteenth century, many European pilgrims such as Ghillebert de Lannoy in 1421, Joos van Ghistele in 1483, Arnold Von Harff in 1498–1499, visited Damascus and described the walls of the city without mentioning the lily flower carved on the walls<sup>4</sup>. Whereas did not mention the walls and limited their reports to the city's markets, houses, mosques, churches and gardens. Among the pilgrims who visited Damascus and described the city, without mentioning its walls, was a French pilgrim named Bertrandon De La Broquière. He visited Damascus in 1432. Two German pilgrims, Stephan Von Gumpenberg and Ulrich Leman, also visited Damascus in 1449 and 1472–1480 respectively<sup>5</sup>.

In 1470–1471, Anselme Adorno gave new information about the walls of Damascus: 'A part of the city is surrounded by strong walls with

4 *De Lannoy* 1840: 116-117; *Van Ghistele* 1998: 293; *Von Harff* 1946: 230-231.

5 *De La Broquière* 1892: 32-38; *Röhrich* 1880: 107; *Röhrich* 1900: 119.

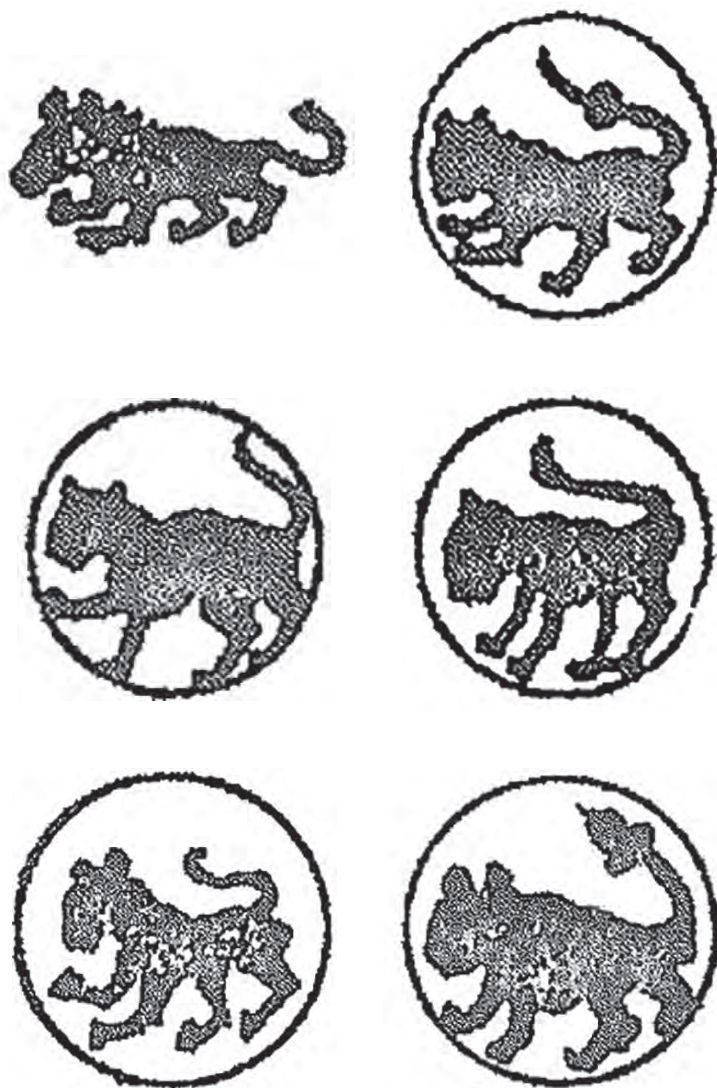


Fig. 3. The forms of lions (or panthers) that Mamluk sultans (Baybars and Barsbây) took as their emblem (photo according *Balog* 1977: 195)

eight doors... and a large part of the city walls built by a Florentine who fell in love with the prince's daughter, converted to Islam so that he could marry her. The heraldry and the emblem of Florence are still visible, engraved on the walls.<sup>6</sup> In 1507–1508, an Austrian pilgrim

<sup>6</sup> 'Magnam partem nurorum urbis construxit quidam Florentinus qui, amore filie admiraldis captus, sese ut eam uxorem ducere posset, Morum renegatumque fecit atque a fide apostatavit; cujus

named Martino Baumgartner passed by Damascus. The most prominent characteristic of his information about the city of Damascus and its walls is that it focuses on the story that a Florentine built the walls of Damascus. The summary of this story is that a Florentine merchant was distinguished by wealth, wisdom and an important place among the merchants of the city. He approached the Amir of Damascus and became one of his palace officers; a friendship relationship developed between them. He was consulted by the Amir in every matter, and was admired by all the men of the palace. The Florentine merchant fell in love with the Amir's daughter, married her and converted to Islam. When this Florentine died, people in Damascus venerated him as a very pious man known for his wisdom, visited his grave asking for his blessing. This Florentine built the great part of the walls of Damascus on which he carved the emblem of the city of Florence<sup>7</sup>.

By the end of the fifteenth century, information about the walls and fortifications of Damascus became known in Europe, so European pilgrims gradually became less interested in the walls of Damascus and began to describe them briefly, even some pilgrims did not mention them at all in their accounts. From the middle of the fifteenth century, new information has emerged in the writings of European pilgrims Anselme Adorno, Martino Baumgartner, and Ludvico di Varthema saying that the builder of Damascus walls was a Florentine.

Anselme Adorno was the first pilgrim who quoted that a Florentine built the walls of Damascus and stated that his heraldry and the emblem of Florence still appear on the walls when he visited the city in 1470: From the eleventh century, the emblem of Florence, the capital of the Italian province of Toscana, was a red lily painted on a silver gear. From 1266, the emblem of Florence has become the lily "*il giglio*" and the lion<sup>8</sup> (Fig. 1).

arma simulque civitatis Florentie in muris sculpta adhuc appparent.' *Adorno* 1978: 329-331.

7 'Fuit quidam negotiator Florentinus sagax aequae ac pecuniosus, qui Damasci mercatorum exercens, gratus aadmodum Principe & familiaris effectus, aulam ejus frequenter querebat. Hic quadam die visam Principis filiam ardentem amare coepit, & nisi ea potiretur, prae nimia familiaritate faceret Principi, omnino se mortis periculum incursum. Ille filiam Matrimonio habendam se daturum pollicetur, si modo fidem suam abneget... Hic vero Florentinus Damascum his, qui nunc extant, muris pro majori parte cinxit & munivit, eisque Leonem, florentinae Civitatis insignium insculpsit.' *Baumgartner* 1721: 585-589.

8 *Artusi* 2006: 280.

Anselme Adorno did not describe the heraldry and the Florentine emblem, but Martino Baumgartner mentioned the presence of the Florence emblem on the Damascene walls. It is likely that he saw a lion and a lily (fleur-de-lis) carved adjacently and linked them to the heraldic lion (also known as *Marzocco*) which was the symbol of Florence. The lion is seated and with one paw supports the lily (fleur-de-lis), the coat-of-arms of Florence<sup>9</sup> (Fig. 2).

The lion was the emblem of the Sultans Baybars (1260–1277) and Barsbây (1422–1437) and was engraved on a number of buildings that were constructed during their reigns. The inscriptions of the lions in the Mamluk era took the following forms<sup>10</sup> (Fig. 3).

The forms of lions that Mamluk sultans inscribed on buildings and coins differ from that of the Florentine lion. It cannot be said with certainty that Martino Baumgartner saw a lion inscription resembling the emblem of Florence, i.e. a sitting lion with a paw on a lily (fleur-de-lis), and it is more likely that he saw a lion with a lily beside it. For his part, Anselme Adorno spoke of two inscriptions on the wall of Damascus, one of which is the heraldry of the Florentine builder of the wall, and the other is the emblem of Florence. It is not excluded that they are a lion and a lily flower, so he considered that the lion is the heraldic symbol of the Florentine builder and the lily flower is the emblem of Florence.

The Florentine emblem was not only spotted on the walls of Damascus but also on the walls of its castle. According to Ludvico di Varthema who visited Damascus in 1503, the emblem of Florence was carved in marble at every corner of Damascus castle. He noted in his account that in the city of Damascus ‘there is a very beautiful and strong castle, which is said to have been built by a Florentine Mameluke at his own expense, he being lord of the said city. And, moreover, in each angle of the said castle, the arms of Florence are sculptured in marble... This Florentine was a Mameluke of the Grand Sultan; and it is reported that in his time the Sultan was poisoned, and could find no one who

---

9 The lion was the symbol of the Mamluk sultans Baybars (1260–1277) and Barsbay (1422–1437) which appeared on their buildings. In addition, the Mamluk sultans engraved their coat-arms on many of their coins. Some of these coins have a lily, a lion, and other emblems. *Allan* 1970: 99–112. A lion, but winged one, is an emblem of the Venetian Republic, because it is a heraldic/iconographic symbol of St. Mark the Evangelist, another Christ’s disciple as St. Paul, and patron saint of another glorious Italian city-republic.

10 *Balog* 1977: 195.

could relieve him of the said poison, when it pleased God that this Florentine should cure him. For this service he gave him the said city of Damascus, and thus he came to build the castle. Afterwards, he died in Damascus; and the people held him in great veneration as a holy man, possessing great knowledge, and from that time forward the castle has always been in the possession of the Sultan.’<sup>11</sup>

Whereas the European pilgrims considered that the lily carved on the walls and castle of Damascus was the emblem of the city of Florence, the sultan al-Zâhir Barqûq (1382–1389; 1390–1399) had also the lily flower as a symbol. On the jambs of the northern door (*Bâb al-Faraj al-shamâlî*) in Damascus there is a lily flower inscription that historians consider it to be the emblem of sultan Barqûq. The lily flower (*fleur-de-lis*) appeared on the coins of many Mamluk sultans, such as al-Nasir Muhammad, al-Muzaffar Hajji, al-Ashraf Sha’bân, ‘Alî, al-Sâlih Hajji, Barqûq, and Faraj. In the pre-Mamluk period, the lily flower is found as a royal symbol in two monuments related to Nûr al-Dîn Zenghî. It is also found at the end of the twelfth century, during the Frankish period, on the coins of Bohemond III, Prince of Antioch, and on coins struck in Acre for Henri De Champagne. The Crusader designs of the lily flower was adopted by the Mamluks<sup>12</sup>.

Not only was the sultan Barqûq’s heraldry carved on the walls of Damascus but also on other buildings in the city. A French pilgrim, Bertrandon de la Broquière, who visited Damascus in 1432, reported that there was a Khân known as the “Khân of Barqûq”. Sultan Barqûq’s heraldry, composed of lily flowers, was carved on one of the stones of the building. Because of the shape of the lily flowers, adopted by sultan Barqûq as his symbol, which resembled the emblem of the Kingdom of France, Bertrandon de la Broquière believed that the sultan Barqûq was of French origin<sup>13</sup> (**Fig. 4**).

The Arab chronicler Ibn Sasra in his book ‘*al-durrat al-mudî’at fî al-dawlat al-zâhiriyyat*’ (the luminous pearl in the state of the sultan al-Zâhir Barqûq), which covers the events of the city of Damascus from 1389 to 1397, states that in 792/1390, a tower collapsed in Damascus wall at Bâb al-Jâbiya (at the western part of the city) because of a fire. Sultan

11 *Di Varthema* 1863: 9-10.

12 *Allan* 1970: 104.

13 *De La Broquière* 1892: 36-37.



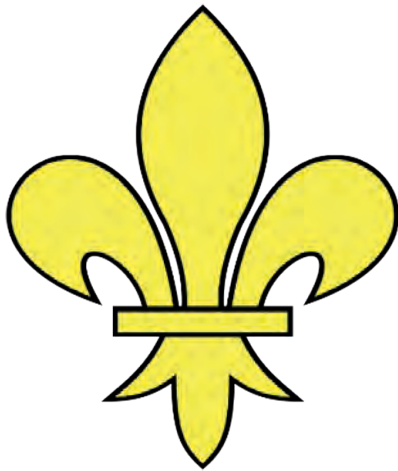


**Fig. 4.** The lily flower symbol of Kindom of France (photo: fr.wikipedia.org/wiki/Fleur\_de\_lys)

Barqûq rebuilt it in one night and the builders and craftsmen worked in the light of candles and torches 'and the sun did not rise until the tower was built as if it did not fall.'<sup>14</sup>

The sources do not mention that sultan Barqûq had constructed the walls of Damascus and its castle. Also, the tower he rebuilt is located at Bab al-Jâbiya west of Damascus (**Fig. 5**). It was quickly built and the workers could not have enough time to carve on its stones. For these reasons it is not possible to say that the lily flower on Damascus wall is the symbol of sultan Barqûq. Nor can story circulat-

ed by European pilgrims since the second half of the fifteenth century be verified. During that period, the number of European Christians who converted to Islam in the Mamluk Sultanate, especially in the province of Damascus, increased for economic and political reasons: the official translator of two sultans, al-Mu'ayyad Shaykh (1412–1421) and Barsbây (1422–1437), Johannes Saiben adopted the name Sayf al-Dîn Sunqur after his conversion<sup>15</sup>. The interpreter of the Franks in Egypt, who also converted to Islam, became known as Tamirbugha al-Qujmâsî. He acquired the appointment as inspector of the army in Damascus (*nâzir al-jaysh*) in 1489, and Janbâk al-Faranjî, the case holder responsible of the sultan's correspondences (*dawadâr*) in 1502, was also of European origin<sup>16</sup>.

On the other hand, we have to take into consideration that the sculptures and inscriptions on walls, towers, castles, and other buildings in Damascus could be carved on stones that were originally part of the buildings constructed by the Franks during their presence in the Levant. These stones were re-used during the posterior periods to build walls, defenses and buildings. When European pilgrims were alerted to the presence of lily flower and lion sculptures on the walls and cas-

<sup>14</sup> *Ibn Sasra* 1963: 48.

<sup>15</sup> *Thomas* 1966: 327.

<sup>16</sup> *Ibn Tûlûn* 1962–1964: 39, 115.

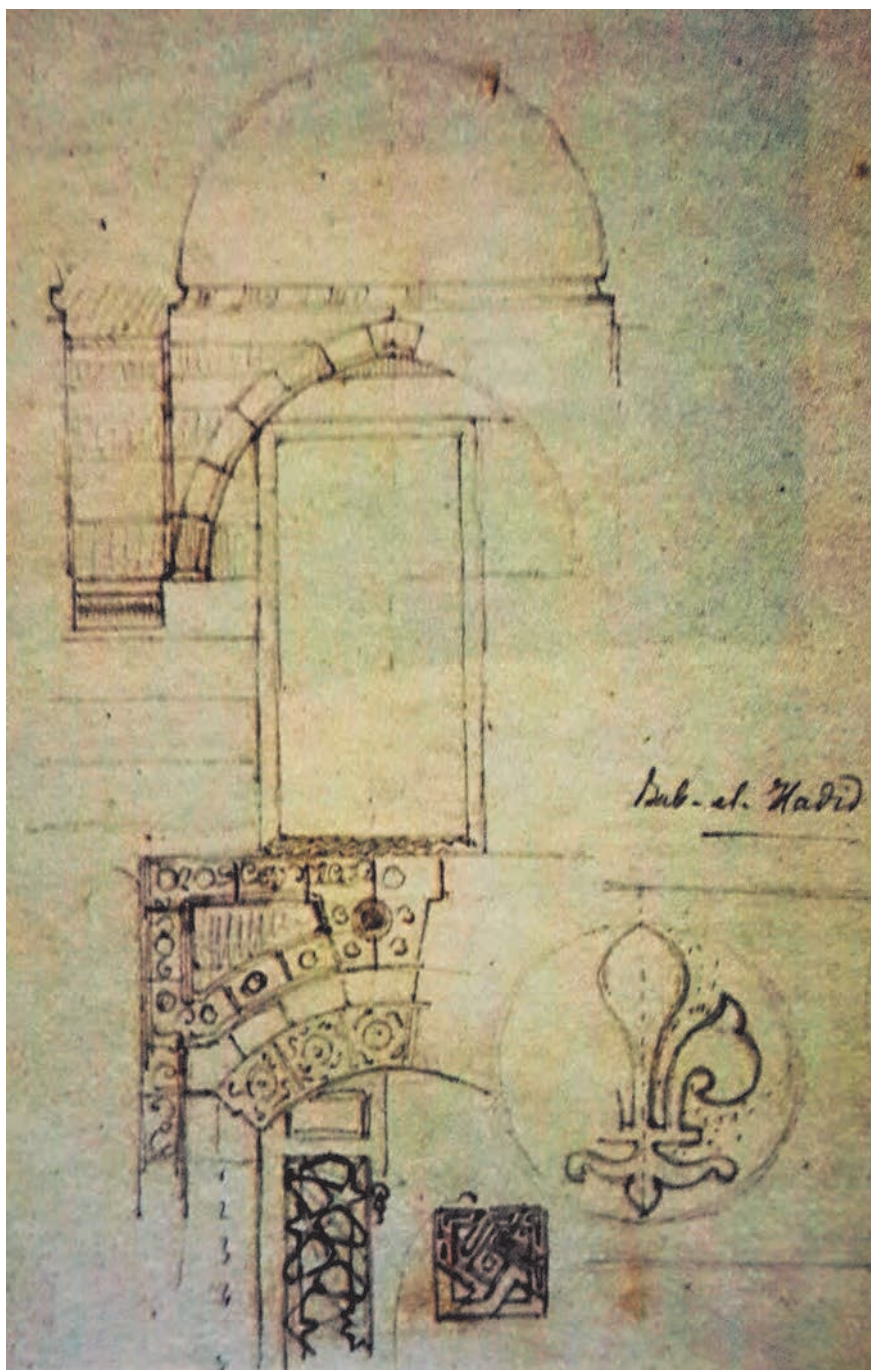


Fig. 5. The lily flower sculptured on Bâb al-Faraj in Damascus (photo according Mouton, Guilhot, Piaton 2018: 69)





Fig. 6. Damascus and its walls in the sixteenth century (photo according Braun, Hogenberg 1965: 55)

tle of Damascus, they linked them to the emblems of Florence and the Kingdom of France, and released their imagination by writing stories about the walls and the castle builders. This belief continued until the mid-sixteenth century (Fig. 6). When Pierre Belon visited Damascus in 1547, he talked about a square tower in the eastern section of the Damascus wall, having at its upper part an inscription in Arabic, and just below it two lily flowers engraved on a piece of marble next to an engraved lion<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Belon 2001: 91. Pierre Belon was the last European who visited Damascus and linked the lily and lion flower to the emblems of Florence and the Kingdom of France. In 1658, Laurent D'Arvieux visited Damascus and reported that, near the east gate, there is a large square tower, separated from the wall with sculptures of two lily flowers and two lions with Arabic inscriptions engraved on a piece of marble. But he said nothing their similarity to the symbols of France and Florence. The French Jean de Thévenot mentioned the presence of the two flowers and the two lions at a door (*Bâb Sharqî*) in Damascus wall also in 1663. But he did not mention that these sculptures were related to the symbols of Florence and France. D'Arvieux 1982: 202; De Thévenot 1687: 218.

Due to the presence of the inscription of lily flower on many buildings in the Mamluk era, one cannot exclude the hypothesis that the stones bearing the lily and lion were taken from buildings built by the Franks. For example, dozens of lily flowers can be found on the Mamluk constructions at Tripoli<sup>18</sup>. There are also a number of them in the city of Salkhad (southern Syria). The Consul of Prussia in Damascus, Johann Gottfried Wetzstein (1849–1861), said that he saw the sculptures of French lily flowers on the walls of a mosque in the city of Salkhad, which had been a Frankish church, and also on a large stone at the main entrance of the city<sup>19</sup>.

## Conclusion

European pilgrims were not all specialized in writing history. What they processed during their travels and the information they conveyed did not meet the level of accuracy and the abundance of information that characterized the works written by historians. However, the pilgrims were looking for new information not mentioned in the writings of their contemporaries, which they could convey as unique features, making their accounts irreplaceable sources that could arouse curiosity, and foster a sense of nostalgia among their European readers unfamiliar with the Levant. From the fifteenth century, they found in the inscriptions and sculptures engraved on the walls of Damascus and other buildings, a point of interest, and linked these with the emblems of Florence and France. The story of the Florentine builder of the walls of Damascus and its castle took great place in describing the city which occupied an important place for Europeans as one of the largest and richest cities of the Mamluk Sultanate. But this story lasted only for a limited period and disappeared by the end of the Mamluk era. It did not have any impact on the written Arabic sources or on the memory of the inhabitants of Damascus. It was popular in the period when many Europeans converted to Islam and assumed important positions in Damascus and it ended with the end of the Mamluk Sultanate and the beginning of a new phase with the Ottoman Turks.

---

18 *Tadmuri* 1995: 35.

19 *Wetzstein* 1860: 70.

# Bibliography

## Primary Sources

*Adorno* 1978: *Adorno*, Anselme. Itinéraire d'Anselme Adorno en Terre Sainte (1470–1471). Paris.

*Baumgartner* 1721: *Baumgartner*, Martino. Ephemeris sive diarium peregrinationis, transmarinae, videlicet Aegypti, Montis Sinai, Terrae Sanctae ac ultimo Syriae anno domini 1507 et sequenti. Wien/Graz.

*Belon* 2001: *Belon*, Pierre. Voyage au Levant (1553). Les observations de Pierre Belon du Mans. Texte établi et présenté par Alexandre Merle. Paris.

*Braun, Hogenberg* 1965: *Braun*, Georg, Frans *Hogenberg*. Civitates Orbis Terrarum. Amsterdam.

*D'Arvieux* 1982: *D'Arvieux*, Laurent. Mémoires par Laurent D'Arvieux. Beyrouth.

*De La Broquière* 1892: *De La Broquière*, Bertrandon. Le voyage d'outremer de Bertrandon de La Broquière. Paris.

*De Lannoy* 1840: *De Lannoy*, Guillebert. Voyages et ambassades de Messire Guillebert de Lannoy 1399–1450. Mons.

*De Thévenot* 1687: *De Thévenot*, Jean. The travels of Monsieur De Thévenot into the Levant. Part 1. London.

*Di Varthema* 1863: *Di Varthema*, Ludovico. The travels of Ludovico di Varthema, Egypt, Siria, Arabia Deserta and Arabia Felix, in Persia, India, and Ethiopia, A.D. 1503 to 1508. London.

*Ibn Sasra* 1963: *Ibn Sasra*, Muhammad. Al-durrat al-mudî'at fî al-dawlat al-zâhiriyyat. California-Berkeley.

*Ibn Tûlûn* 1962–1964: *Ibn Tûlûn*, Shams al-Din Muhammad. Mufâkahat al-khillân fî hawâdith al-zamân. Cairo.

*Röhricht, Meisner* 1880: *Röhricht*, Reinold, Henrich *Meisner*. Deutsche pilgerreisen nach dem Heiligen Lande. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

*Röhricht* 1900: *Röhricht*, Reinhold. Deutsche pilgerreisen nach dem Heiligen Lande. Universitäts-Buchhandlung.

*Thomas* 1966: *Thomas*, George Martin. Diplomatarium Veneto-Levantinum sive acta et diplomata res venetas graecas atque Levantis illustrantia (1300–1350) (1351–1454). Part 2. New York.

*Van Ghistele* 1998: *Van Ghistele*, Joos. Tvoyage van mher Joos van Ghistele. Ambrosius Zeebout (ed. R.J.G.A.A. Gaspar). Hilversum Verloren.

*Von Harff* 1946: *Von Harff*, Arnold. The pilgrimage of Arnold von Harff. London.

*Wetzstein* 1860: *Wetzstein*, Johann Gottfried. Reisebericht über Hauran und die Trachonen: nebst einem Anhang über die sabäischen Denkmäler in Ostsyrien. Berlin.

## Literature

*Allan* 1970: *Allan*, James W. Mamluk Sultanic Heraldry and the Numismatic Evidence: A Reinterpretation. – The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, No. 2, 99–112.

*Artusi* 2006: *Artusi*, Luciano. Firenze araldica. Firenze.

*Balog* 1977: *Balog*, Paul. New Considerations on Mamluk Heraldry. – Museum Notes (American Numismatic Society), No. 22, 183–211.

*Dayyoub* 2012: *Dayyoub*, Bassam. Sûr Dimashq: al-târîkh wal-tatawwur min khilâl al-masâdir al-‘arabiyya al-islâmiyya. – Chronos, No. 25, 223–241.

*Maraval* 2002: *Maraval*, Pierre. Récits des premiers pèlerins chrétiens au Proche-Orient (IV<sup>e</sup>–VII<sup>e</sup> siècle). Textes choisis, présentés, traduits et annotés par Pierre Maraval. Paris.

*Mouton, Guilhot, Piaton* 2018: *Mouton*, Jean-Michel, Jean-Olivier *Guilhot*, Claudine *Piaton*. Portes et murailles de Damas de l’Antiquité aux premiers Mamlouks. Histoire, architecture, épigraphie. Beyrouth – Damas.

*Tadmuri* 1995: *Tadmuri*, ‘Umar ‘Abd al-Salam. Runûk al-mamâlik wa rusûmuhum ‘ala ‘amârat tarâblus al-qadîma. – Târîkh al-‘Arab wal-‘Âlam, No. 157, 17–37.

## Описания на изсечени лилиеви цветове върху стените на Дамаск в поклонническите бележки от XV век

*Пиер Мукарзел*



Някои поклонници, посещаващи Дамаск през XV в., споменават в своите мемоари, че флорентинец е построил укрепителните стени на града, изсичайки символа на Флоренция върху тях, тъй като забелязвали линиите на изображение, наподобяващо този символ. Въпреки че европейските поклонници обясняват присъствието на лилията като символ на град Флоренция, изсечено върху стените и цитаделата на Дамаск, мамелюкският султан Баркук отдавна използвал лилията като своя емблема. Каменни блокове с надписи и лилии се откриват не само в Дамаск, подобни лилии съществуват и в украсата на много градове.

В тази статия авторът предлага възможно обяснение за съществуването на лилиеви цветове, изсечени върху укрепителните стени на Дамаск, както и причините за свързването на тези изображения с герба на град Флоренция, като търси възможните отговори на въпроса защо европейските поклонници са се интересували от споменаването на историята за флорентинския строител на дамаските стени в своите спомени.



## До Йерусалим и обратно: топография и иконография на поклонничеството в Източното Средиземноморие (XVIII–XIX век)

Иванка Гергова<sup>1</sup>

*Институт за изследване на изкуствата, БАН*

**Абстракт:** Големите платна, носени от поклонниците след поклонение на светите места в Палестина, понякога съдържат изображения, свързани с почитани светилища извън тази територия като Синай, Света гора – Атон, Богородица Живоносен източник в Константинопол или Богородица от манастира Кикос на Кипър. Така йерусалимските се превръщат в своеобразен проскинитарий на цялото Източно Средиземноморие.

**Ключови думи:** манастир Кикос, Богородица Живоносен източник, Синай, Света гора, йерусалимския

През 1724 г. украинецът Василий Григорович Барски тръгва на поклонническо пътуване, което, без това да е планирано, продължава 24 години<sup>2</sup>. За това време той обикаля всички знаменити места за поклонение на християните: Рим, Бари, Корфу, Кипър, Патмос, Константинопол, Света гора, Палестина, Синай и много

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

<sup>2</sup> Този текст е написан във връзка с проекта „Молитвени пътувания на българите през XVIII–XIX в. и изкуство“ към: Изграждане и развитие на Център за върхови постижения НАСЛЕДСТВО БГ (BG05M2OP001-1.001-0001).







Фиг. 1. Богородица от манастира Кикос, 1817 г. Частна колекция – София

други места<sup>3</sup>. Неговите феноменално богати записки, съпроводени с рисунки, могат да се определят като тотален проскинитарий на светите места на Изтока. Поклонническият подвиг на Василий Барски е може би ненадминат, но все пак той следва една установена с векове парадигма. Същото се отнася до усилието му да запечата поклонническия си опит в слово и образи.

Сред свещените места в Източното Средиземноморие, обект на поклонение за християните, има определена йерархия. Най-горе в стълбицата са Йерусалим с околните места, свързани с библейската история, както и свещената планина Синай. Друго много

<sup>3</sup> Chesnokova 2011. Вж. [www.pravenc.ru/text/1681111.html](http://www.pravenc.ru/text/1681111.html) (прегледано на 18.02.2020).



важно място, особено за православните жители на Балканите, заема Света гора. Балканските поклонници на „Божи гроб“ получават при връщането си почетното название „хаджия“ и променят социалния си статус<sup>4</sup>. Тези, които са били на поклонение в светогорските манастири, също се превръщат в уважавани членове на обществото. Сърбинът Д. Аврамович пише през 1848 г.: „Поклонникът (хаджия), който отиде в Йерусалим на Божи гроб и не иде на Светата Атонска планина, като градина на Богородица, и да се поклони на светите манастири, не намирам за свършен хаджия“<sup>5</sup>. Общоприетото на Балканите отношение към поклонението на Света гора е формулирано от самоковец Христо Семерджиев: „Светогорецът не добивал епитет, както хаджията, но при все това се ползвал с известна почит в обществото, според което три ходенета до Света гора са равни на един хаджилък“<sup>6</sup>. Наред с тези две основни свещени зони редица църкви и манастири в района на Източното Средиземноморие са привличали вярващите със своите чудотворни икони и мощи на почитани светци.

Топография и иконография на поклонническите пътувания намираме най-често отразени в илюстрираните проскинитарии – печатни или ръкописни, но тук няма да се занимавам с този вид паметници. Обект на изследване са най-разпространените през XVIII и XIX в. поклоннически „мемории“ – т.нар. йерусалимски, които напоследък се радват на научен интерес, благодарение на който са публикувани немалко паметници. Йерусалимските са се възприемали като едно от доказателствата за извършено поклонение и обект, който има репрезентативна функция. Предполага се, че възникват във връзка със средновековните карти на Светите земи<sup>7</sup>. Един от най-ранните датирани примери (1704 г.) е в музея на замъка в Сомюр, Франция<sup>8</sup>. Надписът изяснява замисъла на платното: Η ΑΓΙΑ ΠΟΛΙΣ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ ΚΑΙ ΤΑ ΠΕΡΙΧΩΡΑ ΑΥΤΗΣ. Изобразен е обширен пейзаж, с Йерусалим в центъра и околните места за поклонение, разположени между Средиземно море, рамкиращо пространството отдолу, и р. Йордан и Мъртво

4 Izmirlirova 2012/2013; Izmirlirova 2014.

5 Avramović 1848: 3. Преводът е мой.

6 Semerdzhiev 2014: 217.

7 Arad 2018a: 87. За дългата картографска традиция във връзка с Йерусалим има много богата литература. Вж. например Levy-Rubin, Rubin 1996. Анализирани са също йерусалимските от картографска гледна точка. Вж. Arad 2012: 274-276; Arad 2018b; Todorova 2015.

8 Arad 2018b: 63, fig. 1, note 15.



Фиг. 2. Богородица благославя иконата, нарисувана от ап. Лука, 1815 г.  
Художествена галерия – Пловдив



Фиг. 3. Богородица Живоносен източник,  
Синай, 1815 г. Художествена галерия – Пловдив



Фиг. 4. Света гора – Атон, 1815 г. Художествена галерия – Пловдив

море – отгоре. Човешките фигури и сцени са сведени до минимум, платното има предимно топографски характер. Този тип проскинитарии продължават да се изпълняват и по-късно през XVIII в., както показват примерите от манастира „Св. Антоний“ в Египет и църквата „Прор. Илия“ в Бусовача, Босна (1786 г.)<sup>9</sup>.

Постепенно изобразителната система на йерусалимиите се променя, за да придобие по-илюстративен характер и да обеме множество сцени и две икони, на Богородица с Младенеца и Христос<sup>10</sup>, с което се доближава до представата за иконостас, както са се и възприемали от поклонниците тези платна<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Rakić 1998: 180; Arad 2018b: fig. 4, 10.

<sup>10</sup> Immerzeel 2005; Katić 2017.

<sup>11</sup> За молитвената функция на йерусалимиите: Makuljević 2014: 62, 63.



Прави впечатление, че в поредица примери от края на XVIII и първата половина на XIX в.<sup>12</sup> е представена чудотворната икона на Богородица от кипърския манастир Кикос. В йерусалимия от 1794 г. в църквата „Успение Богородично“ в Ливно (Босна) Богородица Кикотиса е представена под балдахин, от който висят кандила<sup>13</sup> – това не е просто реплика на прочутата икона, а е представена самата икона в манастира Кикос, обект на извънредно поклонение<sup>14</sup>. В йерусалимия от 1818 г. в частна колекция в Подгорица иконата е сигнирана и не оставя съмнение, че става дума именно за чудотворния образ от Кикос<sup>15</sup>. Богородица от същия иконографски тип, но в клоните на Дърво Йесеево виждаме в поредица примери, може би дело на едно ателие<sup>16</sup>. В някои йерусалимии е представена сцената Ев. Лука представя на Богородица нарисуваната от него икона, която е от типа Кикотиса (ХГ – Пловдив, 1815 г., църква Ружица в Белград, 1819 г. и др.). Сцената има непосредствена връзка с манастира Кикос<sup>17</sup>. Богородица от типа Кикотиса се среща докъм 30-те години на XIX в.<sup>18</sup>

В йерусалимията от 1794 г. в Ливно намираме още едно изображение, което привлича интерес: Богородица Живоносен източник<sup>19</sup>. Фонтанът, около който са събрани множество поклонници, е разположен в храм, увенчан с куполи, представен в разрез. Същия вид има сцената в йерусалимия от църквата „Св. Прокопий“ във Високо, Босна (1795 г.)<sup>20</sup>. Че става дума за прочутото светилище до стените на Константинопол показват и случаи, в които има изписан епитет „Балъклия“<sup>21</sup> – популярното название на манастира от времето на османската власт. Изображението на Богородица Живоносен източник става през XIX в. почти задължителен еле-

12 Immerzeel 2005: 33, fig. 4 – частна колекция в Кьолн. За повече примери вж. Makuljević 2014: 13-16.

13 Katić 2012: 15, сл. 5.

14 Библиографията за иконата е огромна. Вж. например: Popova 1998; Kwnstantinidis 2002; Tatić-Đurić 2007.

15 Katić 2018: 242, фиг. 9.

16 Han 1959: 50, сл. 1; Katić 2018: 242, фиг. 9; Lakaliska 2019: кат. 1 (1794 г.), кат. 2, кат. 3 (1813 г.), кат. 4 (1818 г.); Izmirlijeva 2014: 338, fig. 2 (1817 г.); Saltirova-Pavlova et al. 2019: 193, 201.

17 Katić 2017b.

18 Lakaliska 2019: 23. Такава йерусалимия от колекцията на Антонио Василев е датирана от 1832 г. Вж. Saltirova-Pavlova et al. 2019: 193.

19 Katić 2012: 15, 16, сл. 6.

20 Katić 2015: 198, 199, сл. 31.

21 Lakaliska 2019: 195.

мент за йерусалимските и се среща и в най-късните примери. Тъй като сцената обикновено е разположена до образа на Богородица, възможно е постепенно да е била преосмислена като илюстрация на един от епитетите на Божията майка.

Изображенията на Богородица Кикоска и Живоносен източник и особеностите на тяхната иконография показват разширяване на идеята за визуализиране на поклонническия маршрут в йерусалимските. От редица описания на поклоннически пътувания както от Русия, така и от Балканите е ясно, че част от пътуването се осъществява през Константинопол (Истанбул) и о. Кипър, където вярващите са използвали възможността да посетят местните свети места<sup>22</sup>. Руските поклонници често са посещавали по пътя и Света гора.

Йерусалимските постепенно, но трябва да се отбележи – само понякога – се превръщат в тотален проскинитарий на местата на поклонение в Източното Средиземноморие. Свидетелства са някои примери, в които намираме изображения на Света гора – Атон и Синай. Йерусалимската в Пловдивската художествена галерия от 1815 г. представя вляво Богородица Живоносен източник и Синай, а вдясно – Света гора – Атон<sup>23</sup>. Полето, посветено на Светата планина Синай, има изображение на Богородица Неопалима къпина в горната част, тялото на св. Екатерина под нея и в долната част – манастир. Света гора е обозначена със съответната сигнатура, като са показани двете страни на върха Атон, морският бряг с един кораб, два манастира и монах, обърнат молитвено към икона на Богородица. През следващата 1816 г. виждаме същата концепция в платно от Ателие-колекция на Св. Русев<sup>24</sup>. Две йерусалимски, изпълнени през 1818 г. – едната от Пирот<sup>25</sup>, другата в с. Модрич до гр. Струга<sup>26</sup>, както и тази от белградската църква Ружица от 1819 г.<sup>27</sup> съдържат същите изображения, с малко променена иконография и подредба. Любопитен е примерът на божигробското платно

22 *Kniga* 1985: 37, 42, 64, 90, 97, 102, 113, 317; *Sveta zemlja* 2007; *Semerdzhiiev* 2014: 217 – бъдещите хаджии пътували до Константинопол, за да чакат кораб за Яфа, и през това време ходели да посетят „Балъклия“. За пристанищата подстъпи към Светите земи: *Jacoby* 2014.

23 *Moskova* 2008: 8, 10.

24 *Ruseva* 2009: кат. 54.

25 *Katić* 2018: 242, 244, 245, fig. 12.

26 *Lakaliska* 2019: 102-103, кат. 4.

27 *Katić* 2017b: 98, сл. 1.



Фиг. 5. Богородица Живоносен източник, 1873 г., Клисурски манастир

от църквата „Преображение“ в Прилеп, в което изображението на Света гора е сигнирано погрешно като Синай<sup>28</sup>. В лявата част на йерусалимия от 1836 г. в ГИМ – Варна се редят от горе надолу: Света гора, Богородица Живоносен източник и Планината Синай<sup>29</sup>. Много подобна и вероятно от същите зографи е йерусалимията в църквата „Св. Богородица“ в Битоля (1830 г.), където също по лявата рамка са представени Синай, Света гора, Богородица

<sup>28</sup> Lakaliska 2019: 105, кат. 6.

<sup>29</sup> Brought from the Holy Land 2019: no. 3.





Фиг. 6. Св. св. Кирил и Методий, 1873 г.  
Клисурски манастир



Фиг. 7. Св. Георги Нови Янински, 1873 г.  
Клисурски манастир

Живоносен източник<sup>30</sup>. В йерусалимия от 1876 г. в Ермитажа изображенията на Света гора и Синай са разположени симетрично в горната част на платното<sup>31</sup>. За това, че топографските изображения на Йерусалим и околностите в комбинация със Света гора имат много по-стара традиция, свидетелства дневникът на пътуването на Павел от Алепо (1655 г.), който видял в Троице-Сергиевската лавра край Москва „големи икони с Йерусалим и всичките църкви и манастири и свети места вътре и извън града, изображения на целия Сион и на планината Атон“<sup>32</sup>.

Споменатите „допълнителни“ изображения на свети места извън Йерусалим и непосредствените му околности трябва да се разглеждат като част от комплекс, имащ недвусмислената идея да представи топография и иконография на поклонничеството в

<sup>30</sup> Lakaliska 2019: 110, 111, кат. 8.

<sup>31</sup> Pyatnitskiy 2001; Pyatnitskiy 2009. Сигнатурите към двете сцени не са запазени или не е имало, затова изображението на светогорските манастири е прието от автора като „Йорданските манастири“.

<sup>32</sup> Цит. по: Pyatnitskiy 2005: 115.

широк средиземноморски ареал и дори извън него, както е случаят със Синай. Всяко изолирано тълкуване на тези малки клейма рискува да замъгли истинската причина за присъствието на образа и неговия смисъл. По повод изображението на Синай в ермитажната йерусалимия Юрий Пятницкий напомня за споровете между Александрийската и Йерусалимската патриархии във връзка с владението на манастира „Св. Екатерина“, приключили в полза на Йерусалимската патриархия. Чрез изображението на Синай според него се подчертават правата на тази патриархия. Въсъщност гледната точка би трябвало да е от страната на поклонника, заплатил йерусалимията, за да я отнесе в дома си.

Трябва да подчертая, че подобни йерусалимии, в които са илюстрирани или загатнати прочутите поклоннически места извън Палестина, не са толкова много и не стават масова продукция. Би могло да се мисли, че поне част от тях, или началото на тази традиция, са свързани с персонална поръчка и желание на конкретен поклонник да се запечата собственият му маршрут и подвиг. Както е видно от посочените примери, някои ателиета, докато съществуват, възприемат концепцията на „тоталния проскинитарий“.

В аспекта, който ни интересува, биха могли да се изтъкват и някои изображения на светци в йерусалимиите. В тях, наред с библейските персонажи, се представят най-често светци, чийто живот или смърт са свързани с Палестина и които имат там прочути светилища, обикновено манастири: св. Сава Освещени, св. Герасим, св. Мария Египетска, св. Екатерина и др. Но има и твърде интересни случаи, в които може да се съзре безпогрешно личното желание на поклонника, поръчал платното. В две йерусалимии, датирани от 1885 и 1889 г. в Историческия музей в Хасково, има изображения на св. Йоан Рилски заедно с Рилския манастир<sup>33</sup>.

В йерусалимия<sup>34</sup>, подарена на Клисурския манастир през 1873 г. от две семейства поклонници, са изобразени светите братя Кирил и Методий, държащи свитък със славянската азбука, които нямат нищо общо със светите места в Палестина. Но те са патрони на

33 Milcheva 2006: 327. Авторката не публикува фотографии на тези изображения. Въвеждането на извънредно положение през март 2020 г. ми попречи да осъществя планираното посещение на РИМ – Хасково с цел документиране на сбирката от йерусалимии.

34 Непубликувана. Изпълнена е от живописците йерей Давид, Константин и Георги.

Клисурския манастир, изключително почитан в околностите на Берковица, откъдето са вероятно дарителите. И в случая с хасковските изображения, и с това от Клисурския манастир българските хаджии са пожелали да запечатат спомена и за поклоненията им в светите места на своята родина, подчертавайки значението им.

През 1794 г. хаджи Максим Петрович поръчал споменатото голямо платно, което подарил в църквата „Успение Богородично“ в Ливно, Босна. Несъмнено по негово желание в йерусалимията е представен и св. Сава Сръбски<sup>35</sup>. Дали хаджията е знаел за поклонничеството и дарителската дейност на сръбския светец в Палестина, или е искал да подчертае своята националност, е трудно да се гадае. В. Хан съобщава за йерусалимия от същата 1794 г. в Народния музей в Белград, където били изобразени св. Симеон и св. Сава Сръбски<sup>36</sup>. Образите на двамата са разположени на почетно място и в една йерусалимия отново от 1794 г. в Старата църква в Сараево<sup>37</sup>.

От средата на XIX в. насетне обичайно в поклонническите платна става изображението на св. Георги Нови Янински, което повдига въпроси, тъй като няма местен, в Йерусалим, култ или известност, поне доколкото знам. Дали този образ се е появил за пръв път по желание на някой вярващ, идващ от Янина или района, или на бъдещ хаджия, минал през Янина по пътя към Йерусалим и поклонил се на гроба на светеца? Или на някой от горещите поклонници на този най-популярен от късните балкански новомъченици? Или образът му се дължи на популярността сред йерусалимските зографи на светогорската графика? Не мога да дам отговор на тези въпроси, но трябва да спомена, че чрез йерусалимските образът на светеца с фустанела се е появил дори и в Сирия<sup>38</sup>.

Това, че майсторите на палестинските евлогии са допускали лична намеса в оформянето на иконографията, е видно и от един седефен йерусалимски кръст, подарен в средата на XVIII в. на манастира Върдник, в основата на който е гравиран образът на св. Княз Лазар<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Katić 2012: 17, сл. 6a.

<sup>36</sup> Han 1959: 49.

<sup>37</sup> Rakić 1998: 297-298.

<sup>38</sup> Благодаря на колегата Марко Катич за това сведение.

<sup>39</sup> Han 1959: 67, сл. 16.

Директното или индиректно присъствие на поклонника в йерусалимските може да се открие не само в подобни изображения, резултат от индивидуален избор. В някои от тях се проследява пътят на поклонника от пристанището Яфа до свещения град. Освен пристанището понякога е изобразен керванът с камили, превозващ вещите на пилигримите. Самият поклонник на портата на базиликата „Възкресение Христово“, който се кръсти преди да влезе, виждаме в йерусалимския в Етнографския музей в Пловдив, Румъния<sup>40</sup>.

Примерите, които бяха разгледани, биха могли да се възприемат като визуално въздействие на вековна практика, формулирана в надпис към ктиторския портрет в църквата „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ в с. Добърско (1614 г.): „Хасия, ктитор на този храм с голям труд отиде в Йерусалим и се поклони на светия гроб Христов и на други свети места, след това дойде тук и съгради този храм в лето 7122“<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Лично наблюдение. Не ми е известно дали йерусалимската е публикувана.

<sup>41</sup> Кипчева 2012: 36. Преводът е мой.

## Библиографија

*Arad* 2012: *Arad*, Pnina. Mapping Divinity: Holy Landscape in Maps of the Holy Land. In: Jerusalem as Narrative Space. Erzählraum Jerusalem. Eds. Annette Hofmann and Gerhard Wolf. Leiden – Boston, 263-276.

*Arad* 2018a: *Arad*, Pnina. Cultural Landscape in Christian and Jewish Maps of the Holy Land. In: Maps and Travel in the Middle Ages and the Early Modern Period. Knowledge, Imagination, and Visual Culture. Eds. Ingrid Baumgärtner, Nirit Ben-Aryeh Debby, Katrin Kogman-Appel. Berlin, 74-88.

*Arad* 2018b: *Arad*, Pnina. Landscape and Iconicity: *Proskynetaria* of the Holy Land from the Ottoman Period. – Art Bulletin, No. 100/4, 62-80.

*Avramović* 1848: *Avramović*, Dimitrije. Света гора са стране вере, художества и повестнице [Sveta gora sa strane vere, hudožestva i povestnice]. Belgrade.

*Brought from the Holy Land* 2019: Brought from the Holy Land... Catalogue. Ed. Slavia Barlieva, Sofia.

*Chesnokova* 2011: *Chesnokova*, Nadezhda. Григорович-Барский [Grigorovich-Barskiy]. In: Православная Энциклопедия [Pravoslavnaia Entsiklopediya]. Т. 13. Moscow, 104-106.

*Han* 1959: *Han*, Verena. Значај палестинских еулогија и литургиских предмета за новију уметност код Срба [Znacaj palestinskih eulogija i liturgiskih predmeta za noviju umetnost kod Srba]. – Музеј примењене уметности. [Muzej primenjene umetnosti]. Зборник 5 [Zbornik 5], 45-78.

*Immerzeel* 2005: *Immerzeel*, Mat. Proskynetaria from Jerusalem. Souvenirs of a Pilgrimage to the Holy Land. – Series Byzantina, No. 3, 9-25.

*Izmirlireva* 2012/2013: *Izmirlireva*, Valentina. The Title Hajji and the Ottoman Vocabulary of Pilgrimage. – Modern Greek Studies Yearbook, No. 28/29, 137-167.

*Izmirlireva* 2014: *Izmirlireva*, Valentina. Christian Hajjis – the Other Orthodox Pilgrims to Jerusalem. – Slavic Review, No. 73/2, 322-346.

*Jacoby* 2014: *Jacoby*, David. Ports of Pilgrimage to the Holy Land, Eleventh-Fourteenth Century: Jaffa, Acre, Alexandria. In: *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages*. Eds. Michele Bacci and Martin Rohde. Berlin, 51-72.

*Katić* 2012: *Katić*, Marko. Четири Јерусалима – хаџијске иконе из цркве Успенија Пресвете Богородице у Ливну. Музеј Републике Српске [Četiri jerusalima – hadžijske ikone iz crkve Uspenija Presvete Bogorodice u Livno. Muzej Republike Srpske]. Banja Luka.

*Katić* 2015: *Katić*, Marko. Једна хаџијска икона из Високог с краја XVIII вијека [Jedna hadžijska ikona iz Visokog s kraja 18 vijeka]. – *Naše starine*, No. 23, 181-220.

*Katić* 2017a: *Katić*, Marko. Типологија икона Јерусалима [Tipologija ikona Jerusalima]. – Зборник Матице Српске за ликовне уметности [Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti], No. 45, 151-165.

*Katić* 2017b: *Katić*, Marko. Једна необична сцена на хаџијској икони из цркве Ружице [Jedna neobicna scena na hadžijskoj ikoni iz crkve Ružice]. – *Наслеђе* [Nasleđe], No. 18, 97-104.

*Katić* 2018: *Katić*, Marko. The proskynetarion icon in the private collection. – *Tyragetia. Serie nouă*, No. 12 [XXVII]/2, 235-248.

*Kwnstantinidis* 2002: *Konstantinidis*, Kostas. Η Διήγησις της θαυματουργής εικόνας της Θεοτόκος Ελεούσας του Κύκκου κατά τον ελληνικό κώδικα 2313 του Βατικάνου. Lefkosia.

*Kniga* 1985: Книга за българските хаджии. Съст. Светла Гюрова, Надя Данова [Kniga za balgarskite hadzhii. Eds. Svetla Gyurova, Nadya Danova]. Sofia.

*Kuneva* 2012: *Kuneva*, Tsveta. „Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“, Добърско [“Sv. Teodor Tiron i Teodor Stratilat”, Dobarsko]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot 17 vek v Balgaria]. Sofia, 33-43.

*Lakaliska* 2019: *Lakaliska*, Sneshka. Ерусалими. Поклонички икони на платно во Македонија од 1794 до 1904 година [Erusalimi. Poklonički ikoni na platno vo Makedonija od 1794 do 1904 godina]. Skopje.



*Levy-Rubin, Rubin* 1996: *Levy-Rubin, Milka, Rehav Rubin*. The Image of the Holy City in Maps and Mapping. In: *City of the Great King. Jerusalem from David to the Present*. Ed. Nitza Rosovsky. Cambridge, Massachusetts and London, 352-379.

*Makuljević* 2014: *Makuljević, Nenad*. Pilgrimage and Memory. The Picture of the Holy Land in Early Modern Visual Culture of the Balkans. In: *Heilige Landschaft – Heilige Berge*. Zürich, 54-65.

*Milcheva* 2006: *Milcheva, Magda*. Божигробски йерусалимии от фонда на Исторически музей – Хасково [Bozhigrobski yerusalimii ot fonda na Istoricheski muzey – Haskovo]. In: *Етнологията вчера, днес и утре* [Etnologiyata vchera, dnes i utre]. Veliko Tarnovo, 317-353.

*Moskova* 2008: *Moskova, Svetla*. Пътят на хаджията. Едно завръщане към началото. Каталог [Patyat na hadzhiyata. Edno zavrashatane kam nachaloto. Katalog]. Plovdiv.

*Pyatnitskiy* 2001: *Pyatnitskiy, Yuri*. Паломническая евлогия „Топография Палестины“ [Palomnicheskaya evlogiya “Topografiya Palestiny”]. In: *Пилигримы. Историко-культурная роль паломничества* [Piligrimy. Istoriko-kul'turnaya rol' palomnichestva]. St. Petersburg, 82-113.

*Pyatnitskiy* 2005: *Pyatnitskiy, Yuri*. Pilgrim's Eulogias from the Holy Land in the Hermitage Museum Collection, St. Petersburg. – *Eastern Christian Art*, No. 2, 103-118.

*Pyatnitskiy* 2009: *Pyatnitskiy, Yuri*. Паломническая евлогия „Топография Палестины“ [Palomnicheskaya evlogiya “Topografiya Palestiny”]. – *Православный паломник* [Pravoslavnyy palomnik], No. 5 (48), 20-30.

*Porova* 1998: *Porova, Elena*. Реинтерпретации на чудотворната икона на св. Богородица от Кикос в българската живопис от края на XVIII–XIX век [Reinterpretatsii na chudotvornata ikona na sv. Bogoroditsa ot Kikos v balgarskata zhivopis ot kraia na 18–19 vek]. – *Art Studies Quarterly*, No. 4, 32-41.

*Rakić* 1998: *Rakić, Svetlana*. Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек) [Ikone Bosne i Hercegovine (16–19 vijek)]. Belgrade.

*Ruseva* 2009: *Ruseva, Ralitsa*. Икони из Болгарии XIII–XIX веков [Ikony iz Bolgarii XIII–XIX vekov]. Sofia.

*Saltirova-Pavlova et all.* 2019: *Saltirova-Pavlova*, Katelina, Desislava *Parvanova*, Branimira *Teneva*. Blessed be the Bread. Antonio Vasilev's Collection. Catalogue. Sofia.

*Sveta zemlja* 2007: Света земља у Српској књижевности од XIII до краја XVIII века. Приредио и пренео Томислав Јовановић [Sveta zemlja u Srpskoj književnosti od XIII do kraja XVIII veka. Priredio i preneo Tomislav Jovanović]. Belgrade.

*Semerdzhiiev* 2014: *Semerdzhiiev*, Hristo. Самоков и околността му [Samokov i okolnostta mu]. Samokov.

*Tatić-Đurić* 2007: *Tatić-Đurić*, Mirjana. Икона Богородице Кикотисе [Ikona Bogorodice Kikotise]. In: Студије о Богородици [Studije o Bogorodici]. Belgrade, 429-444.

*Todorova* 2015: *Todorova*, Rostislava. Icons as Maps: Cartographic icons in Orthodox art. – *Eikón Imago*, No. 7/1, 13-30.

## To Jerusalem and Back: Topography and Iconography of Pilgrimage in the Eastern Mediterranean (18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Century)

*Ivanka Gergova*



The big canvasses called “Jerusalem icons” (*Jerusalimija*) by the Eastern Orthodox Slavs were at first topographic depictions of Jerusalem and the sacred places around it being sites of worship, sometimes with the inscription: Η ΑΓΙΑ ΠΟΛΙΣ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ ΚΑΙ ΤΑ ΠΕΡΙΧΩΡΑ ΑΥΤΗ. In the late 18<sup>th</sup> c. some new elements appeared in the complex composition which point out to other sacred places in the Eastern Mediterranean: the miraculous icon of the Holy Mother of God from the Kykkos Monastery in Cyprus, the Holy Mother of God of the Life-Giving Spring from Constantinople, the Mount Athos monasteries, Mount Sinai. There are relatively few similar examples that can be defined as total proskynetaria and they probably appeared made to special order of pilgrims. The Jerusalem icons in Bulgarian collections with depictions of St. John of Rila and his monastery and of St. St. Cyril and Methodius as well as the appearance of St. Sava of Serbia in canvases ordered by Serbian pilgrims are also interesting. The very road of pilgrims is marked by the port of Jaffa and the caravan of camels heading to the holy city of Jerusalem.





## The Staging of the Pilgrimage. Barskiy at the Holy Sepulcher and 18<sup>th</sup> Century Erusalimii

Marko Katić<sup>1</sup>

University of Belgrade

**Abstract:** This paper provides insight into the pilgrimage context of the representations of the Church of the Holy Sepulcher using the example of 1789 *erusalimia* in Mostar. Constituent elements of the image were brought in connection to the rituals performed by the pilgrims in the church. These were described in the diary of Russian pilgrim Barskiy during the first half of the 18<sup>th</sup> century.

**Key words:** hajjis, domes, portal, katholikon, Holy Fire

Main feature of all *erusalimii* was a centrally positioned representation of the Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem<sup>2</sup>. These representations and their connection with pilgrimages are analyzed on the example of 1789 *erusalimia*, kept in residence of the Serbian Orthodox Diocese in Mostar (Bosnia and Herzegovina)<sup>3</sup> (**Fig. 1**). The representation of

<sup>1</sup> Marko Katić is PhD student of Art History at University of Belgrade. His research is focused on visual representations of the Orthodox pilgrimages to the Holy Land in Balkans. He is supervised by Professor Nenađ Makuljević. Besides pilgrimages, main area of his interests are visual culture of the Balkans in early modern period, Eastern Orthodox art in Bosnia and Herzegovina, etc.

<sup>2</sup> The Church of the Holy Sepulcher was built over the sites believed to be the ones where the last moments of Passion and Resurrection of Christ took place. On history and structure of the church: Vincent-Abel 1914: 89-300; Pringle 2007: 6-72.

<sup>3</sup> Dimensions are 153 x 94 cm. Inscription below the figure of Christ Elkomenos on the right side is:

Χατζή [\_\_\_\_\_]

προσκηνητής του Παναγίου

και Ζ[ω]οδόχου Τά[φου] 1789

χείρ Χ[ατζή] Υ[ω]άννου του [Παπα] Θεοδ[ωρ]ου.





Fig. 1. *Erusalimia*, 1789. Mostar, Serbian Orthodox Diocese. Signed χείρ Χ[ατζη] Υ[ω]άννη του [Παπα] Θεοδ[ω]ρου (photo M. Katić)

the church in this *erusalimia* is compared with the description of the pilgrimage of Vasil Grygorovich Barskiy, who visited Jerusalem in 1726/27<sup>4</sup>. *Proskynetarion* of Chrisantos from Proussis is used as a comparative material<sup>5</sup>.

The Church of the Holy Sepulcher in this *erusalimia* was represented in a cross-section and proportionally enlarged (Fig. 2). External architectural parts serve as a sort of frame to most important internal spaces of the church. The last ones were believed to be the very sites of some New Testament events, which were also represented there. Religious

Obviously the same painter, Χείρ Χατζη-Υ(ω)άννη του Παπα-Θεοδώρη, signed the 1787 *erusalimia* in M. Pope collection in Oxford, see Chatzidakis 1987: 337-338.

It should be noted that the 1785 painted *epitaphion*, kept in the monastery of the Holy Cross in Jerusalem, was signed by Χάνα του Παπαθεοδώρου, see Chatzidakis 1987: 455; Tsaferis 1987: 27-28, pl. 28. Concerning that Χάνα is Arabic form of the greek name Υ[ω]άννη, this is most probably the signature of the same painter that signed both *erusalimii* in Mostar and Oxford. This is corroborated by the similar stylistic features of the Jerusalem *epithaphion* and the Mostar *erusalimia*. It can be concluded that this icon-painter, to whom these three works are assigned today, was active in Jerusalem in penultimate decade of the 18<sup>th</sup> century, and most probably was Palestine Orthodox Arab.

4 Barskiy 1885: 308-395.

5 Chrysanthos 1787: 29-63.





**Fig. 2.** *Erusalimia*, 1789. Mostar. Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem, cross-section (photo M. Katić)



**Fig. 3.** *Erusalimia*, 1789. Mostar. Left: Welcome of Archbishop; right: Portal of the Holy Sepulcher (photo M. Katić)



**Fig. 4.** Touch me not – Church of Resurrection (photo M. Katić)

ceremonies that regularly took place here were represented too<sup>6</sup>. Most important represented external parts are two monumental domes and bell tower. The left one was over the *Rotonda* with Sepulcher of Christ, marked as Κουβούκλιον. Its shape was of the truncated cone, covered with blue lead plates; truncated top was open and covered with mesh. The golden right one was over the Katholikon – the Greek Cathedral Church, marked as το Κατοληκο (τὸ Καθολικόν). It has a hemispherical shape with pointed summit. Both domes were on drums with windows. Bell tower, marked Καμπαναριό, had six floors<sup>7</sup> with its prominently represented quatrifoil window (**Fig. 9**). It was inter-

<sup>6</sup> On simultaneous representations of buildings and sacred events on its place: *Makuljević* 2014: 56-62.

<sup>7</sup> This was the original appearance of the bell tower, but it was not the 18<sup>th</sup> century one, because it was damaged in the earthquake of 1545. Some additional floors were further demolished in 1719, see *Vincent – Abel* 1914: 284-287.



Fig. 5. *Erusalimia*, 1794. Belgrade, National Museum. Left: Welcome of Archbishop; right: Portal of the Holy Sepulcher (photo M. Katić)

esting that Barskiy mentioned that his group of pilgrims was guided two times on the roof of the church upon arrival in Jerusalem. They viewed the panorama of the city and looked through the windows in the church. The priests explained to them which dome was above which part of the church<sup>8</sup>. The bell tower wasn't mentioned by Barskiy.

External part of the church was also represented with its double arched portal (Fig. 3). Columns were on both sides and between two doorways, while above them were moldings and double tympanum with voussoir. The right doorway has been bricked up, while the left one has doors, with their wooden cassettes and metal rings represented.

Sts. Constantine and Helen with the Cross (Fig. 2) were depicted on the top of the left side. This was an allusion to the church dedicated to these saints which was located within the Patriarchate. Under the depiction, in the foundation of the belfry, there was the scene of *Touch me not* (John 20: 15-17), the first post-resurrection appearance of Jesus, which, according to belief, occurred on the site of the Church of Resurrection, to the left of the entrance<sup>9</sup>. In its background there was a building topped by hexagonal opening from which a small conical roof protruded. The last one represented a proskynetarion on the

<sup>8</sup> Barskiy 1885: 309-310, 314.

<sup>9</sup> On this church see Vincent – Abel 1914: 138-141, layout 139, ill. 93.





Fig. 6. *Erusalimia*, 1794. Belgrade. Left: Angel preventing Mary of Egypt to enter the Church of the Holy Sepulcher; right: Mary of Egypt praying to icon of Theothokos (photo M. Katić)

very place of Christ's appearance<sup>10</sup>, while the hexagonal opening was a schematical rendering of the polygonally open roof of the church<sup>11</sup>.

These churches were connected to the portal by ceremonial rite of receiving the pilgrims in the Patriarchate. Description of this rite was given in details by Barskiy, therefore these representations should be viewed in that context. The day after arrival, on morning service in the Church of Sts. Constantine and Helen, after reading of the Psalter has begun, the pilgrims were given candles and led in procession to make *proskynesis* in front of the portal. They were also led to the Church of Resurrection and the Church of St. Jacob, *parecclesion* of St. Mary of Egypt and monastery of St. Abraham<sup>12</sup>; then they went back to the Patriarchate<sup>13</sup>. Barskiy gave different details concerning this rite, above all in regard to the portal. He reported that Greeks call the portal Ἀγία Πόρτα. He made full *proskynesis* to the ground in front of it and

<sup>10</sup> Chrysanthos 1787: 61, also two unnumbered illustrations in front of this page, where a small round *proskynetarion* with conical roof was represented.

<sup>11</sup> An earthquake in 1545 left the church without a dome that was never rebuilt: Vincent – Abel 1914: 138.

<sup>12</sup> These two places were not represented here. The Monastery of St. Abraham, next to the Holy Sepulcher Church, was where the Binding of Isaac (Gen. 22: 9-14), according to belief took place. The *Parrecclesion* of St. Mary of Egypt (the throne of St. Helen) is on the place where she prayed to the icon of Theothokos, after invisible power prevented her to enter in the Holy Sepulcher Church. An icon miraculously called her to be ascetic in desert across the Jordan river. See Chrysanthos 1787: 58-59, 60, ill. between pp. 38-39.

<sup>13</sup> Barskiy 1885: 311-313.

kissed it, and then he also bowed and kissed the cracked column to the left and the column with no capital next to the throne of St. Helen to the right of the portal. After that a sermon was preached addressing the Armenian attempt of usurpation of the miracle of Holy Fire, which was connected to these two very columns<sup>14</sup>. Upon returning to the Patriarchate a liturgy was performed, followed by a Service of Washing the Feet<sup>15</sup>.

Beside *proskynesis* and kissing, lesser narratives were connected to the portal: the Holy Fire coming out of one column and going to another one, the frustrated attempt of Mary the Egyptian to enter the church and her prayer to the icon of Theothokos. The last two scenes were represented (included in the cycle of the saint) on 1794 *erusalimia* in the National Museum in Belgrade (Fig. 6)<sup>16</sup>. Moreover, on the page with the representation of the

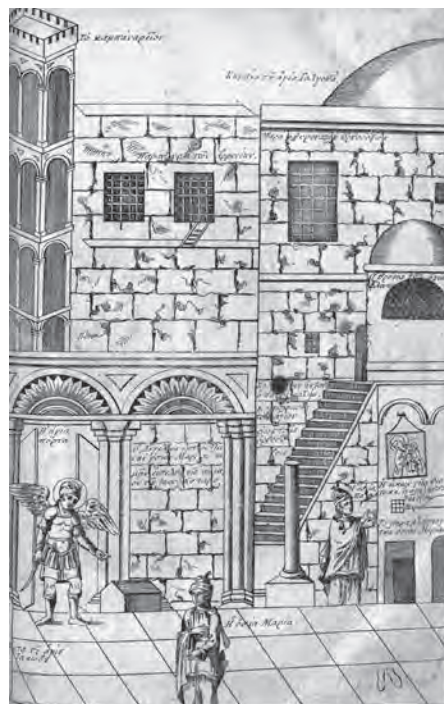


Fig. 7. *Chrysanthos tou ek Proyshs*. Προσκυνητάριον της Αγίας Πόλεως Ιερουσαλήμ και Πάσης Παλαιστίνης. Vienna 1787, ill. between pp. 38-39. Left: Portal of Holy Sepulcher, with angel preventing Mary of Egypt to enter the church; right: Throne of St. Helen, with Mary praying to icon of Theothokos and column touched by Holy Fire (photo: public domain)

<sup>14</sup> Barskiy 1885: 311-312. Basic lines of the story are these ones: Armenians gave bribe to Turks to banish Greeks from Holy Sepulcher and gave them privilege of receiving the Holy Fire. Greeks, with the patriarch, remained in front of the Holy Door, crying and praying to God, while Armenians inside the church conducted the religious procession and waited for the Holy Fire. Suddenly, column to the left of the portal cracked down and Fire came out, rushing to the column at the foot of the St. Helen's throne, destroying its capital. The Patriarch was standing next to this column and the Holy Fire lit his candles. Turks, seeing this, expelled Armenians from the church, while Greeks permanently returned their privilege. One attending Muslim Arab, seeing this miracle believed in Christ and preached Him; later he suffered martyrdom.

<sup>15</sup> Barskiy 1885: 314-315.

<sup>16</sup> On phenomenon of this holy tradition see Keshman 2020.



Fig. 8. *Erusalimia*, 1789. Mostar. Lamentation over the dead Christ – Stone of Unction (photo M. Katić)

portal in Chrisantos' *Proskynetarion* these scenes, including the column next to St. Helen's throne, were represented, with long explanatory inscriptions (**Fig. 7**). This was a way of emphasizing that the portal was also important as bearer of sacredness. Also, on Belgrade *erusalimia* the portal was designated by depicting it with gold, thus marking its sanctity<sup>17</sup> (**Fig. 5**).

The portal did not only have the symbolic meaning of passage to the sacred space of the church; this meaning of passage was also literary one. Pilgrims were not able to visit the church at will; visits were physically and temporally limited. After the above mentioned service they were obliged to pay a fee to the Ottoman government for opening the church<sup>18</sup>. Before opening the church, pilgrims used to go to the portal twice a day; it was also a custom to do so almost every day during the sojourn in Jerusalem<sup>19</sup>.

To the left of the portal patriarch with retinue and two deacons with censers in front of them were represented (**Fig. 3, 5**). In Chrisantos' *Proskynetarion* there was almost an identical scene (next to the Stone of Unction) with the inscription Η προῦπάντησις τοῦ ἀρχιερέως – Receiving of the Archbishop<sup>20</sup>. This was the representation of ceremonial welcome of the Patriarch in the church near the Stone of Unction, when deacons cense in front of him, and he was given the episcopal mantle, crosier and hand-cross<sup>21</sup>. This representation was to be seen as taking place *inside* the church and as another referent of passage from the outer to the inner space – the patriarch was given his vestments at the portal.

With the domes and bell tower with quatrefoil window, the portal as sacral liminal zone, and also with the smaller churches in the surroundings, the representation of the external part of the Church of the Holy Sepulcher was constructed (**Fig. 2-4**). *Proskynesis* in front of the portal had a function of an act of worship to the portal as a bearer of sacredness, as well as to the church as a whole, access to which was being restricted. The Receiving of the Archbishop has connection to

<sup>17</sup> Candles and chandeliers can be seen through the open wing.

<sup>18</sup> Barskiy 1885: 315. Pilgrims were given certificate with a seal.

<sup>19</sup> Barskiy 1885: 320, 321.

<sup>20</sup> Chrysanthos 1787: ill. between pp. 36-37.

<sup>21</sup> This custom was overlooked, however see Chrysanthos 1787: 39; Dmitriyevskiy 1908: 5.



the portal as an external part, but at the same time it introduces to the internal part of the church (**Fig. 3, 5**). The representation of the portal was there to remind of all these narratives and rituals at reception and ingress to the church.

Right to the portal the Lamentation over dead Christ was depicted, with eight vigil lamps above (**Fig. 8**). This scene represented the Stone of Uncion, believed to be the very one where the event occurred. It was the first holy place that pilgrims saw and venerated upon entering the church<sup>22</sup>. Its depiction was placed below a red *kivorion*. That was a symbolical frame of the representation of the holy place, but also an indication of the architecture of the entrance part of the church, a kind of visual introduction in it. In the upper zone to the left the Sepulcher of Christ was placed (**Fig. 9**). It was represented in a stylized manner, as high columns with a small golden dome. Beneath that dome the resurrected Christ was shown in a mandorla with golden rays and there was a sarcophagus with removed lid and broken seals. A giant candlestick and a vigil lamp were also to be seen there. To the right of the Sepulcher a figure of a patriarch was represented, holding candles lit by the Holy Fire on Great Saturday. The Holy Fire miraculously appeared on the slab of the Holy Sepulcher, a place of Resurrection, every Great Saturday. Therefore, the Holy Fire was connected to the slab of the Sepulcher as a place of ultimate sanctity in Christianity<sup>23</sup>. To the right of the depiction of the patriarch with candles there was the depiction of the entrance part of the Katholikon, marked Καθολικηκλησια (**Fig. 10**). Beneath the high arch, on a blue background, a metal grille with the door was represented. Above the grille there were three big vigil lamps, while inside the door on a red background was *omphalos*, stone marking the center of the world<sup>24</sup>. At the right end of this horizontal segment was Golgotha, where Crucifixion with Mary and St. John was depicted (**Fig. 10**). Blood rushes from the wounds of Christ, going into the hole beneath the cross. This was a visual allusion on the fissure in the rock next to the Cross, that occurred at the time of Christ's death, and on the *parecclesion* of Adam beneath the Golgotha. His skull was sanctified by the blood of Christ, that rushed through the fissure<sup>25</sup>. Laconic representation of Golgotha united all these beliefs.

<sup>22</sup> Barskiy 1885: 316.

<sup>23</sup> Chrysanthos 1787: 42-52.

<sup>24</sup> Chrysanthos 1787: 53, mentions arch, grille with door and omphalos.

<sup>25</sup> Chrysanthos 1787: 56-57.



**Fig. 9.** *Erusalimia*, 1789. Mostar. From left to right: part of bell tower with quatrifoil window at the bottom; Ressurrection of Christ, sarcophagus at the bottom; Patriarch of Jerusalem with candles lit by Holy Fire (photo M. Katić)

After Barskiy entered the church together with other pilgrims, they worshiped the holy places inside. It seems that this was conducted ritual visit, similar to the one at the reception<sup>26</sup>. The Stone of Unction was the first place to worship, after that pilgrims were conducted to the Holy Sepulcher of Christ, the ultimate aim of their pilgrimage. Barskiy pointed out the emotional experience of worshipping such holy object, but he did not say anything about its architecture<sup>27</sup>. This was followed by worship at remaining holy places in the church: the Katholikon, where the *omphalos* was kissed; they also attended Vespers there. After Vespers they were led ("by stairs") on Golgotha to worship the place where the Cross was fixed; Barskiy also saw fissure in the rock and kissed the place where Christ was nailed to the Cross. Then, they were led beneath the Golgotha, to visit the *parecclesion* of Adam. At the end, they visited the deambulatorium behind the Katholikon, with *parecclesia* devoted to different moments and objects of the Passion of Christ, as well as the underground church where St. Helen found three Crosses<sup>28</sup>. Pilgrims stayed overnight in the church, walking around, sleeping and having meals there<sup>29</sup>, also attending Midnight service<sup>30</sup>. They went out in the morning. Barskiy entered the church several times later when it was open, with newly arrived groups of pilgrims or on important feasts. The peak of these feasts were services on Great Friday, Great Saturday with the Holy Fire ceremony and on Easter<sup>31</sup>. These representative services were mostly described by him, especially the miracle of the Holy Fire, about which he made interesting theological discussion<sup>32</sup>.

The connections between the architectural parts and rituals on the depicted external parts of the church were researched above. It is also valid when *analysis* was performed on the interior parts. On the *erusalimia* were depicted the most important holy places inside the Holy Sepulcher Church – the Stone of Unction, Holy Sepulcher and Golgotha (Fig. 2, 8-10). They were worshiped by pilgrims in conducted

<sup>26</sup> Barskiy 1885: 315-317.

<sup>27</sup> Barskiy 1885: 316.

<sup>28</sup> This underground church was not represented, nor were *parrecclesia* of the deambulatorium.

<sup>29</sup> Barskiy 1885: 315.

<sup>30</sup> Great silver cross with part of the True Cross was presented for kissing, Barskiy 1885: 318.

<sup>31</sup> Feasts mentioned by Barskiy were: New Year, Theophany, Sunday of Orthodoxy, Sunday of the Holy Cross, Palm Sunday, Great Friday and Saturday, Easter, Sunday of Thomas, see Barskiy 1885: 332, 357, 372, 373, 379, 379-380, 382-383, 384-385, 394-395.

<sup>32</sup> Barskiy 1885: 386-393.





Fig. 10. *Erusalimia*, 1789. Mostar. Left: Entrance part of Katholikon; right: Crucifixion with Mary and St. John – Golgotha (photo M. Katić)

ritual visits. The entrance space of the Katholikon with *omphalos* was also depicted, marking the Katholikon as a place where there were held services on important feasts. The Great Saturday with the ritual of the Holy Fire was also represented by depicting the patriarch with candles. Concerning beliefs connected to these places, as well as their architectural and decorative features, only the basic ones were given by the painter. These images can be described as a kind of visual mnemonics or pictograms. One such image recalled certain beliefs, rituals

and architectural features. Two groups of these images can be differentiated, simultaneously connected to external and to internal parts of the church, as a kind of chronological sequence. The representation of the church, stage for holy places and pilgrimage rituals, got a certain amount of performativity this way.

Conception of the representation that was under research here enabled simultaneous view on the exterior and the interior of the church. On the currently existing architectural forms (but in the case of belfry also the original ones) Biblical events were attached, believed to have taken place on the site of the church. The rites that were performed periodically were not excluded. In that way, synchronous insight into the spatial and temporal dimensions of the church were enabled. This polyvalent, complex mixture of different representations, condensed into one, was meant to serve the pilgrim and his family (and friends too) as a memory of his visit to the holiest place in Christendom, but also to repeat and disseminate traditions about it. This visit was a main prerequisite for obtaining the respected *Hajji* title. Relevance and importance of this representation of the Holy Sepulcher Church were to be found here: memory of pilgrimage venture, with visit to the church as *nexus* of Christian sanctity.

## Bibliography

### Primary Sources

*Barskiy* 1885: Barskiy, Grigorovich – Vasiliy Grigor'yevich. Странствования Василья Григоровича-Барскаго по святымъ местамъ Востока съ 1723 по 1747 г. Подъ ред. Николая Барсукова [Stranstvovaniya Vasil'ya Grigorovicha-Baraskago po svyatym" mestam" Vostoka s" 1723 po 1747 g. Pod" red. Nikolaya Barsukova ]. I. St. Petersburg.

*Chrysanthos* 1787: *Chrysanthos* tou ek Proyshs. Προσκυνητάριον τῆς Ἀγίας Πόλεως Ἱερουσαλήμ καὶ Πάσης Παλαιστίνης. Vienna.

### Literature

*Chatzidakis* 1987: *Chatzidakis*, Manólis. Ἕλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση (1450–1830), 1. Athens.

*Dmitriyevskiy* 1908: *Dmitriyevskiy*, Aleksey. Недели православія и крестопоклонная въ Іерусалиме въ Святогробскомъ храме [Nedeli pravoslaviya i krestopoklonnaya v Ierusalime v Svyatogrobskom chrame]. St. Petersburg.

*Keshman* 2020: *Keshman*, Anastasia. Mary the Doorkeeper – On the History of the Miraculous Image of the Holy Virgin in the Holy Sepulchre Church. In: Pilgrimage to Jerusalem. Journeys, Destinations, Experiences across Times and Cultures (eds. Falko Daim, Johannes Pahlitzsch, Joseph Patrich, Claudia Rapp, Jon Seligman). Mainz, 141-152.

*Makuljević* 2014: *Makuljević*, Nenad. Pilgrimage and Memory: The Picture of the Holy Land in early modern visual culture of the Balkans. In: Heilige Landschaft – Heilige Berge. Achter Internationaler Barocksommerkurs 2007. Einsiedeln – Zürich, 54-65.

*Pringle* 2007: *Pringle*, Denys. The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: A Corpus. III. The City of Jerusalem. Cambridge.



*Tsaferis* 1987: *Tsaferis*, Vasillios. The Monastery of the Holy Cross in Jerusalem. Jerusalem.

*Vincent – Abel* 1914: *Vincent*, Louis-Hugues, *Abel*, Félix-Marie, O. P. Jérusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. II. Jérusalem nouvelle. Paris.

## Постановката на поклонението. Барски при Гроба Господен и йерусалимий от XVIII век

*Марко Катич*



Статията е опит да се проследи в контекста на поклонничеството представянето на Църквата на Гроба Господен върху йерусалимий, като за пример се ползва изображение от 1789 г. от Мостар (Босна и Херцеговина), подписано χεῖρ Χ[ατζή] Υ[ω]άννη τοῦ [Παπα] Θεοδ[ώ]ρου. Основните елементи в изображението са части от интериора и екстериора на Гроба Господен в Йерусалим, въведени във връзка с ритуали, изпълнявани от поконниците при входа на църквата и в нея самата по време на поклонението им по светите места. Те са описани в дневника на руския поклонник Василий Григорович Барски от първата половина на XVIII в. Свързването на изображенията върху йерусалимийта с описанията на Барски разкрива перформативния и възпоменателния характер както на текстовете от описанията, така и на изображенията.



*In fernem Land, unnahbar euren  
Schritten...*<sup>1</sup>

## Theodor Anton Ippen's Reports on the Medieval Churches of the Albanian North. A Critical Approach

Ioannis Vitaliotis<sup>2</sup>

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

**Abstract:** The work of Theodor Anton Ippen (1861–1935), Orientalist and Consul of the Habsburg Empire in Scutari, presents a special interest for the Christian topography of north and central Albania. This article is a short critical approach on Ippen's reports on six churches, with emphasis on their fresco decoration (Byzantine, Late Gothic, and Post-Byzantine one). Ippen's contribution is still valuable, as it brings out documentation on previously unnoticed monuments and frescoes of medieval Albania, some of which have not even survived.

**Key words:** Theodor Ippen, Albania, Austria-Hungary, Medieval Architecture, Byzantine painting, Late Gothic painting, Post-Byzantine painting

<sup>1</sup> R. Wagner, *Lohengrin*, Act III, Scene III.

<sup>2</sup> Dr Ioannis Vitaliotis is Associate Researcher in the Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art (KEVMT) of the Academy of Athens. He is lecturer (2006–today) 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 Dr Ahilino Palushi, Professor in the Jordan Misja Artistic Lyceum, Tirana, and Zamir Marika, conservator-restorer, for greatly facilitating my field research in Albania.



In 1884, Theodor Anton Ippen (Sezemice 1861 – Vienna 1935), a recent graduate of the prestigious *Kaiserlich-königliche orientalische Akademie*<sup>3</sup>, was appointed Assistant Consul of Austria-Hungary in the Ottoman city of Scutari (Shkodër / Shkodra)<sup>4</sup> (**Fig. 1**). Ippen remained in Scutari until the end of 1887. He would return there as Consul General in 1897, leaving unwillingly in 1903<sup>5</sup>.

The reports of Theodor Ippen's itineraries and researches in north and central Albania were published in two monographs<sup>6</sup>, in the form of travelogues, as well as in a series of articles. His areas of interest included history, ethnography and archaeology. His particular interest in the medieval churches is mainly revealed in *Alte Kirchen und Kirchenruinen in Albanien*<sup>7</sup>, serially published in the *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina*. In all, about forty monuments of Christian cult (including those of Šas and Ostros, now in Montenegro), standing or in ruins, are mentioned in Ippen's essays.

## Catalogue of Painted Churches in Albania visited by Theodore Ippen<sup>8</sup>

**1. Alessio, Leš (Lezhë / Lezha)**, Lezhë County. St. Nicholas (*Shën Kolli*) (Ippen 1907a, 57, 60 [Ippen 2002, 151, 155])<sup>9</sup>.

**2. Baldreni (Balldren)**, Lezhë County. St. Veneranda / Paraskeva (*Shën e Prende*) (Ippen 1907a, 51 [Ippen 2002, 146-147], Ippen 1907b, 26-27 [Ippen 2002, 201-202]).

**3. Blinisht**, Shkodër County. St. Stephan (*Shën Stefan*) (Ippen 1907a,

3 Pfusterschmid-Hardtenstein 2008. On Oriental Studies see Marung – Naumann 2014.

4 There were also consulates of the Habsbourg Empire in Durrazzo (*Durrës*) and Valona (*Vlorë*) (Marchetti 2010: 214). On history and archaeology of Shkodër see Zindel et al. 2018: 531-545.

5 On Theodor Ippen: Wernicke 2012 (review: Mann 1970); Elsie 1999; Elsie 2010: 200.

6 Ippen 1907a, Ippen 1908.

7 Ippen 1900, Ippen 1902a, Ippen 1907b. The last part of the study was published as a separate chapter (7. *Alte Kirchen und Kirchenruinen*) of an archaeological article.

8 The current Albanian place names are provided in parentheses, in *italics*.

9 Fragments of frescoes (Bregu 2016: 16-17, fig. 5), not mentioned by Ippen.

51 [Ippen 2002, 147])<sup>10</sup>.

**4. Išmi (Ishëm)**, Durrës County. St. Elias (*Shën Li*) (Ippen 1907a, 81-82 [Ippen 2002, 171-172], Ippen 1907b, 38-40 [Ippen 2002 264-265])<sup>11</sup>.

**5. Kap Rodoni (Kep i Rodonit), Mužli (Muzhli)**, Durrës County. St. Antonio (*Shnanoj*) (Ippen 1907, 34-38 [Ippen 2002, 260-264]).

**6. Laçi (Laç) – Vau Dejns (Vau i Dejës)**, Shkodër County. Church of the Virgin<sup>12</sup> (Ippen 1900, 240-242 [Ippen 2002, 238-240], Ippen 1907a, 49-50 [Ippen 2002, 145-146]).

**7. Plana (Pllanë / Pllana)**, Lezhë County. St. Veneranda / St. Barbara<sup>13</sup> (Ippen 1907a, 66 [Ippen 2002, 159]).

**8. Rubig (Rubik)**, Lezhë County. Ascension / Kischa Shelbumit (*Kisha e t' Shelbuemit*) (Ippen 1900, 238-240 [Ippen 2002, 235-238], Ippen 1908, 57-58 [Ippen 2002, 82-83], Ippen 1907b, 45-46 [Ippen 2002, 270]).

**9. Shirgi, Sirdž (Shirgj / Shirq)**, Shkodër County. Sts. Sergius and Bacchus (Ippen 1900, 231-235 [Ippen 2002, 113-115], Ippen 1902, 144 [Ippen 2002, 251]).

**10. Še Mri / Ste Maria (Shëmri)**, Durrës County. Ruined church (Ippen 1907a, 68-69 [Ippen 2002, 161-162], Ippen 1907b, 28-30 [Ippen 2002, 253-255]).

**11. Zojmen (Zejmen)**, Lezhë County. St. Nicholas (*Shën Kolli*) (Ippen 1907a, 66 [Ippen 2002, 159]).

It would require an entire monograph to evaluate Ippen's references to the Christian monuments of Albania<sup>14</sup>. In the present study we will attempt a short critical approach on six of them, in the form of a case study, with emphasis on their fresco decoration. They are presented

<sup>10</sup> Fragments of frescoes (*Meksi* 1983: 94), not mentioned by Ippen.

<sup>11</sup> Destroyed monument.

<sup>12</sup> Destroyed monument; Ippen names it vaguely "parish church".

<sup>13</sup> No mention of the monument's name by Ippen.

<sup>14</sup> On Ippen's reports on the architecture of a number of monuments: *Hoxha* 2018; *Zindel et al.* 2018: 419-555.

according to their geographical location, from North to South.

The Church of the Virgin (*Shën Mëria*) in **Vau i Dejës** [*Catalogue*, No. 6]<sup>15</sup>, demolished by implosion in 1969, was the best preserved Gothic church in Albania, as Ippen rightly points out. He dates it correctly “around the 13<sup>th</sup> century” and claims that it was originally entirely painted. Although the frescoes were badly preserved, he detects two layers in the eastern part of the monument: St. George (inscription: *GEOR*) on horseback killing the dragon, next to him a full-length figure of a saint “with a sword in his right hand” (identified now as Archangel Michael), as well as an “unidentified saint” (a hierarch). Ippen presents also the sketch of a ligature from “the lower layer of painting” “in Greek characters”, possibly read as *ΜΕΛ(Ε)ΤΙ[ΙΟ]C*<sup>16</sup> (**Fig. 2**).

At the time of Ippen’s visit, the semi-circular apse had been sealed by a wall. His report therefore was based on the incomplete description of the frescoes by Fr Basilico, from the Jesuit College of Scutari. He mentions only two bishops, out of four, and he omits the Melismos, under the window. Fr Basilico had also transcribed some inscriptions: *O ΩΝ* (for the Christ Child in the Melismos scene<sup>17</sup>), *O ΘΕΟC| O ΘΕΟC ΗΜΟΝ O ΤΟΝ ΟΥΡ[Α]ΝΙΟΝ*

<sup>15</sup> *Dhamo* 1964; *Meksi* 1983: 86-88, pl. X.; *Meksi* 2004: 189-191; *Popa* 2006: 188-191; *Koçi* 2017: 11-14; *Zindel et al.* 2018: 552; *Di Giuseppe* 2019a.

<sup>16</sup> *Ippen* 1900: 242.

<sup>17</sup> On Melismos: *Konstantinidi* 2008.



**Fig. 1.** Theodor Anton Ippen wearing a north Albanian costume ([https://en.wikipedia.org/wiki/Theodor\\_Anton\\_Ippen#/media/File:Theodor\\_Ippen-Albanian\\_costume.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_Anton_Ippen#/media/File:Theodor_Ippen-Albanian_costume.jpg))



**Fig. 2.** Vau e Dejës. St. George, Archangel Michael and unidentified hierarch (14<sup>th</sup> c.) (photo according *Popa* 2006)



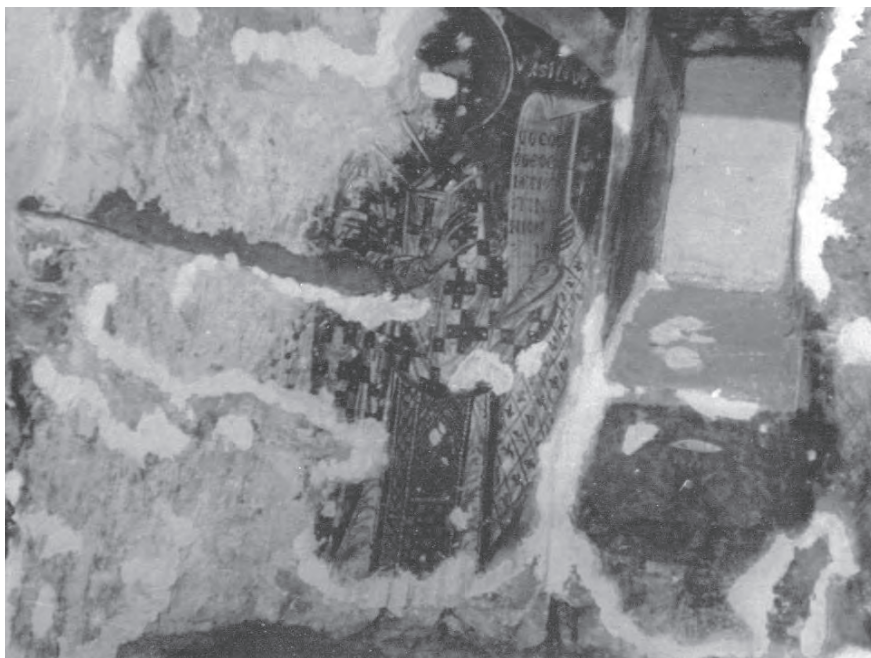


**Fig. 3.** Vau e Dejës. Apse, St. Basilus (probably 17th c.). 1958, photograph of the Albanian-Soviet expedition (courtesy by Rostislav Novikov)

*APTov T(ήν) TPO(φήν)* (“O God, our God, Who sent the heavenly Bread, the food...”)<sup>18</sup>, *S(anctus) BASILIUS, GRIGORIUS* (**Fig. 3**).

The lost “palimpsest” of Vau i Dejës requires a new study, which would supplement or revise, when necessary, the older contributions by Dh. Dhamo and Th. Popa. In the present study we will limit ourselves to giving a chronological framework for the murals mentioned by Ippen, associating them with photographs of the Albanian-Soviet expedition of 1958<sup>19</sup>, a few published sketches<sup>20</sup>, as well as with two fresco fragments in the National Museum of History (*Muzeu Historik Kombëtar* – MHK) in Tirana<sup>21</sup>. In all, we could assume the existence of at least four phases: 1. The *Meletios* ligature (13<sup>th</sup> c.). 2. St. George, Archangel

<sup>18</sup> Liturgy of St. Basil the Great, Proskomide.

<sup>19</sup> *Vitaliotis* 2016: 116; *Di Giuseppe* 2017c. The 1958 expedition is currently under study by R. Novikov.

<sup>20</sup> The sketches illustrate the articles of Dh. Dhamo and Th. Popa (see *supra*, n. 14).

<sup>21</sup> *Koçi* 2017: 13-14, fig. 4, 5.



**Fig. 4.** Shirgj. Photographs of the ruined abbey church by Th. Ippen (photo according *Ippen* 1900, 234)

Michael and the anonymous hierarch, as well as the Crucifixion (preserved fragment, MHK) and the Resurrection scenes, at the east part of the vault (mid- or late 14<sup>th</sup> c.). 3. A preserved head of St. John the Baptist (MHK) in Late Gothic style, associated with *Albania Veneta*<sup>22</sup> (ca. 1400 or first decades of 15<sup>th</sup> c.). 4. The concelebrating hierarchs and the Melismos, ascribed to the Post-Byzantine tradition (probably 17<sup>th</sup> c.).

**Shirgji** [*Catalogue*, No. 9] owes its name to the ruined magnificent three-aisled basilica of Sts. Sergius and Bacchus, an old Benedictine abbey on the shores of Buna river<sup>23</sup> (**Fig. 4**). Ippen published two Latin dedicatory inscriptions on stone blocks, now in the Historical Museum of Shkodra: the first belongs to Queen Jelena of Anjou (1290), and the second to her son, King Stefan Milutin (1318, erroneously transcribed by Ippen as 1293)<sup>24</sup>. Ippen believed that the entire church was originally painted and that the few fragments of frescoes “in the corners of the wall panels” might belong to the second phase of decoration, when the original painted surface was covered by “a layer of mortar and plaster”<sup>25</sup>.

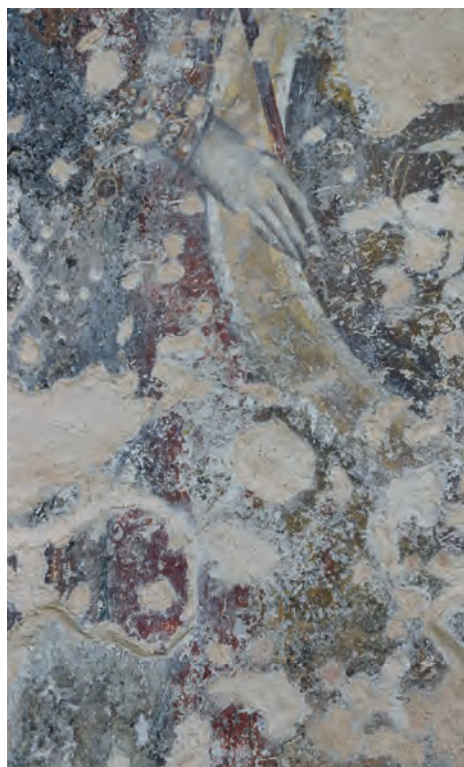


**Fig. 5.** Shirgji. S. wall, military saint (ca. 1400) (photo I. Vitaliotis)

22 Venice occupied Scutari in 1396. On Late Medieval Albania: *Ducellier* 1981: 108-110, 423-438, 470-521 et al.; *Zachariadou* 1988; *Ducellier* 1998; *Schmitt* 1998 (also: articles of P. Xhufi, B. Krekić, Ch. Gasparis, A. K. Rozman, S. N. Asonitis in: *Medieval Albanians* 1998); *Doumerc* 2001: 233-267; *Doumerc* 2004; *Schmitt* 2001; *Schmitt* 2009; *Campobasso* 2015; *Campobasso* 2016b; *Schmitt* 2016; *Zečević* 2016. On Late Gothic painting in Albania: *Hoxha et al.* 2007; *Di Giuseppe* 2008; *Vitaliotis* 2011; *Campobasso* 2012; *Vitaliotis* 2014; *Campobasso* 2015; *Campobasso* 2016a; *Di Giuseppe* 2017a; *Di Giuseppe* 2017b.

23 *Meksi* 2004: 202-205; *Erdeljan* 2016; *Koçi* 2017: 5-11; *Hoxha* 2018: 554-556.

24 *Ippen* 1900: 232-233; *Erdeljan* 2016: 129-135; *Zindel et al.* 2018: 530-531.

25 *Ippen* 2000: 233-234.





Fig. 6. Zejmen, St. Nicholas. N. wall, fragments of frescoes (14th– 15th c.?)  
(photo I. Vitaliotis)

Today only about half of the southern wall of the church, about 12 meters long, with two blind arches (out of four), has been preserved. The only fresco fragment, a part of a military saint holding a spear and a round shield, must be among those the Austrian Orientalist had seen (Fig. 5). His stylish and naturalistic rendering belongs to the Late Gothic pictorial tradition of Eastern Adriatic around 1400, in the orbit of Venetian influence<sup>26</sup>. It probably dates of about a hundred years after the erection of the church, being thus contemporary to the Late Gothic murals of Vau e Dejës (3rd phase), of Balldren (1st phase) and of Pllana (1st phase). Contrary to what Ippen supposes, there seems to be no trace of a more ancient layer of wall-painting.

In the ruined one-aisled basilica of St. Nicholas (*Shën Kolli*) in **Zejmen** [*Catalogue*, No. 11]<sup>27</sup>, Ippen, “after carefully removing the newest plaster” on the northern wall, revealed a fresco of the “Virgin Mary on a wide throne, holding Jesus on her knees in vivid colors and well-rendered”.

<sup>26</sup> On Late Gothic painting in Dalmatia: Cooper 2009; Cooper 2014. For Late Gothic painting in Albania, see *supra*, n. 22.

<sup>27</sup> Dharmo 1974: 5; Meksi 2004: 169-170; Hoxha et al. 2007: 84-87; Campobasso 2012: 68; Zindel et al. 2018: 555.



**Fig. 7.** Pllana, St. Veneranda. Western façade, St. George and St. Michael (16th c.), remnants of the 1st layer (ca. 1400) (photo I. Vitaliotis)

He dates it “from the late 14<sup>th</sup> or the early 15<sup>th</sup> century”. “Due to the lack of time”, he was not able to assess the extent of the decoration.

For the same wall, Dh. Dhamo gives an account of a group of full-length figures of saints. Since then (1974) the situation of the murals has deteriorated and nowadays only few fragments of painted garments are barely visible (**Fig. 6**). In any case, the dating proposed by Ippen seems to be accurate.

The single-aisled timber-roofed basilica of St. Veneranda, called also *Shën Barbulla* (St. Barbara), in **Pllana** [*Catalogue*, No. 7]<sup>28</sup>, close to Zejmen, has been dated to 13<sup>th</sup> – 14<sup>th</sup> centuries. Ippen’s report on the frescoes of the western facade (“images of St. Michael and St. George, under which an older and more valuable painting can be seen”) is rather hasty. Thankfully, all of them have been well preserved (**Fig. 7**). On iconographic and stylistic grounds, the two full-length holy figures that flank the entrance, St. George on horseback (north) and Archangel Michael psychopomp (south), should be attributed to an early-16<sup>th</sup> century Orthodox paint-

28 Meksi 1983: 90-91; Meksi 2004: 174-175. On frescoes: Vitaliotis 2011: 190-195; Hoxha et al. 2007: 88-91; Campobasso 2012; Campobasso 2015: 92-93; Zindel et al. 2018: 524-525.

er. The “more valuable” murals are visible below Michael, namely the lower part of a couple of feet, wearing the late 14<sup>th</sup> century long-toed shoes (*cracows* or *poulaines*)<sup>29</sup>, as well as the edges of a flowing garment.

Ippen fails to mention the two full-length figures of saints on the western wall of the nave, namely James the Great, holding the pilgrim’s walking stick, the scallop shell and a Gospel book, and Catherine with the Wheel (**Fig. 8**); in 1900 they both might have been covered with mortar. Their features are typical of the Late Gothic art of around 1400, as it is also the case for the first layer on the façade.

Ippen associates the ruined church of the Virgin (*Shën Mëri*) in **Shëmri** [*Catalogue*, No. 10]<sup>30</sup> with the Latin bishopric of nearby Kruja. Furthermore, he supposes that it might be a monastery, rejecting the local tradition claiming that it was a Cathedral<sup>31</sup>.

His report on the monument is one of the best documented, thanks to a floor plan and to the sketches of the frescoes and the inscriptions (**Fig. 9**). However, his hypothesis that the entire church was originally painted lacks evidence. He mentions that there were eight full-length figures of holy bishops holding a Gospel book in the lower zone of the apse, the only part of the church preserving its decoration. Out of the three names he recorded, only that of *S(anctus) AMBROSIUS*, “third from right”, was fully preserved<sup>32</sup>. In the upper zone, the figures in bust, appearing inside medallions and holding open scrolls, were reluctantly, albeit correctly, identified with prophets. Furthermore, Ippen sketched and transcribed the still legible inscription *D(omi)NE| AUDI[VI]| AUDITU[M]| TUUM*, which he vaguely (and erroneously) attributed to “a Psalm”; in fact, it is the beginning of prophet Habakkuk’s prayer (*Habakkuk* 3, 2).

Since Ippen’s time, the upper part of the apse has collapsed and the condition of the frescoes has seriously deteriorated. On stylistic grounds, they might date to around 1300 or a little later. This matches Meksi’s dating of the third building phase of the monument (second half of 13<sup>th</sup> c.), which he also associates with the Latin bishop of Kruja.

---

<sup>29</sup> Scott 2004: 33.

<sup>30</sup> Meksi 2004: 200-202; Vitaliotis 2011: 188-190.

<sup>31</sup> Ippen 1907: 30.

<sup>32</sup> Ippen 2007b: 28-30.





**Fig. 8.** Pllana, St. Veneranda. W. wall, Saints James the Apostle and Catherine (ca. 1400)  
(photo I. Vitaliotis)

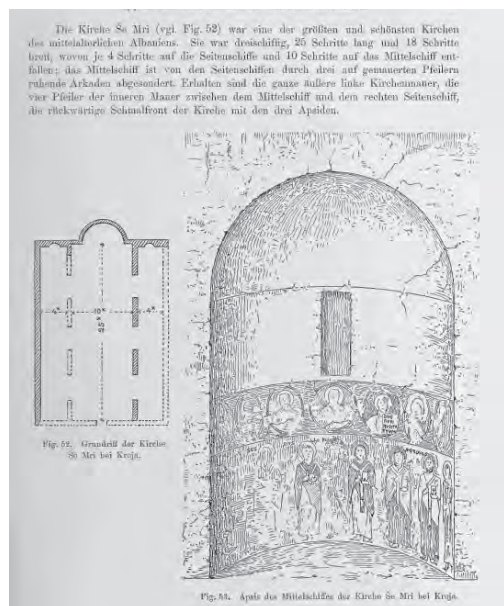


**Fig. 9.** Shëmri, ruined medieval church. Excerpt of Th. Ippen's article (photo according Ippen 1907b, 29)



**Fig. 10.** Shën Li (Ishëm valley), ruined medieval church. Excerpt of Th. Ippen's article (photo according Ippen 1907b, 40)

**St. Elias (Shën Li) church**, [Catalogue, No. 4], situated on a hill near the Ishëm river valley, was in Ippen's time preserved up to a man's height. On the semi-circular apse Ippen saw ten full-length bearded figures, "as in Še Mri", wearing episcopal vestments, holding the Gospel and blessing with the right hand. However, "only the fourth and fifth from the right were sufficiently preserved". He published a photo of the frescoes and sketches of two inscriptions: *S(an)C(tu)S NICEPH[orus]*, *PAS NCH<sup>o</sup>NIO* (**Fig. 10**).

Regrettably, Ippen's report is the only documentation available for Shën Li, demolished during the Communist regime and possibly used as second-hand building material. Some locals still recall memories of a sacred site, where elderly Catholic women used to light candles. The holy bishops could be compared to their homologues in Shën e Prende church in Balldren<sup>33</sup>; their dating between 1300 and the early 15<sup>th</sup> century seems plausible.

<sup>33</sup> Vitaliotis 2014: 215, fig. 7, 8.

## Conclusions

Theodor Ippen's reports on Albania must be seen as an integral part of the *Kultusprotektorat*<sup>34</sup> of the Hasbourg Empire, intended to promote a national consciousness to Albanian Catholics, scattered amidst a Muslim majority, and to detach them from Italian influence<sup>35</sup>. This goal was in accordance with the delayed (in relation to the other Balkan nations) rise of Albanian nationalism<sup>36</sup>; it could be realized through the education of the local Catholic population in their native language, in which Ippen showed vivid interest<sup>37</sup>. Notwithstanding the state cultural politics, which affected the Vienna School of Art History in general<sup>38</sup>, Ippen's work presents a particular interest for Christian archeology, as this brief study attempts to show.

Ippen was aware that he acquainted the general public with a hitherto little known and "remote" part of Europe. This view was not fundamentally wrong: even though since the mid-19<sup>th</sup> century there had been a remarkably growing interest in geography, ethnography, language and historical topography of the Albanian lands<sup>39</sup>, these remained one of the less documented parts of the continent. Moreover, notwithstanding his genuine interest for ethnography<sup>40</sup>, as well as for military and Ottoman architecture, his privileged field of study seems to be the Christian topography of north and central Albania, for which little material was then available<sup>41</sup>.

The Oriental Academy maintained close ties with the University of Vienna through its teaching staff<sup>42</sup>. Ippen's culture, as evidenced by his reports, is a token of a high level, multi-layered education. It is

---

34 Deusch 2009.

35 On the Albanian Question: *Skendi* 1967: 238-286; *Csaplár-Degovics* 2014. See also: *Brittanicus* 1908; *Wickham Steed* 1927. A scientific conference titled *The Austrian – Hungarian Monarchy and Albania 1916–1918* was held in Tirana in 26 – 27 January 2018. Retrieved from [https://epale.ec.europa.eu/sites/default/files/programi\\_i\\_konferences.pdf](https://epale.ec.europa.eu/sites/default/files/programi_i_konferences.pdf)

36 On the rise of Albanian nationalism: *Skendi* 1967; *Clayer* 2009; *Puto – Isabella* 2016.

37 *Wernicke* 2012: 59-85.

38 *Rampley* 2009; *Rampley* 2013.

39 See f. ex.: *Hahn* 1854 (also: *Elsie* 2015); *Hassert* 1898; *Degrand* 1901 (review: *Pargoire* 1903); *Steinmetz* 1904; *Idem* 1905; *Idem* 1908; *Durham* 1910; *Nopcsa* 1910; *Hogarth* 1913; *Woods* 1918. See also: *Marchetti* 2010: 214-226; *Promitzer* 2014.

40 *Marchetti* 2010: 214-215.

41 See also *Patsch* 1904 (also: *Elsie* 2010: 349).

42 *Bihl* 2009.

thus normal that even his two “traveler’s monographs” have a more “scientific” character than typical travelogues<sup>43</sup>. In these essays, Ippen’s references to the Christian monuments might be placed midway between 19<sup>th</sup>-century romantic travel literature and the modernist rigorous methodology in art history, in which the Vienna School played a leading role. His personal, albeit quick field research was combined with utilization of written and oral sources. He takes also advantage of the progress in photography to better document his texts, following in this the custom in travelogues since the late 19<sup>th</sup> century<sup>44</sup>.

Much more meticulously and scientifically documented are the Austrian Orientalist’s contributions in the *Alte Kirchen und Kirchenruinen*. In some cases he publishes also floor plans (a total of four) of monuments, sketches of inscriptions and, for Shëmri and Kep i Rodonit, sketches of frescoes. It is understandable that he could not avoid certain mistakes. Thanks to his education, and probably also by intuition, his dating of the Gothic-style frescoes is rather accurate. On the other hand, we could feel his uneasiness when he deals with the Byzantine pictorial tradition. Therefore, in his short report for St. Veneranda in Pllana it is evident that he has a higher esteem for the medieval murals, in comparison to the Post-Byzantine ones. However, this personal taste has been masked under the “neutral” terms *ältere, wertvollere Malereien*. Thus, he avoids to contravene a fundamental principle of the Vienna School, the exclusion of aesthetic preference<sup>45</sup>.

To conclude, Theodor Ippen’s work still remains valuable to both archaeologists and art historians, as it brings out testimony and documentation on previously unnoticed medieval monuments and frescoes. The fact that a number of them have suffered significant damages ever since, or have not survived, emphasizes the importance of his contribution<sup>46</sup>.

43 On 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century travel writing: Brettell 1986; Carr 2002; Seed 2004; Harlan 2009; Jarvis 2014; Promitzer 2014.

44 Harlan 2009: 426.

45 Rampley 2009: 446.

46 On Christian topography of North and Central Albania: Meksi 1982, Idem 1983, Idem 1984, Idem 2004; Vitaliotis 2011; Campobasso 2015; Bregu 2016; Campobasso 2016b; Brunga 2018.



## Bibliography

*Bihl* 2009: *Bihl*, Wolfdieter. Orientalistik an der Universität Wien. Forschungen zwischen Maghreb und Ost- und Südasien. Die Professoren und Dozenten. Vienna – Köln – Weimar.

*Bregu* 2016: *Bregu*, Brunilda. Entre Orient et Occident, l'architecture religieuse médiévale du nord de l'Albanie. Etudes architecturales comparatives à travers les méthodes de l'archéologie du bâti: les églises Sainte-Parasceve de Balldrem et Saint-Nicolas de Lezha. – *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, No. 128/2 (digital edition: <https://doi.org/10.4000/mefrm.3292>. Accessed: 25.06.2020).

*Brettell* 1986: *Brettell*, Caroline B. Introduction: Travel Literature, Ethnography, and Ethnohistory. – *Ethnohistory*, No. 33/2, 127-138.

*Brittanicus* 1908: *Brittanicus*. Austria – Hungary and the Near East. – *The North American Review*, No. 188/637, 823-832.

*Brunga* 2018: *Brunga*, Liza. The Medieval Churches in the Diocesan Centre of the Sape. – *Anglisticum Journal (IJLLIS)*, No. 7/8, 58-72.

*Campobasso* 2012: *Campobasso*, Gianvito. Testimonianze di culto iacopeo e cateriniano in Albania ed una poco nota direttrice de pellegrinaggio: la chiesa di Shën Barbullës (S. Barbara) a Pllanë. – *Ad Limina*, No. 3/3, 43-71.

*Campobasso* 2015: *Campobasso*, Gianvito. L'Albanie des Anjou. Alcuni aspetti di cultura occidentale nel Levante adriatico fra XIII e XIV secolo. – *Iconographica*, No. 15, 72-99.

*Campobasso* 2016a: *Campobasso*, Gianvito. Alcune Fonti per lo studio del Regnum Albaniae degli Angiò: documenti, epigrafi, araldica e visual evidences. – *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, No. 128/2 (digital edition: <https://doi.org/10.4000/mefrm.3291>. Accessed: 25.06.2020).

*Campobasso* 2016b: *Campobasso*, Gianvito. Da Occidente a Oriente. Alcuni casi di circolazione e ricezione di modelli nell'architettura e nella scultura dell'Albania fra XII e XIV secolo. – *Hortus Artium Medievalium: Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, No. 22, 54-75.

Carr 2002: Carr, Helen. Modernism and Travel (1880–1940). In: The Cambridge Companion to Travel Writing (eds. Peter Hulme and Tim Youngs). Cambridge, 70-86.

Clayer 2009: Clayer, Natalie. Οι απαρχές του αλβανικού εθνικισμού (transl. Andreas Sideris). Ioannina (original title: Clayer, Natalie. Aux origines du nationalisme albanais: la naissance d'une nation majoritairement musulmane en Europe. Paris, 2007).

Cooper 2009: Cooper, Donal. Gothic art & the Friars in Late Medieval Croatia, 1213–1460. In: Croatia: aspects of art, architecture and cultural heritage (ed. Jadranka Beresford-Peirse). London, 76-97.

Cooper 2014: Cooper, Donal. "The silver there is very good": Pilgrim Narratives as Sources for Sacred Art in Dubrovnik and a New Proposal for Lovro Dobričević. In: Towns and Cities of the Croatian Middle Ages. Authority and Property (eds. Irena Benyovsky Latin and Zrinka Pešorda Vardić). Zagreb, 331-358.

Csaplár-Degovics 2014: Csaplár-Degovics, Krsztián. III.1. Albaniën in der Konferenzpolitik der Großmächte (1878–1912). In: Die Spuren Österreich-Ungarns in der Geschichte Albaniens [s. n.]. Budapest (unpublished).

Degrand 1901: Degrand, Alexandre. Souvenirs de la Haute Albanie. Paris.

Deusch 2009: Deusch, Engelbert. Das k.(u.)k. Kultusprotektorat im albanischen Siedlungsgebiet in seinem kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Umfeld (=Zur Kunde Südosteuropas, No. 2/38). Wien.

Dhamo 1964: Dhamo, Dhorka. Kisha e Shën Merisë në Vaun e Dejes (L'église de Notre-Dame à Deje). – Studime Historike, No. 3, 47-70.

Dhamo 1974: Dhamo, Dhorka. La peinture murale du Moyen Age en Albanie. Tirana.

Di Giuseppe 2008: Di Giuseppe, Andrea. Fragmenta albanica: S. Prenda a Balldren, SS. Salvatore a Rubik e S. Barbara a Pllana. – Studi sull'Oriente cristiano, No. 12/2, 153-209.

Di Giuseppe 2017a: Di Giuseppe, Andrea. Un tempo dall'Albania partita: un'iconografia mariana tra Italia e Albania. In:



Zoja e Shkoders Drita e Shqypnës. Konferencë shkencore ndërkombetare. Shkodra, 76-109.

*Di Giuseppe* 2017b: *Di Giuseppe*, Andrea. Velaria picta albanica: un velario con aquila bicefala, cavaliere, aironi a Shën Andoni, Kepi i Rodonit (Sant'Antonio a Capo Rodone, Albania). – *Iliria*, No. 41, 367-416.

*Di Giuseppe* 2017c: *Di Giuseppe*, Andrea. Note fuori testo. Exerga su Viktor Nikitič Lazarev (1897–1976) e Viktoria Aleksejevna Puzanova (1893–1967) (unpublished; digital edition: [https://www.academia.edu/35397382/Note\\_fuori\\_testo\\_Exerga\\_su\\_Viktor\\_Nikitič\\_Lazarev\\_1897-1976\\_e\\_Viktoria\\_Aleksejevna\\_Puzanova\\_1893-1967\\_](https://www.academia.edu/35397382/Note_fuori_testo_Exerga_su_Viktor_Nikitič_Lazarev_1897-1976_e_Viktoria_Aleksejevna_Puzanova_1893-1967_). Accessed: 25.06.2020).

*Di Giuseppe* 2019a: *Di Giuseppe*, Andrea. In memoriam: Santa Maria a Dagno in Albania. La kisha e Shën Mërisë në Vaun e Dejës a 50 anni dalla sua distruzione (30 maggio 1969) (unpublished; digital edition: [https://www.academia.edu/39270006/In\\_memoriam\\_Santa\\_Maria\\_a\\_Dagno\\_in\\_Albania\\_La\\_kisha\\_e\\_Shën\\_Mërisë\\_në\\_Vaun\\_e\\_Dejës\\_a\\_50\\_anni\\_dalla\\_sua\\_distruzione\\_30\\_maggio\\_1969](https://www.academia.edu/39270006/In_memoriam_Santa_Maria_a_Dagno_in_Albania_La_kisha_e_Shën_Mërisë_në_Vaun_e_Dejës_a_50_anni_dalla_sua_distruzione_30_maggio_1969). Accessed: 25.06.2020).

*Di Giuseppe* 2019b: *Di Giuseppe*, Andrea. Passio Christi et compassio Francisci. Le stigmati di S. Francesco e la chiesa di Sant'Antonio a Capo Rodone in Albania (unpublished; digital edition: [https://www.academia.edu/38453973/Passio\\_Christi\\_et\\_compassio\\_Francisci\\_Le\\_stigmati\\_di\\_S.\\_Francesco\\_e\\_la\\_chiesa\\_di\\_Sant\\_Antonio\\_a\\_Capo\\_Rodone\\_in\\_Albania](https://www.academia.edu/38453973/Passio_Christi_et_compassio_Francisci_Le_stigmati_di_S._Francesco_e_la_chiesa_di_Sant_Antonio_a_Capo_Rodone_in_Albania). Accessed: 25.06.2020).

*Doumerc* 2001: *Doumerc*, Bernard. L'Adriatique du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. In: *Histoire de l'Adriatique* (ed. Pierre Cabanes). Paris, 201-305.

*Doumerc* 2004: *Doumerc*, Bernard. *De Scodrensi obsidione et expugnatione*: la fin de l'Albanie vénitienne (1463–1479). In: *Byzance et ses périphéries. Hommage à Alain Ducellier* (eds. Bernard Doumerc and Charles Picard). Toulouse, 219-235.

*Ducellier* 1981: *Ducellier*, Alain. La façade maritime de l'Albanie au Moyen Âge. Durazzo et Valona du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Thessaloniki.

*Ducellier* 1998: *Ducellier*, Alain. La présence latine sur les côtes albanaises du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle: modalités et conséquences. In:

Εὐψυχία. Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler (Byzantina Sorbonensia No. 16) (eds. M. Balard, et al.). Paris, 209-223.

*Durham* 1910: *Durham* M. Edith. High Albania and its Customs in 1908. – The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, No. 40, 453-472.

*Elsie* 1999: *Elsie*, Robert. 1916. Theodor Ippen: Nineteenth-Century Albanian History. In: Idem, Text and Documents of Albanian History (digital edition: [http://www.albanianhistory.net/1916\\_Ippen/index.html](http://www.albanianhistory.net/1916_Ippen/index.html). Accessed: 25.06.2020)

*Elsie* 2010: *Elsie*, Robert. Historical Dictionary of Albania. Second Edition (Historical Dictionaries of Europe, No. 75). Lanham – Toronto – Plymouth, UK.

*Elsie* 2015: *Elsie*, Robert, transl. and introd. Johann Georg von Hahn. The Discovery of Albania: Travel Writing and Anthropology in the Nineteenth-Century Balkans. London.

*Erdeljan* 2016: *Erdeljan*, Jelena. Two inscriptions from the church of Sts. Sergius and Bacchus near Shkodër and the question of text and image as markers of identity in medieval Serbia. In: Texts. Inscriptions. Images. – Art Readings 2016 (eds. Emmanuel Moutafov and Jelena Erdeljan). Sofia, 129-143.

*Hahn* 1854: *Hahn*, Johann Georg von. Albanesische studien. Jena.

*Harlan* 2009: *Harlan*, Deborah. Travel, Pictures, and a Victorian Gentleman in Greece. – Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, No. 78/3, 421-453.

*Hassert* 1898: Dr. Hassert in Upper Albania. – The Geographical Journal, No. 11/4, 422-424.

*Hogarth* 1913: *Hogarth*, D. G. The Balkan Peninsula. – The Geographical Journal, No. 41/4, 324-336.

*Hoxha et al.* 2007: *Hoxha*, Gëzim, *Përzhita*, Luan, and *Cavallini*, Flavio. Monumente historike të kultit të krishterë në dioqezën e Lezhës / Monumenti storici di culto cristiano della diocesi di Lezha. Lezha.

*Hoxha* 2018: *Hoxha*, Gëzim. Optika e Theodor Ippen-it mbi ul-tësirën bregdetare të Shqipërisë Veriore kundrejt rezultateve të sotme të arkeologjisë. In: Studimet Albanistike në vendet ku flitet gjermanisht. Konferencë shkencore ndërkombëtare – Al-

banistische Forschungen in den Deutschsprachigen Ländern (ed. Rexhep Ismajli). Prishtina, 546-566.

*Ippen* 1900: *Ippen*, Theodor. Alte Kirche und Kirchruinen in Albanien. – Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina (ed. Moriz Hoernes), No. 7, 231-242.

*Ippen* 1902a: *Ippen*, Theodor. Alte Kirche und Kirchruinen in Albanien. Fortsetzung. – Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina (ed. Moriz Hoernes), No. 8, 131-144.

*Ippen* 1902b: *Ippen*, Theodor A. Prähistorische und römische Fundstätten in der Umgebung von Scutari. – Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina (ed. Moriz Hoernes), No. 8, 207-211.

*Ippen* 1907a: *Ippen*, Theodor A. Skutari und die nordalbanische Küstenebene (Zur Kunde der Balkanhalbinsel, No. 5). Sarajevo.

*Ippen* 1907b: *Ippen*, Theodor A. Denkmäler verschiedener Altersstufen in Albanien. – Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina (ed. Moriz Hoernes), No. 10, 3-70.

*Ippen* 1908: *Ippen*, Theodor A. Die Gebirge des Nordwestlichen Albaniens (Abhandlungen der K. K. Geographischen Gesellschaft in Wien, No. VII). Vienna.

*Jarvis* 2014: *Jarvis*, Robin. William Beckford: Travel Writer, Travel Reader. – The Review of English Studies, No. 65/268, 99-117.

*Koçi* 2017: *Koçi*, Dorian. Dy kisha romaiko-gotike në Shqipërinë e Epërme. – Studime Muzeologjike, No. 7, 5-15.

*Konstantinidi* 2008: *Konstantinidi*, Chara. Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χρυστό. Thessaloniki.

*Mann* 1970: *Mann*, S. E. Theodor Anton Ippen by Anneliese Wernicke. Review. – The Slavonic and East European Review, No. 48/112, 478.

*Marchetti* 2010: *Marchetti*, Christian. Austro-Hungarian Volkskunde at War: Scientists on Ethnographic Mission in

World War I. In: *Doing Anthropology in Wartime and War Zones: World War I and the Cultural Sciences in Europe* (eds. Reinhard Johler, Christian Marchetti, and Monique Scheer). Bielefeld, 207-230.

*Marung – Naumann* 2014: *Marung*, Steffi, and *Naumann*, Katja. The Making of Oriental Studies: Its Transnational and Transatlantic Past. In: *The Making of the Humanities. Vol. III: The Modern Humanities* (eds. Rens Bod et al.). Amsterdam, 415-430.

*Medieval Albanians* 1998: Οι Αλβανοί στον Μεσαίωνα – The Medieval Albanians (International Symposiums, No. 5) (ed. Charalambos Gasparis). Athens.

*Meksi* 1982: *Meksi*, Aleksandër. Monumentet në një vepër historike (Les monuments dans une œuvre historique). Alain Ducellier, «La facade maritime de l'Albanie au Moyen Age. Durazzo et Valona du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle». – *Monumentet*, vol. 2, 143-152 (reprinted in: *Meksi*, Aleksandër. Studimet për monumentet dhe restaurimin. II. Monumentet 1981–1990. Tirana, 2015, No. 5).

*Meksi* 1983: *Meksi*, Aleksandër. Kishat mesjetare të Shqipërisë së Mesme e të Veriut (Les églises moyenageuses de l'Albanie centrale et de l'Albanie du Nord). – *Monumentet*, vol. 2, 77-117 (reprinted in: *Meksi*, Aleksandër. Studimet për monumentet dhe restaurimin. II. Monumentet 1981–1990. Tirana, 2015, No. 7).

*Meksi* 1984: *Meksi*, Aleksandër. Kishat e Shqipërisë së Mesme e të Veriut (Vijim) (Les églises de l'Albanie centrale et du Nord [Suite]). – *Monumentet*, vol. 1, 103-125 (reprinted in: *Meksi*, Aleksandër. Studimet për monumentet dhe restaurimin. II. Monumentet 1981–1990. Tirana 2015, No. 8).

*Meksi* 2004: *Meksi*, Aleksandër. Arkitektura e kishave të Shqipërisë. Shekujt VII–XV. Tirana.

*Nopcsa* 1910: *Nopcsa*, Franz Baron. Aus Sala und Klementi: Albanische Wanderungen. Sarajevo.

*Pargoire* 1903: *Pargoire*, Jules. A. Degrand: Souvenirs de la Haute Albanie. – *Échos d'Orient*, No. 6/38, 94.

*Patsch* 1904: *Patsch*, Carl. Der Sandschak Berat in Albanien. Viena.

*Pfusterschmid-Hardtenstein* 2008: *Pfusterschmid-Hardtenstein, Heinrich*. A Short History of the Diplomatic Academy of Vienna. Vienna.

*Popa* 2006: *Popa, Theofan*. Miniatura dhe Piktura mesjetare në Shqipëri (shek. VI–XIV). Tirana.

*Promitzer* 2014: *Promitzer, Christian*. Austria and the Balkans: Exploring the role of travelogues in the construction of an area. Southeast European studies in a globalizing world. In: Studies on South East Europe, vol. 16 (eds. Christian Promitzer, Siegfried Gruber, and Harald Heppner). Münster, 189-206.

*Puto – Isabella* 2016: *Puto, Artan, Isabella, Maurizio*. From Southern Italy to Istanbul: Trajectories of Albanian Nationalism in the Writings of Girolamo de Rada and Shemseddin Sami Frashëri, ca. 1848–1903. In: Mediterranean Diasporas. Politics and Ideas in the Long 19<sup>th</sup> Century (eds. Maurizio Isabella and Konstantina Zanou). London, 171-188.

*Rampley* 2009: *Rampley, Matthew*. Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School. – The Art Bulletin, No. 91/4, 446-462.

*Rampley* 2013: *Rampley, Matthew*. The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918. Penn State University Press.

*Schmitt* 1998: *Schmitt, Oliver*. Sources vénitiennes pour l'histoire des cités albanaises au 15<sup>e</sup> siècle. In: *Medieval Albanians* 1998, 307-321.

*Schmitt* 2001: *Schmitt, Oliver*. Das venezianische Albanien (1392–1479). München.

*Schmitt* 2009: *Schmitt, Oliver*. Skanderbeg: Der neue Alexander auf dem Balkan. Regensbourg.

*Schmitt* 2016: *Schmitt, Oliver*. Addressing Community in Late Medieval Dalmatia. In: Meanings of Community across Medieval Eurasia: Comparative Approaches (eds. Hovden Eirik, Lutter Christina, and Pohl Walter). Leiden – Boston, 125-147.

*Scott* 2004: *Scott, Margaret*. Medieval Clothing and Costumes: Displaying Wealth and Class in Medieval Times. New York.

*Seed* 2004: *Seed, David*. Nineteenth-Century Travel Writing: An Introduction. – The Yearbook of English Studies, No. 34, 1-5.

Skendi 1967: *Skendi*, Stavro. The Albanian National Awakening, 1878–1912. Princeton, N.J.

Steinmetz 1904: *Steinmetz*, Karl. Eine Reise durch die Hochländergaue Oberalbanien. Vienna.

Steinmetz 1905: *Steinmetz*, Karl. Ein Vorstoss in die Nordalbanischen Alpen. Vienna.

Steinmetz 1908: *Steinmetz*, Karl. Von der Adria zum schwarzen Drin. Sarajevo.

Vitaliotis 2011: *Vitaliotis*, Ioannis. Βυζαντινές, βυζαντινο-γοθθικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στην κεντρική και βόρεια Αλβανία. – *Βυζαντινά*, No. 31, 173–215.

Vitaliotis 2016: *Vitaliotis*, Ioannis. Από τη Βενετική Αδριατική στο μεταβυζαντινό κόσμο. Οι τοιχογραφίες του λατινικού ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μπαλντρέν – Shën e Prende, Balldren – της βόρειας Αλβανίας. – *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, No. 35, 207–222.

Wernicke 2012: *Wernicke*, Annelise. Teodor Ipen dhe Shqipëria në Fokusin e Perandorisë Austrohungareze (trans. Eridan Imami), Tirana (original title: *Theodor Anton Ippen: ein österreichischer Diplomat und Albanienforscher* [Albanische Forschungen, No. 7]. Wiesbaden, 1967).

Wickham Steed 1927: *Wickham Steed*, H. Italy, Yugoslavia and Albania. – *Journal of the Royal Institute of International Affairs*, No. 6/3, 170–178.

Woods 1918: *Woods*, H. Charles. Albania and the Albanians. – *Geographical Review*, No. 5/4, 257–273.

Zachariadou 1988: *Zachariadou*, Elizabeth A. Marginalia on the History of Epirus and Albania (1380–1418). – *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, No. 78, 195–210.

Zečević 2016: *Zečević*, Nada. *Contra Formam Suae Commissionis*: three examples of abuses by Venetian Officers in Albania Veneta (early fifteenth century). – *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica*, No. 20/1, 73–84.

Zindel et al. 2018: *Zindel*, Christian, *Lippert*, Andreas, *Lahi*, Bashkim, and *Kiel*, Machiel. Albanien, Ein Archäologie- und Kunstführer von der Steinzeit bis ins 19. Jahrhundert. Wien – Köln – Weimar.



*In fernem Land, unnahbar euren Schritten...*<sup>47</sup>  
Докладите на Теодор Антон Ипен  
за средновековните църкви в Северна Албания –  
критични бележки

Йоанис Виталиотис



Пътеписите и статиите на Теодор Антон Ипен (1861–1935), консул на Австро-Унгария в Скутари, Албания, представляват специален интерес за християнската топография на Северна и Централна Албания. Тази статия е кратък критичен прочит на докладите на Ипен относно следните шест храма, под формата на case study и с акцент върху тяхната стенописна украса (византийска, късноготическа и поствизантийска): I. Църквата във Вау-и-Дейъс (Vau i Dejës); II. „Св. св. Сергей и Вакх“ в Ширги (Shirgji); III. „Св. Никола“ в Зеймен (Zejmen); IV. „Св. Венеранда“ (църквата е известна още с посвещението на св. Варвара) в Плана (Pllana); V. църквата в Шоумри (Shëmri); VI. „Св. Илия“ до Ишъм (Ishëm). Приносът на Ипен е все още осезателен, тъй като той предоставя документация за неизвестни дотогава средновековни паметници в Албания. Тяхното значение е още по-голямо, ако се има предвид, че някои от тези църкви са претърпели поражения от това време до днес, а други не са оцелели.

---

<sup>47</sup> R. Wagner, *Lohengrin*, Act III, Scene III.







## Една фотография от първата половина на XX век и църквата в село Яна

Майя Захариева<sup>1</sup>

Институт за изследване на изкуствата, БАН

**Абстракт:** През 50-те години на XX в. Никола Мавродинов публикува в книгата „Старобългарското изкуство“ фотография на средновековна църква от село Яна, Софийско. Днес в едноименното българско село не са запазени никакви сведения и следи от подобна постройка. Съществува ли такава църква и къде се намира днес? Текстът излага исторически извори и анализира редица въпроси, свързани с този изключително интересен паметник за българската история.

**Ключови думи:** църквата „Св. Богородица“ в с. Яна; с. Кайнаржа, Бунархисарско; архив на семейство Мавродинови в ИИИЗк – БАН

Преди няколко години, по време на работата по проект „Корпус на църковната стенопис от първата половина на XIX в. в България“, в научната литература попаднах на разнопосочни сведения, свързани със средновековната църква в с. Яна, Софийско.

За първи път единствената засега известна фотография на църквата „Св. Богородица“ в с. Яна е публикувана от Никола Мавродинов в книгата „Старобългарското изкуство на първото българ-

<sup>1</sup> *Maya Zaharieva, PhD, is an art historian, Ass. Prof. at the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences, working in the field of Eastern Orthodox iconography and Post-Byzantine art.*



ско царство“ през 1959 г. На страница 201-203 авторът помества фотография и текст<sup>2</sup>:

*От X в. трябва да се датува разрушената вече отдавна църква „Св. Богородица“ в с. Яна, Софийски окръг, на 15 км североизточно от София. Църквата не съществува вече. За щастие, е запазена снимка от нея и въпреки че тая снимка не я показва напълно в първоначалния ѝ вид, ние можем да си съставим представа на нея.<sup>3</sup>*

Книгата е преиздадена през 1966 г., а в края ѝ има географски показалец<sup>4</sup>, в който е отбелязано село Яна, но не и статията, поместена в първото издание от 1959 г. Последното издание на този емблематичен труд е от 2013 г. В него храмът е отново включен сред паметниците от този период на страница 267<sup>5</sup>, ил. 225, а текстът е идентичен с този от първата публикация от 1959 г.

През 2015 г. се проведеха теренните проучвания в с. Яна, Софийско и околностите. Те установиха наличието само на един храм „Св. Анна“ (1845 г.), изграден в гробищата на селото на около километър северно от населеното място<sup>6</sup>, но не намерихме следи и податки за съществуването на средновековна църква.

Липсата на информация за този изключително популярен и интересен паметник ме заинтригуваха. Къде се намира по-ранната църква в с. Яна? Запазена ли е друга информация за нея? Защо няма и следа от подобна сграда? Къде е днес фотографията и как е попаднала в селекцията от паметници, включени в изданието на Никола Мавродинов? Дали не е допусната грешка при идентифицирането на храма от фотографията? Всички тези въпроси ме накараха да се задълбоча в проучванията си. Настоящият текст е опит да бъдат събрани и представени цялостно всички истори-

<sup>2</sup> Mavrodinov 1959: 201-202.

<sup>3</sup> Mavrodinov 1959: 201-202.

<sup>4</sup> Mavrodinov 1966.

<sup>5</sup> Mavrodinov 2013: 267.

<sup>6</sup> Не са запазени документални сведения за историята на селото и църквата. Според местните хора тя е построена по време на турското владичество, а единствената съхранена податка за ранната история е ктиторски надпис от западната стена, който съобщава, че църквата е обновена през 1845 г. Вж. Каменова 1970: 12; Zaharieva 2016: 22-27; Zaharieva 2018: 657-579.

чески податки и да се изясни местоположението на средновековния храм в с. Яна.

Започнах своето проучване, търсейки фотографията, използвана от Никола Мавродинов. През 2016 г. архивът на семейство Мавродинови постъпи в ИИИЗк – БАН. По време на неговата частична обработка намерих черно-бялата фотография. На гърба ѝ е изписано: „Църквата в с. Яна, Елин-Пелинско“<sup>7</sup>. Кръстокуполният храм е заснет от югозапад. Той е изграден от камък и тухла. На южната фасада са оформени арки от добре издялани каменни блокове и малък прозорец в южното рамо на кръста. На западната стена е разположен входът, патронна ниша и арка над нея, изградени от тухли. До нея, в южната част на западната фасада, се вижда още една ниша. Северната част не се вижда на фотографията, но можем да допуснем, че тя е имала сходни архитектурни елементи. Западната страна е измазана, но не личи да е била изписана. На втори план се вижда част от сграда с камбанария.

Но къде се намира църквата „Св. Богородица“ в с. Яна? Търсейки повече сведения за нея, попаднах на редица материали от края на XIX в. и началото на XX в. От тях става ясно, че в края на XIX в. на територията на Балканския полуостров е имало три села с името Яна. Първото е село Яна, Софийско, в което според Никола Мавродинов се е намирала и църквата „Св. Богородица“. Второто днес се намира на територията Североизточна Гърция. То е преименувано на Йоани-кьой (Джедид кьой) и е разположено близо до Дедеагач (Александруполис)<sup>8</sup>. Последното населено място с това наименование е село Яна, разположено в Източна Тракия, Бунархисарско. То е преименувано през първата половина на XX в. на Кайнарджа и днес се намира на територията на Република Турция.

Проучването продължи с търсене на материали за селище, носещо името Кайнарджа. Бяха установени няколко населени места с това наименование. Първото се намира на територията на Североизточна България. До 1942 г. името на селото е Малка Кайнарджа. На 21 юли 1774 г. тук е сключен Кючуккайнарджийският договор меж-

7 АИИИЗк П.4.2. (необработен). На гърба е поставен печат Държавно издателство „Наука и изкуство“, което показва, че фотографията е използвана при подготовката на изданието „Саробългарското изкуство“. Фотографията е репродуцирана от Тулешков. Вж. *Tuleshkov* 2001: 11. Църквата е спомената и в: *Nikolova* 2002: 194.

8 *Traykov* 1946: 113.

ду Русия и Османската империя, сложил край на Руско-турската война от 1768–1774 г.<sup>9</sup> Селище с това име е разположено и в близост до Сакария, източно от Истанбул.

Проучвайки внимателно всяко от изброените села, попаднах на статия, описваща забележителностите в района на Виза. В нея са поместени и няколко снимки на полуразрушена сграда в с. Кайнарджа. Вглеждайки се по-внимателно в тях, установих, че това е църквата „Св. Богородица“, публикувана от Никола Мавродинов. Днес от нея са останали само руини, но въпреки това могат да бъдат разграничени част от архитектурните елементи, които ясно личат на архивната фотография<sup>10</sup>.

Най-ранното споменаване на с. Яна, което успях да издира, е в османски документи от XV–XVI в. Част от тях се отнасят до султан Мурад II, който управлява Османската империя в периода от 1421–1444 г. и от 1446–1451 г. През 1431 г. той изгражда джамията Дарюлахадис в Одрин, за чиято издръжка използва имоти в Одрин и приходи от четири села в санджак Виза – Скопо, Хисарджик, Яна и Курт (днес на територията на Република Турция). Според публикуваните данни в този период населението на с. Яна е „246 хр. ханета, 28 мюс. х., 5 нежен. х., 12 вдов. ханета“. По-късни сведения показват приходите на селото в последните десетилетия на XV в., 30-те години на XVI в. и първите десетилетия на XVII в. В периода 1489–1491 г. жителите на с. Яна плащат на султана 32 828 акчета, 1528 г. – 17 700 акчета, а през 1613 г. – 136 809 акчета<sup>11</sup>.

През 1878 г. редакцията на цариградския вестник *Куриер д’Ориент* издава книга под заглавие „Етнография на вилаетите Адрианопол, Монастир и Салоники“ на френски език<sup>12</sup>. Тя съдържа описания на населението в трите вилаета според регистъра на данъка бедел-и аскерие от 1873 г., обхващащ мъжкото население на голяма част от европейската територия на Османската империя<sup>13</sup>. Заглавието

9 Staneva 2017.

10 <http://www.enormousfish.co.uk/?p=10314>

11 Raychevska 1990: 58-59; Gökbilgin 1952: 211-212.

12 *Ethnographie des vilayets* 1878: 12. През 1995 г. е публикувано фототипно издание с променено име, вж. Yordanov 1995: 40-41.

13 Към регистъра са публикувани и критични материали, които редакцията на вестника е публикувала във връзка с разпространението на гръцкия елемент в европейските владения на Османската империя, и по-специално българските земи.





**Фиг. 1.** Църквата в с. Яна, първата половина на XX в. (фотография от Архива на Институт за изследване на изкуствата, АИИИЗк II.4.2)



**Фиг. 2.** Църквата в с. Яна (Кайнарджа, Бунархисарско), 2016 г. (фотография от <http://www.enormousfish.co.uk/?p=10314>)



**Фиг. 3.** Църквата в с. Яна (фотография от Кайнарджа, Бунархисарско), 2016 г. (<http://www.enormousfish.co.uk/?p=10314>)

не отговаря на нейното съдържание. Тя представя статистика на населението и демографско проучване. Този труд представлява интерес, защото в него е описан точният състав на населението по населени места. Това дава информация за точната демографска картина на описаните райони. Посочено е, че с. Яна е в Каза Бунар Хисар, има 342 домакинства, от които 138 мюсюлмани, 710 българи и 865 гърци<sup>14</sup>.

По-късно, през 1903 г., Т. Карайовов публикува своя труд „Материали за Одринския вилает“ в резултат от работата му като секретар на Княжеското търговско агентство в Одрин. В нея отбелязва с. Яна като населено място, през което преминава търговски път<sup>15</sup>.



**Фиг. 4.** Църквата в с. Яна (фотография от Кайнарджа, Бунархисарско), 2016 г. (<http://www.enormousfish.co.uk/?p=10314>)

<sup>14</sup> *Ethnographie des vilayets* 1878: 12.

<sup>15</sup> „4 ч., 1 мт., 120 пбе. 250 пг, 30 иб“. *Karayovov* 1903: 100, 183.

Една от важните публикации за района от началото на XX в. е книгата „Разорението на тракийските българи през 1913 г.“ на Л. Милетич. Тя описва масовото изстребление и прогонване на българите в Източна Тракия и Източните Родопи. Според статистиката, която прилага, през 1912 г. в с. Яна живеят 160 български екзархийски семейства и 360 семейства гърци<sup>16</sup>.

Местоположението на селото като основен път от Виза за Малко Търново е отбелязано при Г. Аянов в публикацията му „Странджа – етнографски, географски и исторически проучвания“<sup>17</sup>.

От всички изложени статистически данни може би най-голямо внимание трябва да се обърне на проучването на П. Маджаров „Да положиш душата си за народа (Български свещенослужители участници в Освободителното движение на Одринско (1895–1913)“. В частта „Свещеници революционери – участници в освободителното движение в Одринско (1895–1913 г.) в I и II Величко-Бунархисарски участък е описано името на свещеник Ст. Какъчев, роден в село Яна, Бунархисарско. Служил в църквата „Св. Никола“ в с. Яна и църквата „Св. Марина“ в с. Колибите. Съзаклятник. В приложение е добавен списък на села, в който е посочено, че в с. Яна има 150 български семейства екзархисти и училище, създадено след 1870 г.<sup>18</sup>

В гръцката литература също са съхранени сведения за селото. Разбира се, голяма част от авторите, подобно на българските, обръщат внимание на гръцките изселници, етнографията и бита на жителите на с. Яна. В една от публикациите обаче се съобщава за наличието на две църкви, една от които от византийско време<sup>19</sup>, и училище<sup>20</sup>.

Приложените исторически извори показват смесения етнически състав на селото. През 1913 г. българите от с. Яна са принудително изселени. Няколко години по-късно същото се случва и с гръцкото

16 Miletich 1918: 66-74, 83-84.

17 Аянов 1938: 4, 62. Пътят е минавал от Малко Търново – Скопо – Яна – Виза.

18 Madzharov 2007: 19, 53, 161. Селото се споменава и при Ormandzhiev 1929: 29, 51, 67, 77-83, 126-136.

19 Близо до селото е запазен скален манастир. В гръцките извори се споменава параклис, посветен на Богородица Пречиста, което вероятно се отнася до него.

20 <http://www.voirani.gr/index.php/themata/syllegoume-tin-istoria-mas/mnimes-prosfigon/200-genna-egkatasasi>



население<sup>21</sup>. Изложените данни показват, че селото съществува още през Средновековието под името Яна. В него през XIX и началото на XX в. е имало две църкви и училище. Вероятно българската и гръцката махала са имали отделни храмове. Документи от фонда на Българската екзархия, съхранявани в ЦДА, потвърждават наличието на българско училище<sup>22</sup>. Друг архивен материал е книга, в която свещеник Андрей Желязков е изготвил списък с имена на фамилии от българската енория<sup>23</sup>. За съжаление, в него не е посочена информация за църквата, посвещението и нейната история.

Въпреки оскъдните исторически податки, можем да заключим, че вероятно в края на XIX и началото на XX в. в с. Яна е имало българска общност, две църкви и училище. Историческите извори показват, че една от църквите е била посветена на св. Никола, а другата вероятно е на св. Богородица, както посочва Никола Мавродинов.

За съжаление, поради извънредната епидемична обстановка през 2020 г. не можах да посетя с. Яна, Бунархисарско, за да проуча в пълнота състоянието на средновековния храм и неговата история. Въпреки това от събраните сведения се изясни местонахождението на храма. Как фотографията е попаднала при Никола Мавродинов? Бихме могли да твърдим със сигурност, че той не е посетил църквата в бунархисарското село Яна, но е невъзможно и да бъде установено как снимка на църквата стига до него и от кого е направена тя.

Бихме могли да допуснем, че тя е свързана с работата на учените, активно проучвали района по време на войните за национално обединение от началото на XX в. на Балканите, предизвикали тежки последици за градовете и селата в Тракия. Голяма част от населението с българско и гръцко самосъзнание се изселва. Тези процеси имат голямо влияние върху съдбата на културното наследство. Част от паметниците са разрушени, а материалът бива използван при строителството на нови сгради.

---

21 През 1919 г. Лозенград и почти цяла Източна Тракия попада в границите на Гърция, но след неуспешния за Гърция край на Гръцко-турската война е върнат на Турция и цялото му християнско население го напуска. През 1923 г. между Турция и Гърция е подписан договор за размяна на населението, според който турците, живеещи в Гърция, са длъжни да се преселят в Турция и обратното.

22 Документът е във фонда на Българската екзархия. Рапорт за училището в с. Яна от 1907 г. – ЦДА, ф. 246к, оп. 5, а.е. 40.

23 ЦДА, ф. 246к, оп. 9, а.е. 221.

Разбира се, направените тук наблюдения не могат да бъдат напълно категорични и изчерпателни. Днес храмът е съхранен в основи и единственото свидетелство за вида на църквата е архивната фотография. По стечение на обстоятелствата тя е съхранена и публикувана, което я прави изключително ценна.

Обръщането към архивите и публикациите от края на XIX и началото на XX в. често помага за разкриване на интересни факти, изяснява определени въпроси, които седят отворени в науката. Един от важните паметници на средновековната архитектура се оказва непознат за изследователите. Чрез публикацията на Никола Мавродинов църквата „Св. Богородица“ в с. Яна се превръща в един от емблематичните паметници на българската средновековна архитектура, която очаква бъдещи изследвания на нейните архитектурни особености.

## Библиография

### Извори

ЦДА, ф. 246к: Централен държавен архив, фонд 246к [Centralen darzhaven arhiv, fond 246k].

### Литература

Ауанов 1938: Ауанов, Georgi. Странджа – етнографски, географски и исторически проучвания [Strandzha – etnografski, geografski i istoricheski prouchvaniya]. Sofia.

*Ethnographie des vilayets* 1878: Ethnographie des vilayets d'Andrianople, de Monastir et de Salonique. Constantinople.

Gökbilgin 1952: Gökbilgin, Tayyib. XV–XVI asırlarda Edirne ve Paşa livasi vakıflar, mülkler, mikataalar. Istanbul.

Каменова 1970: Каменова, Dora. Научно мотивирано предложение за обявяване църквите „Св. Харалампи“ – с. Горни Богров и „Св. Анна“ – с. Яна – Софийско – за паметници на културата [Nauchno motivirano predlozhenie za obyavyavane tsarkvite „Sv. Haralampi“ – s. Gorni Bogrov i „Sv. Anna“ – s. Yana – Sofiysko – za pametnitsi na kulturata]. Sofia.

Карайовов 1903: Карайовов, Тома. Материали за изучаване на Одринския вилает [Materiali za izuchavane na Odrinskiya vilaet]. – Сборник за народни умотворения, наука и книжнина [Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina], No. 19, 1-192.

Madzharov 2007: Madzharov, Panayot. Да положиш душата си за народа (Български свещенослужители участници в Освободителното движение на Одринско (1895–1913) [Da polozhish dushata si za naroda (Balgarski sveshtenosluzhiteli uchastnitsi v Osvoboditelnoto dvizhenie na Odrinsko (1895–1913)]. Sofia.

Mavrodinov 1959: Mavrodinov, Nikola. Старобългарското изкуство на първото българско царство [Starobalgarskoto izkustvo na parvoto balgarsko tsarstvo]. Sofia.

Mavrodinov 1966: Mavrodinov, Nikola. Старобългарското изкуство на първото българско царство [Starobalgarskoto izkustvo na parvoto balgarsko tsarstvo]. Sofia.



Mavrodinov 2013: *Mavrodinov, Nikola*. Старобългарското изкуство. Изкуството на първото българско царство [Starobalgarskoto izkustvo. Izkustvoto na parvoto balgarsko tsarstvo]. Sofia.

Miletich 1918: *Miletich, Lyubomir*. Разорението на тракийските българи през 1913 година [Razorenieto na trakiyskite balgari prez 1913 godina]. Sofia.

Nikolova 2002: *Nikolova, Bistra*. Православните църкви през българското средновековие. IX–XIV в. [Pravoslavnite tsarkvi prez balgarskoto srednovekovie. IX–XIV v.]. Sofia.

Ormandzhiev 1929: *Ormandzhiev, Ivan*. Р. Приноси към въстаническото движение в Одринско (1896–1903) [Prinosi kam vastanicheskoto dvizhenie v Odrinsko (1896–1903)]. Т. II. Burgas.

Raychevska 1990: *Raychevska, Tsveta*. Вакъфите в Странджа [Vakafite v Strandzha]. – Известия на музеите в Югоизточна България [Izvestiya na muzeite v Yugoiztochna Bulgaria], No. 13, 57-71.

Staneva 2017: *Staneva, Dafinka*. Община Кайнарджа – минало и настояще: исторически справочник [Obshtina Kaynardzha – minalo i nastoyashte: istoricheski spravochnik]. Sofia.

Traykov 1946: *Traykov, Veselin*. Населените места в Тракия и Македония под гръцка власт [Naselenite mesta v Trakiya i Makedoniya pod gratska vlast]. Sofia.

Tuleshkov 2001: *Tuleshkov, Nikolay*. Архитектурното изкуство на старите българи [Arhitekturnoto izkustvo na starite balgari]. Sofia.

Yordanov 1995: *Yordanov, Yordan*. Македония и Одринско. Статистика на населението от 1873 [Makedoniya i Odrinsko. Statistika na naselenieto ot 1873]. Sofia.

Zaharieva 2016: *Zaharieva, Maya*. Църквата „Св . Анна“ в село Яна [Tsarkvata „Sv. Anna“ v selo Yana]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 22-27.

Zaharieva 2018: *Zaharieva, Maya*. Църква „Св. Анна“, с. Яна [Tsarkva „Sv. Anna“, s. Yana]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Korpus na stenoписите ot parvata polovina na XIX vek v Bulgaria]. Sofia, 657-579.

<http://www.enormousfish.co.uk/?p=10314>

<http://www.voirani.gr/index.php/themata/syllegoume-tin-istoria-mas/mnimes-prosfigon/200-genna-egkatasasi>

## A Photography from the First Half of the 20<sup>th</sup> Century and the Church in Yana Village

*Maya Zacharieva*



The article looks at the medieval church in the village of Yana, first published in the 1950s by Nikola Mavrodinov in the book *Old Bulgarian Art*. The lack of information about this well known in the historiography and interesting monument intrigued me. Does such a church exist and where is it today? These questions led me to deepen my research. The text is an attempt to collect and present in full all the historical data and to clarify the location of the medieval temple. The archival materials and publications from the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century contributed to determining the location of this monument, namely the village of Yana, located in Eastern Thrace, Bunarhisar region. It was renamed in the first half of the 20<sup>th</sup> century in Kaynardzha and today is located on the territory of the Republic of Turkey. Today only the base of the temple is preserved and the only evidence of the appearance of the church is the archival photograph.



# The Selection of Saints in the Narthex of Saint George's Church at Voroneț Monastery: A Case Study on the Transmission of Religious Models from the Balkans towards Moldavia during the 15<sup>th</sup> Century<sup>1</sup>

Oana Iacubovschi<sup>2</sup>

*Institute for South-East European Studies, Bucharest*

**Abstract:** Throughout the 15<sup>th</sup> c., the Moldavian ecclesiastical and cultural environment encouraged the assimilation of models promoted in centres like Tarnovo and Ohrid, in literature and art alike. Portraits of saints who enjoyed large popularity during the last century of independence of the Balkan Christians, whose *Lives* were subjected to changes, by rewriting or adapting older versions during the 14<sup>th</sup> c., or whose hagiographies were translated during this late period, have found their place in the narthex of St. George's church at Voroneț Monastery (ca. 1496). Besides the evaluation of the literary corpus available in *Menaia* and liturgical *Sborniki*, careful observation of the iconographic peculiarities related to each holy figure allowed us to add new information about the place of some of the highly revered Balkan saints in the liturgical and artistic practice of the Moldavian churches, at the beginning of the Post-Byzantine era.

**Keywords:** 15<sup>th</sup>-c. Moldavian mural paintings, Balkan saints, Moldavian *Menaia*, South-Slavic hagiographies, Tarnovo, Ohrid.

<sup>1</sup> This work was conducted under project no. PN-III – P1-1.1-TE-2019-1909, funded by the Romanian Ministry of Education and Research through UEFISCDI.

<sup>2</sup> Oana Iacubovschi is a Research Fellow at the Institute for South-East European Studies of the Romanian Academy. She works in the field of Post-Byzantine art, the iconography of Moldavian and Wallachian churches (15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries), artistic and cultural exchanges in the Balkan Peninsula from the late medieval to early-modern period.

Consecrated in September 1488, after about four months from the starting of the construction works<sup>3</sup>, the church dedicated to the great-martyr George was to replace the old sanctuary of Voroneț Monastery, on which Stephen the Great had already turned his attention in the past<sup>4</sup>. The interior was covered with frescoes a few years after the stone-carved inscription was placed above the entrance and religious services began to take place in the newly build endowment<sup>5</sup>. Even if the identity and professional background of the painters in charge of the execution of the frescoes in Voroneț remains untraceable for lack of written evidence, the examination of the iconography has provided relevant information on how the workshop operated. Of special interest in this regard are the two studies published by Constanța Costea in 1992 and 2008<sup>6</sup>, which convincingly demonstrate the connections between the fresco-program and the illuminations of the 14<sup>th</sup>-c. Gospel book of Tsar Ivan Alexander (British Library, Add. Ms. 39627), available to the Moldavian monastic milieu for a certain period of time towards the end of the 15<sup>th</sup> c.<sup>7</sup> Either this manuscript, written in Tarnovo, or another parallel version belonging to the family of the 11<sup>th</sup>-c. Stoudion manuscript Paris gr. 74<sup>8</sup>, turned out to be the source for the uncommon selection of Gospel inspired subjects painted on the pendentives, tympana and arches supporting the drum and dome of St. George's Church. Along with compositional, iconographic, and stylistic arguments exposed by art historians, technical observations made during the restoration works also speak for the contemporaneity of the frescoes preserved in

3 For the dedicatory inscription: Kozak 1903: 202-203; *Repertoriul* 1958: 77.

4 A charter issued in 1472 in Suceava records the permanent exemption of any customs pays, granted by the prince to the monastery of Voroneț for two *măji* (nets) of fish a year, v. DRH A. II 1976: 266-268. About the first founders of the monastery of Voroneț see Székely 2009: 139-156.

5 The founders' composition in the naos generated different dating hypotheses. The largely accepted one places the adornment of the church soon after July 1496, the date which dramatically marked the change in the succession to the throne of Moldavia: Musicescu 1964: 362-417, especially 367-370. Ion Solcanu argues for an interval closer to 1499, see Solcanu 1999: 257-265. A more recent interpretation places the painting of the church several years earlier, namely in 1492/93, when Alexandru, Stephen the Great's elder son, was still alive, see Dragnev 2016: 503-505.

6 Costea 1992: 277-283; Costea 2008a: 31-44; Dragnev 2004: 169-181.

7 For the inscription attesting the purchase of the book by Alexandru, Stephen the Great's son, see Turdeanu 1997a: 185-186. For the identification of Alexandru with the elder son of Stephen the Great, see Iorga 1934: 375-376. Scenes modeled after illuminated versions are recurrent in Moldavian monumental programs in the last decade of the 15<sup>th</sup> c. and in the following one. They have been noticed so far in the church of St. Nicholas in Rădăuți (ca. 1497/98), St. Nicholas church in Bălinești (post 1500), the court chapel of Luca Arbore in the homonymus village (first half of the 16<sup>th</sup> c.) and in the church of the Descending of the Holy Spirit in Dobrovăț (1529). On these examples: Costea 2008b: 127-140; Popa et al. 2016: 64 (no. 5), 66-69; Dragnev 2019: 93-104. In the narthex of Dobrovăț monastery church, the traces are both extensive and original: Costea 1991: 10-22.

8 Costea 2008a: nt. 13/43; Costea 2001: 3-17; Dragnev 2004: 181-192.

the naos and narthex<sup>9</sup>. The relatively small wall surfaces that had to be covered in fresco most likely allowed the job to be done by two master painters and their assistants.

Once inside the narthex of Voroneț<sup>10</sup>, the faithful are surrounded by as many as 26 full-length figures of holy monks, anchorites and holy women, the majority of which belong to an inherited iconographic repertoire build over centuries of artistic practice which reflects the religious life and liturgical rite of the Eastern Orthodox Church. However, besides leading figures of Eastern monasticism, such as Chariton the Confessor, Arsenius the Great, Theodosius the Cenobiarch and other, a few seldom depicted holy men and women acquired a central place in the narthex program of Voroneț. The Persian saint Kasdoa and the 6<sup>th</sup>-c. Constantinopolitan patriarch John the Faster are two of them. In addition, highly revered Balkan saints such as Sava the Serbian, John of Rila, Barbar or Anastasia Pharmakolytria have been included in the holy assembly displayed in the lower zone of the decoration. The marked heterogeneous character of the gallery of martyrs, hermits and holy monks depicted in the narthex of St. George's Church testifies to the influence exerted by the literary and artistic models recognized at that time on the final selection process.

### **New entries: holy martyr Kasdoa and St. John Nesteutes**

At the time the crowned woman-martyr identified as Kasdoa was painted to the right-hand side of the door leading to the naos in the monastery church of Voroneț, she was a less popular figure of the Eastern Orthodox calendar. A martyr of royal offspring, Kasdoa was commemorated by

9 *Cincheza-Buculei* 1993: 3-23, especially 17-21. The study revises an earlier theory, according to which the decoration of the narthex was commissioned by archbishop Teofan a few decades after the naos was painted. The main argument in this regard was the inscription painted in the narthex, above the door leading to the naos: : ѸЗ(И) ПРИПРАТЪ ОУКРА(С) И ПОЗЛАТИ О(Е) ѠФАН(Н) АРХИЕП(С)ОЖЪ МОС(А)ДАВЕКО(И) В[Ъ]ЛТО ѸЗНИ МОСЦА ІХ(А) ВІ Б'Б'УНА ЕМ(С) ПА(М) (*apud Kozak* 1903: nt. 1/210). The inscription was most likely added to remind of the restoration works commissioned by archbishop Teofan in the first half of the 16<sup>th</sup> c. Since the year 1550 would place the works on the painting during the office of Metropolitan Grigorie Roșca, who a few years earlier had initiated his own construction campaign in Voroneț, it has been suggested that the year 1540 (ѸЗМ) was rendered incorrectly as ѸЗНИ. On the restoration of the mural painting, see *Boldura* 2007: 17-27.

10 The entrance-room to the church before the addition of the outer narthex in 1547, at the initiative of the Moldavian Metropolitan Grigorie Roșca, see *Kozak* 1903: 209-210.

the Byzantine church calendars on September 29<sup>th</sup>, together with holy martyrs Dadas and Gobdelas, the same day St. Cyriacus the Anchorite was celebrated. According to the largest Greek version of their martyrdom, edited in the *Septembris Acta Sanctorum*<sup>11</sup>, Kasdoa was the sister of Gobdelas and daughter of persecutor Persian Emperor Shāpūr II (AD 309–379). An official of the court and a relative of the emperor, Dadas publicly confessed his Christian faith which led to his persecution at the behest of the emperor. Gobdelas, who initially participated in the martyr's torture, converted to the Christian faith, later being responsible for the conversion of his sister, Kasdoa. Both brother and sister were baptized on the eve of their martyrdom.

Apart from the Moldavian examples, no earlier representation of the Persian saint Kasdoa has been reported so far in the monumental art across the Balkan Peninsula or in the Eastern Slavic regions. In the narthex of Voroneț, she is identified by inscription as ΚΑΔΑ ΓΑΖ(Δ)ΟΛΑ. In portraying her (Fig. 1), the painter reproduced the costume and physical traits of St. Catherine pictured in the wall calendar of the same room. However, the contemporary Moldavian *Menaia* examined so far omit the commemoration of Sts. Dadas, Gobdelas and Kasdoa, both from the *akolouthia* section as well as from the *prologues*<sup>12</sup>. The same is true for the abridged *Synaxaria* attached to different liturgical books<sup>13</sup>.

11 *Acta Sanctorum Septembris* 1762: col. 129–134, based on Bibl. Vatic. Gr. 1190 from 1542, and the printed Greek *Menaion* version; the text is close to one of the youngest extended Greek versions of the *Passio*: the Cod.Gr. *Mediceus Regis Franciae* (lost) and the 11th c. Cod. Gr. Fol. 5 from the Museum of Meermano- Westreenianum in Haga, v. BHG. T.I 1957: 480–480f. The 1589 revised edition of Cardinal Baronius' *Martyrologium Romanum* presents Kasdoa as the wife of Shapur: "Ibidem sanctorum martyrum [S] Dadae Saporis Regis consanguinei, [S] Casdoae uxoris, et [S] Gabdela filii, qui honoribus spoliati, ac viriis tormentis dilaniati, post longos carceres gladio sunt animadversi": *Martyrologium Romanum* 1589: 433.

12 Moldavian *Menaia* are frequently divided into two different sections: the first one contains indications for the religious services of the day, while the second one sets out a hagiographic account for the saints named in the first part; this section, however, does not always conform to the composition of the first part, but may be supplemented with other hagiographies, following the same calendar order. The following manuscripts have been checked: BAR Ms. sl. 543 (September *Menaion*, 16<sup>th</sup> c.); BAR Ms. sl. 671 (full-year *Menaion*); BAR Ms. sl. 411 (full-year *Menaion*).

13 The following menologies to different *Tetraevangelia* and *Apostoloi* have been checked: the Lectionary Gospel from Putna Monastery (13<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> c.), edited in: *Kalužniacki* 1888; BAR Ms. sl. 197 (*Tetraevangelion*, 1492); BAR Ms. sl. 88 (*Tetraevangelion*, 15<sup>th</sup> c.); BAR Ms. sl. 176 (*Tetraevangelion* from 1503, copied in Rila Monastery); *Tetraevangelion* of hieromonk Spyridon from Putna Monastery, 1502 (anastatic edition: *Tetraevangelul* 2017); BAR Ms. sl. 8 (*Tetraevangelion*, 15<sup>th</sup> c.); BAR Ms. sl.18 (*Tetraevangelion*, 16<sup>th</sup> c.); BAR Ms. sl. 176 (Lectionary Gospel, 1503); The *Tetraevangelion* written by Nicodemus of Tismana in 1404–1405 (anastatic edition: *Tetraevangelul* 2018); *Apostolos* of Ștefan, BAR Ms. sl. 20 (13<sup>th</sup> c.); BAR Ms. sl. 201 (*Apostolos*, 16<sup>th</sup> c. Serbian redaction).





**Fig. 1.** Voroneț. East wall of the narthex: St. John the Faster, holy martyr Kasdoa, unidentified woman martyr (photo O. Iacubovschi)



**Fig. 2.** Voroneț. St. John the Faster, patriarch of Constantinople, detail from the east wall of the narthex (photo O. Iacubovschi)

The absence of the Persian saints from the Slavic liturgical books (*Prologues* and *Menaia*) can be ascertained much earlier and is a consequence of the successive revisions of the *Constantinopolitan Typicon*. The commemoration of Dadas and his companions on September 29<sup>th</sup>, which the *Typicon*<sup>14</sup> and *Synaxarion of the Great Church* together with some of its recensions from the 11<sup>th</sup> c. preserve<sup>15</sup>, has not been transmitted to either the Studite<sup>16</sup>, or the Jerusalem Typikon<sup>17</sup>, which by the end of the 14<sup>th</sup> c. had already started to standardize the liturgical practice of the Orthodox Christians from the Balkan Peninsula to the far Russian territories. Although the *Life* of the Persian martyrs Dadas, Gobdelas and Kasdoa passed down to the old Russian *Prologue* which reveals common entries with different recensions of the Constantinopolitan *Synaxarion*<sup>18</sup>, this hagiography left no traces in the art of the Orthodox Slavs in its earlier stage of dissemination.

14 The Persian saints are not remembered by the Hierosolymitanus Sanctae Crucis 40 (end of the 10<sup>th</sup> – beginning of the 11<sup>th</sup> c.), but appear in the codex 1590 from the National Library in Paris from 1062/63 (Dadas, Gobedlaas) and the Auct. E 5 10 from the Bodleian Library in Oxford, from 1329 (Dadas, Gabed, Laas, Casdoas), see *Mateos* 1962: 51.

15 The Sirmondianum *Synaxarion* (Berolinensis Phil. 1622, 12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> c.): *Synaxarium Eccl. Cp.*, col. 89<sup>11</sup>–90<sup>10</sup>: Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἁθλησὶς τῶν ἁγίων μαρτύρων Δάδα καὶ Γοβδελαᾶ καὶ Κασδόας (...); Codex 787 of the Biblioteca Medicea Laurenziana: September–February *Synaxarion* from 1050 (F); Codex 1590 of the National Library in Paris: September–February *Synaxarion* from 1063 (Fa); Codex 1592 of the National Library in Paris, 12<sup>th</sup> c.; Codex 1589 of the National Library in Paris (Ba/Bb): 12<sup>th</sup> c. *Synaxarion* for September – February preceded by a list of holidays for the whole year. On these manuscripts, see *Synaxarium Eccl. Cp.*: XX–XXII, XXIII–XXV, col. 88<sup>57</sup>–89<sup>41</sup>. The Sicilian codex Vat. Gr. 2046 (12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> c.) from Biblioteca Apostolica Vaticana also includes the commemoration of St. Dadas and his companions. For the description of the three codices belonging to the B recension, see also *Luzzi* 2008: 50–51, 56. The author argues that the commemoration of the Persian saints was originally included in the Menologion of Basil II (the earliest version of the B recension), on a folio now lost, see *Luzzi* 2008: 47–48, nt. 12/71.

16 Preserved only in Slavonic copies, the Typicon composed by the *hegoumenos* of Stoudios, Alexios, the future patriarch of Constantinople, indicates on September 29 the usual reading from the *Life* of Saint Cyriacus the Anchorite, see *Typikon* 2001: 286. The Evergetis *Synaxarion* (12<sup>th</sup> c.) omits the commemoration of the holy martyrs Dadas, Gobdelas and Kasdoa, resuming to Cyriacus the Anchorite, see *The Synaxarion* 2000: 101. For its place in the history of the Byzantine liturgy see *Taft* 1994: 274–293. The same is true for the September Menologion (Add MS 11870 from the 11<sup>th</sup> c.) of Symeon Metaphrastes: f. 131r–242v: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_11870\\_f235r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_11870_f235r) (accessed 14.07.2020).

17 The three Persian Saints are missing from the earliest Slavic translations of the Jerusalem Typicon: the Typicon of Serbian archbishop Nikodim (1319), the Romanov Typicon (1331), and their subsequent copies, see *Starodubcev* 2012: 178–179. For the translation and development of the Jerusalem Typicon in Russia, see *Gritsevskaia* 2019 (with reference to earlier bibliography).

18 See *Loseva* 2009: 23. These are the *Synaxaria* of the C family in H. Delehayé's classification: codex 103 from the Library of the Monastery of San Salvatore in Messina, a 13<sup>th</sup> c. full year *Synaxarion* (C): v. also *Mancini* 1907: 165–167, and codex B104 from the Ambrosiana Library, *Synaxarion* for September – February, 12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> c. (Cb): *Synaxarium Eccl. Cp.*: 88<sup>57</sup>–89<sup>41</sup>.

The first known copies of the extended hagiography of the three Persian saints in Serbia date from the end of the 14<sup>th</sup> c. (in *Prologues*)<sup>19</sup> and the 15<sup>th</sup> c. (in *Menaia*)<sup>20</sup>. However, there is no mention of the Persian saints in the 14<sup>th</sup>-c. *Typicon* no. 114 (fol. 90<sup>v</sup>-91<sup>r</sup>) nor in the *Typicon* no. 115 (fol. 115<sup>r</sup>) from the collection of Dečani Monastery<sup>21</sup>. Receiving most likely the influence of *prologues*<sup>22</sup>, some of the Serbian *Menaia* for September added the three Persian saints to the commemoration list, and not only are their names mentioned on the respective date, but a detailed description of their sufferings is also given<sup>23</sup>.

During the reign of King Milutin, the martyrdom of Dadas and Gobdelas was illustrated in the wall calendar of Staro Nagoričino<sup>24</sup> and later in Gračanica<sup>25</sup>, but their martyred companion, Kasdoa, is missing from both scenes. The painted calendars from the Ascension church of Dečani Monastery (ca. 1343) and the church of St. Demetrius of Markov Manastir (1376/77), on the other hand, choose the image of Cyriacus the Anchorite for the place corresponding to September 29<sup>th</sup><sup>26</sup>. The translation of the Persian saints' *passio* account during the 14<sup>th</sup> c., as part of the *verse prologues*, has given rise, during the reign of Despote Stefan Lazarević, to the first individual representations of St. Gobdelas, as a martyr of princely descent, sometimes accompanied by St. Dadas, in the lower zone of the church decoration<sup>27</sup>. However, in none of these monuments did Kasdoa's figure come out of the narrative.

19 In the Lesnovo Prologue from 1330 (SANU 53), a shorter account of their martyrdom was given, but in the *winter verse prologue* from the University Library of Belgrade No. 16 (second half of the 14<sup>th</sup> or beginning of the 15<sup>th</sup> c.) the long hagiography appears. The commemoration of the Persian saints is included also in the *verse prologue* Nikoljac no. 34 (ca. 1350-1360), from the monastery Nikoljac, see *Starodubcev* 2017: nt. 98/84. Later copies of the hagiography in: Chilandar no. 424 (fol. 28<sup>v</sup>-32<sup>v</sup>) and Chilandar 427 (fol. 40<sup>r</sup>-43<sup>v</sup>), from the first half of the 15<sup>th</sup> c. (apud *Starodubcev* 2012: 180-181).

20 *Starodubcev* 2012: 176-187.

21 On-line access at: [https://www.decani.org/en/114-14#!decani\\_114\\_092](https://www.decani.org/en/114-14#!decani_114_092) and [https://www.decani.org/en/115-14-15#!decani\\_115\\_115](https://www.decani.org/en/115-14-15#!decani_115_115).

22 The comparative examination of the hagiographical material from 15<sup>th</sup> c. *Menaia* and *Prologues* (for July and August) revealed extensive borrowings from the new *verse prologues* into the *Menaia*, see *Subotin-Golubović* 2006: 175-187.

23 Their martyrdom occupies several pages of the September Menaion SANU 283, copied between 1470 and 1480 (fols. 184<sup>r</sup>-187<sup>r</sup>) and reappears in the September Menaion (No. 137) from the Museum of Serbian Orthodox Church. See the research of *Starodubcev* 2012: 180-181.

24 ὁ ἅγιος Δάδας κ(αί) Γοβδελάς ξίφ(ε)ι τελειοῦνται (apud *Mijović* 1973: 262).

25 СТИ ДАДА И ГОВЪДЕЛА ОУСЕКНОУТЪ БИЕ (*Mijović* 1973: 291).

26 *Mijović* 1973: 320, 346.

27 St. Gobdelas is represented in the frescoes of Ljubostinja (1406-1408), Resava (cca.1418), Sis-ojevac (with Dadas) and Kalenić (1418-1427); on this subject see *Starodubcev* 2012: 177-187; *Starodubcev* 2016: 159-162, 191-194, 198-202.

While Serbian *verse prologues* copied during the 16<sup>th</sup> c. continued to transmit the hagiography of the Persian saints<sup>28</sup>, the *Menaia* of the same period omit their commemoration<sup>29</sup>. However, the 16<sup>th</sup>-c. *Menaion* of Russian metropolitan Macarie (1481/82–1563) includes the martyrdom of Sts. Dadas, Gobdelas and Kasdoa in the *prologue* section and features the same spelling of the martyr's name (starting with "T" instead of "K") which can also be found in the Moldavian frescoes of the period<sup>30</sup>. The persistence of Kasdoa's image among the holy women portrayed in Moldavian churches of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> c. suggests that during this period the martyrdom of the Persian saints was copied from a *prologue* or *Menaion* version in the monastic *scriptoria*, thereby consolidating the reputation of this holy woman-martyr in local churches and monasteries<sup>31</sup>. Her full-length portrait was reproduced during the first half of the 16<sup>th</sup> c. in the frescoes of St. George's Church in Hârlău (CΤΑΛ ΓΑ3Δ0Α) and in the Church of All Saints in Părâuți (ΓΑ3...) <sup>32</sup>. Instead, no representation of the holy martyr Kasdoa has been preserved in the art of the great monastic centres of Mount Athos and Meteora, nor in the churches of Ioannina, in Epirus, where Sts. Dadas and Gobdelas can be currently seen towards the middle of the 16<sup>th</sup> c.<sup>33</sup> During the 17<sup>th</sup> c., when the Persian martyrs Dadas and Gobdelas seem to have found their place in the iconographic repertoire of the painters active in the Orthodox Christian countries, Kasdoa is still very rarely represented. A September double-sided *menaion* icon (1660) from the collection of Dimitry Andreevich Stroganov (1612–1670?)<sup>34</sup>, now the Museum of

28 See, for example the two *verse prologues* from the Library of Matica Srpska: PP IV 8 (1540–1550) and PP IV 9 (1560/70): Grbić 2011: 24, 56 and the *verse prologue* no. 60 (1570–1580) from the collection of Dečani Monastery. Regarding the transmission of the hagiography, see also Starodubcev 2012: 180–181.

29 Their martyrdom can be read in the Prologue no. 59 for September – December (15<sup>th</sup> c.), fol. 60r–64v and no. 60 for September – November (16<sup>th</sup> c.), fol. 64v–69v, from the collection of Dečani Monastery, as well as in the *prologue* BAR Ms sl. 287 copied in Walachia during the same period, see Panaitescu 1959: 386–386.

30 Velikikh 1883: 2195–2196.

31 Under the appearance of a military saint, with no traces disclosing his royal descent, Gobdelas appears in the south apse of St. George's church at Voroneț, next to St. George and St. Procopius. Nothing in his appearance reminds of the Serbian iconographic type of the crowned martyr clad in princely garment.

32 In Părâuți, she wears no more the imperial costume, but the *maforion*, holding the martyr's cross in her hand.

33 Semoglou 1999: 91, fig. 55b, no. 121/schema 7 (Annexes); Acheimastou-Potamianou 1991–1992: fig. 1. For Gobdela's famous icon by Emmanuel Tzanes: Xyngopoulos 1947: 467–486.

34 In the permanent collection of the Museum of Russian Icons, Clinton, Massachusetts: [https://gallery.collectorsystems.com/MoRI/3119/R2013.44?Title\\_search=Two%20Sided%20Mineia%20with%20September](https://gallery.collectorsystems.com/MoRI/3119/R2013.44?Title_search=Two%20Sided%20Mineia%20with%20September) (accessed 06.07.2020). However, the icons do not follow the late 16<sup>th</sup> c. Stroganov pattern book (*podlinik*) where Kyriakos solely occupies the place for September





**Fig. 3.** Voroneț. South-west corner of the narthex: St. Euphemia, St. Sisoies the Great, St. Chariton the Confessor, St. Macarius of Egypt, St. Sava the Serbian, St. Spyridon (photo O. Iacubovschi)



**Fig. 4.** Voroneț. John of Rila's portrait on the north wall of the narthex (photo O. Iacubovschi)

Russian Icons (USA), pictures the entire holy group, including Kasdoia (ΚΑΣΔΟΙΑ ΚΟΖΔΟΛΑ). In Wallachia, her portrait does not appear until the late 17<sup>th</sup> c. when the painters of the Princely Church in Târgoviște (1698) represent her beside other holy women of noble descent in the western upper gallery (tribune) of the naos<sup>35</sup>.

The inscription next to the holy monk painted on the left side of Kasdoia identifies him with the Constantinopolitan patriarch John the Faster (Νηστευτής)<sup>36</sup>. An unexpected choice among the saints of the narthex, John IV (12 Apr. 582 to 2 Sept. 595), known for his famous dispute with Pope Gregory I, after using the title of “οἰκουμενικὸς πατριάρχης”<sup>37</sup>, was celebrated by the Byzantine and Slavonic church calendars on September 2. He is pictured in the Menologion of Emperor Basil II (Vat. Gr. 1613, ca. 976–1025) wearing a light-coloured tunic and a short brown cloak, with the episcopal stole (*omophorion*) around his neck<sup>38</sup>. Although his portrait was regularly reproduced in the painted wall calendars of the 14<sup>th</sup>-c. Serbian foundations<sup>39</sup>, it was reported only once outside the iconographic context of the *menologion*, namely in the narthex of the 13<sup>th</sup> c. monastery church of Mileševa. In the middle register of half-bust portraits of ascetics, he is associated with Ioannikios the Great of Olympos, St. Hilarion, St. John the Silent (Hesychast), St. Gherasim, Sts. Barlaam and Joasaph, St. Alexios the Man of God and St. John Calybites<sup>40</sup>.

29, see *Ikonenmalerhandbuch* 1983: 36–37.

35 On the representation of the Persian saints in the Greek territories and Wallachia in the Post-Byzantine period: *Negrău* 2015. For Kasdoia, see *Negrău* 2015: 268–270, fig. 7/271. On her second appearance, in the katholikon of Surpatele Monastery (1706–1707), Kasdoia joins St. Catherine of Alexandria in the thickness of the narthex's southern window, see *Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros* 2008: no. 21, 306. Her co-martyrs, Dadas and Gobeladas, wearing the courtly attire, are painted among the military saints of the naos of the same church, see *Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros* 2008: no 64, 65/306.

36 It was previously identified as John the Almsgiver, see *Cincheza-Buculei* 1993: 13 and no. 83 on the iconographic schema. For a short biographical note, see *Kazhdan et. al.* 1991: 1049; further discussion on the author and his work in: *Beck* 1959: 423–425, 775.

37 *Thomassin* 1725: chapitre XI: “De la contestation qui s'éleva sur le titre de patriarche Oecumenique, entre le Pape saint Grégoire et Jean le Jeûneur, Evêque de Constantinople, 91–100.

38 Portrait on folio 6r: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.1613](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613).

39 Staro Nagoričino (not recorded in *Mijović* 1973: 8, 259, see *Starodubcev* 2017: 74); Gračanica: сти иван(ь) постникъ (*Mijović* 1973: 12, 285); Dečani: стъ ѿ ѿ (*Mijović* 1973: 18, 316); Markov Manastir (not recorded in *Mijović* 1973: 23, 344, see *Starodubcev* 2017: 74).

40 See *Tomeković* 2011: 54, 232 and the fresco-archive available at: <https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva/Pictures/Interior/Narthex> (accessed 05.07.2020).



As in Mileševa, the Moldavian fresco shows the Byzantine patriarch clad in the monastic *schema*, with no visible signs of his ecclesiastical rank. It is only his abbreviated name,  $\text{C}\tilde{\text{T}}\text{YI I}\omega\lambda(\text{N}) \text{ΠO}\tilde{\text{C}}\text{N}\text{I}(\text{K})$  (**Fig. 2**), that draws the attention of the beholder before stepping into the naos. The Moldavian churches and monasteries commemorate him with *akolouthia*, together with the holy martyr Mamas, as a defender of the true dogma<sup>41</sup>. His fame, which stems mainly from his association with a set of penitential canons transmitted as part of Matthew Blastares' *Syntagma* – the most important Code of Law that regulated the monastic and secular life of the Orthodox Christians – must have counted in the choice made by the painters in Voroneț. In 1472, the hieromonk Ghervasie records in a short note the completion of the work (BAR Ms. sl. 131) for the monks of Neamț Monastery<sup>42</sup>. The reference was a South – Slavic translation of the complete 14<sup>th</sup>-c. *Syntagma*, which included among its chapters the penitential canons attributed to the Constantinopolitan patriarch<sup>43</sup>. The *poenitentialia* of John IV reached the Moldavian monastic milieu also through the Slavic version of the *Pandectes* ( $\text{E}\rho\mu\eta\nu\epsilon\iota\alpha\iota \tau\omega\tilde{\nu} \epsilon\tilde{\nu}\tau\omicron\lambda\omega\tilde{\nu} \tau\omicron\tilde{\upsilon} \text{Κυρ}\tilde{\iota}\omicron\upsilon$ )<sup>44</sup> compiled by Nikon of the Black Mountain in the 11<sup>th</sup> c.<sup>45</sup> – for which a new translation was made in Bulgaria in the first half of the 14<sup>th</sup> c.<sup>46</sup> The penitential section of the so-called Kiev Sbornik written in Moldavia (1554–1561) also begins with John Nesteutes' contribution<sup>47</sup>. Finally, the patriarch is the supposed author of a Service and Order of Confession ( $\text{A}\kappa\omicron\lambda\omicron\upsilon\theta\iota\alpha$

41 The liturgical Typicon from Neamț Monastery, the September Menaion BAR Ms. sl. 543, fol. 10v for the liturgical service and fols. 190–192v in the *prologue* section:  $\text{E}\tilde{\nu} \tau\tilde{\upsilon}\text{J}(\Delta)\epsilon \Delta\tilde{\eta}\tilde{\nu} \text{ΠA}\tilde{\text{M}}\alpha(\text{T}) \text{I}\tilde{\text{J}}\epsilon \text{E}\tilde{\nu} \text{C}\tilde{\text{T}}\text{Y}\text{X} \omega\tilde{\iota}\Delta \text{N}\tilde{\alpha}\tilde{\text{S}}\tilde{\eta}\tilde{\text{G}}\tilde{\text{O}} \text{I}\omega\tilde{\alpha}\tilde{\text{N}}\tilde{\text{N}}\alpha \alpha\rho\chi\tilde{\iota}\epsilon\tilde{\nu}(\text{C})\text{ΠA} \text{K}\tilde{\text{O}}\tilde{\text{N}}\tilde{\text{C}}\tilde{\text{T}}\tilde{\alpha}\tilde{\text{N}}\tilde{\text{D}}\tilde{\text{I}}\tilde{\text{N}}\alpha \text{Γ}\tilde{\text{R}}\tilde{\alpha}\tilde{\Delta}\alpha \text{Π}\tilde{\text{O}}\tilde{\text{S}}\tilde{\text{T}}\tilde{\text{I}}\tilde{\text{K}}\tilde{\alpha} (\dots)$ ; BAR Ms. sl. 18 (16<sup>th</sup> c. *Tetraevangelion* of Eastern Slavic redaction); BAR Ms. sl. 8 (16<sup>th</sup> c. *Tetraevangelion*). John the Faster's *vita* account is included in the independent *Prologue* (BAR Ms. sl. 287). cf. BAR Ms. sl. 20, Apostolos of Ștefan, f. 181; *Tetraevangelion* BAR Ms. sl. 88, fol 271<sup>v</sup> and other.

42 BAR Ms. 131 records on fol. 179–182v:  $\omega\tilde{\tau} \text{Π}\tilde{\text{R}}\tilde{\alpha}\tilde{\text{V}}\tilde{\text{I}}\tilde{\text{L}}\tilde{\alpha}\tilde{\text{Z}} \text{C}\tilde{\text{B}}\tilde{\text{A}}\tilde{\text{T}}\tilde{\alpha}\tilde{\text{G}}\tilde{\text{O}} \text{N}\tilde{\alpha}\tilde{\text{S}}\tilde{\eta}\tilde{\text{G}}\tilde{\text{O}} \text{I}\omega\tilde{\alpha}\tilde{\text{N}}\tilde{\text{N}}\alpha \text{Π}\tilde{\text{O}}\tilde{\text{S}}\tilde{\text{T}}\tilde{\text{I}}\tilde{\text{K}}\tilde{\alpha}$ , v. Panaitescu 1959: 158; for this manuscript v. also Turdeanu 1997b : 51–57. Further copies were done in Moldavia – a first one in 1475, for Putna Monastery, and a second one in 1492, for the Monastery of Saint Nicholas in Jassy: Turdeanu 1997b: 90–92. Other codices preserve the canons of John Nesteutes as well: Sucevita 27, MNH C397 and BCU II 57 from the Central University Library in Jassy, a 16<sup>th</sup>-c. Code of Law written in Moldavia: Lința 1980: 46–47 (no. 18) and Mircea 2005: 123. For the manuscripts of the *Syntagma* copied in the Romanian Principalities: Mihăilă 1972: 270–293

43 For the edition of the Greek text: Arranz 1993.

44 For a modern edition of the Slavic text: Pavlova, Bogdanova 2000; fragments of the  $\text{E}\rho\mu\eta\nu\epsilon\iota\alpha\iota$  are also edited in PG 127: 513–516, 528–532; De Clercq 1942: 187–203.

45 The 15<sup>th</sup>-c. manuscript BAR Ms. sl. 130 from Neamț Monastery is entirely dedicated to the work of Nikon: Panaitescu 1959; Mircea 2005: 139–140.

46 Thomson 1987: 28–29.

47 For the detailed description of its content, which includes, among other, the Moldavian chronicle written by Isaia from Slatina, together with the oldest Serbian annals and a Bulgarian chronicle of 1296–1413, see Bogdan 1891: 1–22, 7.

καὶ τάξις ἐπὶ ἐξομολογουμένων)<sup>48</sup> and of a homily to the one about to confess (Λόγος πρὸς τὸν μέλλοντα ἐξαγορεῦσαι)<sup>49</sup>. The canonical and homiletic works attributed by the church tradition to John Nest-eutes recommends him as an authority on law and Christian morality. Although only a few of these works were actually authored by the Constantinopolitan patriarch, they established John the Faster in the role of a spiritual guide for every repentant believer and for the priest who confesses<sup>50</sup>. In Voroneţ, his full-length figure stands in the threshold of the naos, a place of introspection and self-examination for the believer who passing under the arched entry encounters the image of St. Mary of Egypt – a symbol of the Christian penitent – receiving the communion from St. Zosimas. Both St. John and St. Kasdoa are good examples of how newly translated literary works can at some point legitimize new characters, along with those who are already established by the iconographic tradition. John the Faster's representation in Voroneţ remains a singular occurrence during the period, while St. Kasdoa starts being included in the gallery of holy women covering the walls of the narthex in several mural ensembles completed during the following decades.

### **Revered saints from the Balkan realm: Sava the Serbian, John of Rila, Barbar and Anastasia Pharmakolytria**

The popularity of the first archbishop of the independent Serbian Church in Moldavia during this period cannot be questioned. He is commemorated on January 14 by the *Synaxarion* to the 15<sup>th</sup>-c. *Tetraevangelion* BAR Ms. sl. 88 from Neamţ Monastery<sup>51</sup> while the *Life* of the Serbian saints Sava and Simeon written by Theodosije of Hilandar occupies the first 100 folios of the 15<sup>th</sup>-c. miscellany codex BAR Ms. sl. 134 (of Serbian Slavonic redaction) from Neamţ Monastery, which continues with an *encomium* for the two holy men by the same author<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> PG 88, col. 1889-1918.

<sup>49</sup> PG 88, col. 1919-1932.

<sup>50</sup> See Beck 1959: 423-425; Thomson 1987 (with further bibliography).

<sup>51</sup> И иже еъ стѣ(х) ѿца нашего савы прѣзбраго архиепи(с)кпа срѣбскаго. The same entry in the 16<sup>th</sup>-c. Gospel lectionary BAR Ms. sl. 8.

<sup>52</sup> It has been assumed that the manuscript was imported into Moldavia, v. Iufu 1963: 449-452, *passim*.



**Fig. 5.** Voroneț. North wall of the narthex: St. Emilian the Confessor, St. Cyriacus the Anchorite, St. John of Rila and St. Eugenia (photo O. Iacubovschi)



**Fig. 6.** Voroneț. St. Barbara's portrait on the north wall of the narthex (photo O. Iacubovschi)

In Voroneţ, St. Sava is depicted next to St. Macarius the Great and St. Spyridon on the southern half of the west wall of the narthex. His name, СЪЫ САВА СЕРБ(С)КЫ(И) (Fig. 3) is the only clue to his identity since the Serbian archbishop is clad in the monastic garb, like his companions who disguise behind conventional portraits. St. Sava was represented according to the same visual canon in the naos of St. Nicholas Church in Bălineşti, a boyar foundation from around 1500<sup>53</sup>, and in the narthex of the Dormition Church at Humor Monastery (around 1532)<sup>54</sup>, which indicates that in the local monastic climate of the period, his assimilation as a prominent member of the Christian monastic community took place. While nearly all his portraits preserved in the Serbian royal foundations of the 13<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> c. present him as a great hierarch wearing the *sakkos polystavrion*, a notable exception is provided by the frescoes at Rudenica, accomplished in the first decade of the 15<sup>th</sup> c., where Sava the Serbian, portrayed as a middle-aged man alongside his father, Simeon Nemanja, is dressed in the monastic robe<sup>55</sup>. Much more significant is, however, the change of perception noted in the representation of Sts. Simeon and Sava in late 14<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup>-c. Serbian churches which unlike earlier monuments, tend to focus less on legitimizing the current ecclesiastical and political authority in relation to the images of the two revered Serbian saints, who are gradually incorporated into the current repertoire of monastic models<sup>56</sup>.

The portrait of St. John of Rila (СЪЫ ІΩΝ ΡΙ(Λ)СКИ) (Fig. 4) preserved in the frescoes of Voroneţ is so far the only known representation of the Bulgarian saint in Moldavia. If one compares, for instance, the context in which the hermit was painted in the contemporary mural ensemble of St. John the Theologian's Church in Poganovo (1499) with the example of Voroneţ, the latter shows a rather impersonal approach in the representation of the Bulgarian saint. While in the murals at Poganovo, John of Rila joins a saint of Balkan origins, Joachim of Sarandapor, on the north wall of the naos<sup>57</sup>, the gathering of holy figures on the western half of the north wall of the narthex in Voroneţ suggests a *menological*

53 For the iconographic context see Popa 1981: 19 (no. 58).

54 Cincheza-Buculei 2014: 193, fig.44/211.

55 Starodubcev 2016: 164, 175, and catalogue: 78, fig. 69-71.

56 On this issue, see Starodubcev 2016: 172-176; prominent examples include the katholikon of Koporin Monastery and the katholikon of Kalenić Monastery; for Kalenić v. Živković 1982: no. 14, 16

57 Moreover, both are assigned the appellative "father": СЪЫ ΩΤЦ ІΩ ΡΙ(Λ)СКИ, СЪЫ Ω(Τ)Ц ІΩΛΚИ(М) САРΑ(Н)ΔΑΓЬОРСКИ which lacks in the frescoes of Voroneţ; inscriptions after Živković 1986: 26, 27 (nos. 12, 13).



series, which starts with St. Emilian the Confessor, Bishop of Cyzicus (August 8), who died as a martyr during the iconoclast emperor Leo the Armenian (813–820), and continues to the right with St. Cyriacus Anchorite (September 29), St. John of Rila (October 19) and St. Eugenia (December 25) (**Fig. 5**).

From the data collected so far, it can be inferred that the feast of St. John of Rila established on October 19<sup>th</sup> was not recorded as a regular entry by the Moldavian *Menaia*, *Typica* or Gospel *Synaxaria* copied during the 15<sup>th</sup> c. and in the following one<sup>58</sup>. The commemoration of October 19<sup>th</sup> usually comes down to the great martyr Artemius, the prophet Joel and the holy martyr Uar. However, the October Menaion copied in 1467 for Stephen the Great's main foundation, the Putna Monastery, includes the *prologue* life of St. John of Rila<sup>59</sup> while the *Horologion* copied in 1596 by hieromonk Misail for the Monastery of Moldovița offers in its synaxarion section indications for the commemoration of the saints whose relics were kept in Tarnovo until the fall of Bulgaria under the Ottoman Turks (i.e. St. Paraskevi, St. John of Rila and St. Ilarion of Meglin)<sup>60</sup>. During the same period, however, the so-called New Redaction calendar collections for the immovable feasts of the liturgical year, whose main promoter and compiler was the Bulgarian patriarch Euthymios of Tarnovo<sup>61</sup>, played a major role in disseminating the hagiography of the Bulgarian anchorite saint in Moldavia. By the year 1439, the monk Gavril from Neamț Monastery had accomplished a copy of such a *reading Menaion* (BAR Ms. sl. 164) which preserves the first redaction of Saint John of Rila's *Life* by Euthymios of Tarnovo, together with the *Lives* of St. Paraskevi and St. Hilarion of Meglin by the same author<sup>62</sup>. Later versions of St. John of Rila's hagiography

58 No entry is recorded in the calendar lists of the *Tetraevangelia* BAR Ms. sl. 88 from the 15<sup>th</sup> c. and BAR Ms. sl. 18 of Eastern Slavic redaction, from the 16<sup>th</sup> c., the liturgical *Typicon* of Neamț Monastery (BAR Ms. sl. 101); the October *Menaia* BAR Ms. sl. 120 and BAR Ms. sl. 546 from the 16<sup>th</sup> c.

59 v. Turdeanu 1997b: 36–44 and Turdeanu 1947: 72. For the *prologue vita* v. also, Ivanov 1936: 11–15. A number of 15<sup>th</sup>-c. October Menaia from Moldovița Monastery (now in the collection of Dragomirna, no. 1794/705 and no. 1770/681 and 1876/787) give an abbreviated version of the saint's Life in the prologue section, without any regulations for the religious service in the first part of the book: Iufu, Brătulescu 2012: 26–27; 33; 46

60 In the collection of Dragomirna Monastery, under the signature 1913/824, v. Iufu, Brătulescu 2012: 116–117. According to the description of Ioan Iufu, a *menaion* service for our venerable father John of Rila is included in the 16<sup>th</sup>-c. manuscript Dragomirna 1785/69, fol. 243–246, see Iufu, Brătulescu 2012: 30–33.

61 About the literary work of Patriarch Euthymius: Ivanova 2017: 500–523. For its dissemination in Moldavia: Turdeanu 1947: 71–81;

62 For the manuscript, see Panaitescu 1959: 245–248. For further manuscripts containing the *vita*,

like the one composed by Vladislav Gramatik to mark the event of the transfer of the relics from Tarnovo to Rila Monastery in 1469, reached the Moldavian monastic *scriptoria* as well<sup>63</sup>.

Despite literary evidence showing the Moldavian elite's interest in the new type of liturgical miscellany through which new hagiographies entered the liturgical practice of the Balkan Christians, the local artistic environment did not respond to the popularity of St. John of Rila with the same consistency, which is why the particular case of Voroneţ becomes even more challenging. The favourable cultural climate of this Moldavian monastery – where even older books produced in the Bulgarian *scriptoria*, such as Gherman's Sbornik written in Tarnovo, in 1359, during the time of Tsar Ivan Alexander<sup>64</sup> were acquired, could explain the presence of the famous Bulgarian saint in the program of the narthex. The portraits of holy martyrs Barbar and Anastasia Pharmakolytria, on the other hand, recall iconographic models produced or disseminated in the South Slavic artistic environment.

The thin, half-naked figure, of the holy martyr Barbar (ΒΑΡΒΑ[ΡΑ]) painted in the northwest corner of the narthex of Voroneţ, with shackles around his neck, wrists and feet, fastening his limbs to a vertical metal rod, reproduces the image that first appeared in the decoration of Orthodox churches during the Palaeologan era, in an area that largely corresponded to the archdiocese of Ohrid<sup>65</sup> (Fig. 6). It most closely resembles the representations from the Mother of God Church in Matejč (ca. 1348–1352) and the one preserved in the upper narthex of St. Sophia Cathedral in Ohrid (ca. 1345)<sup>66</sup>.

v. Mircea 2005: 62; Ivanova 2008: 254–256. For an edition of the saint's *vita*: Kałuźniacki 1901: 5–26.

63 BAR Ms. sl. 301, a copy of the Rila Sbornik no. 62, and BAR Ms. sl. 302, see Panaitescu 2003: 11, 19; Turdeanu 1947: 76–81.

64 Iufu 2016: 19–50.

65 In this respect, see Valeva 2005: 49–64. His portrait can be seen in the church of the Mother of God in Matejč (ca. 1348–1352), St. Sophia Cathedral in Ohrid (ca. 1345), St. Archangel Michael Church in Lesnovo (1349), Sts. Peter and Paul Church of Zrze Monastery, near Prilep (1368/1369), Holy Trinity Church at Cozia Monastery (1390–1391).

66 Dimitrova 2016: 19; Grozdanov 1980: fig. 52.



His portrait is a 14<sup>th</sup>-c. creation<sup>67</sup>, contemporary with the hagiographies that responded to a cult already established in the Balkans at that time<sup>68</sup>. A Roman soldier of the Constantinopolitan Synaxarion, martyred in the Pelponnese<sup>69</sup>, St. Barbar took on a new identity, during the Palaeologan era. Towards the end of the 13<sup>th</sup> c. Constantine Akropolytes composed a *Λόγος εἰς τὸν ἅγιον Βάρβαρον* after both he and his daughter were miraculously healed by the myrrh of the saints' relics<sup>70</sup>. The Byzantine author situates the plot of his story in the time of Emperor Michel II (820–829) and presents Barbar as a former African soldier in the Arab army defeated by the Byzantines on the Aetolian coast. After recognising Christ in his heart, the saint leads the life of a hermit and ends up being accidentally killed in the mountains of Epirus near Nicopolis, where his body sinks into the ground becoming a source of myrrh, the exact location of which is not specified by Akropolytes.

Barbar gained immense popularity as a myrrh-pouring saint, to the point where his oil was used during the 14<sup>th</sup> c. in the composition of the myrrh prepared by the Patriarchate of Tarnovo – a practice rejected by the Church of Constantinople<sup>71</sup>. The Slavic redaction of the *Life of Saint Barbar from the Pelagonian Mountains*, composed later than Akropolytes' *laudatio*, probably towards the middle of the 14<sup>th</sup> c., is preserved only in Moldavian copies from the 15<sup>th</sup> c. A well-known one occupies the folios 284–299 of the codex BAR Ms. sl. 165, completed by Gavril Uric in 1441<sup>72</sup>. This version shows the transformation of St. Barbar – now a Christian

67 He belongs to a group of hermits represented for the first time during the 14<sup>th</sup> c., which also includes Moses the Egyptian, Marc of Thrace, Peter the Athonite, see Tomeković 2011: 36, 232, fig. 21–103; Satrodubcev 2019: 1–22.

68 For the Greek hagiography developed in two versions at the threshold of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> c. v. note 74 below. For the corpus of the Slavic *vita*: Ivanova 2008: 266; for a comparison of the Greek and Slavic versions from a literary point of view: v. Ivanova 2000: 40–60; The study argues for the Bulgarian origin of the Slavic *Vita*, and assigns the work to an author trained in the Tarnovo literary environment of the mid-14<sup>th</sup> c.

69 Celebrated in May, on different dates: v. *Synaxarium Eccl. Cp.*: May 5: col. 660<sup>40</sup>–661<sup>45</sup>; May 9: col. 666<sup>20</sup>; May 15, col. 1013; the edition after the 1470 codex from the National Library in Paris (9<sup>th</sup> c.), fol 25–28v, Μαρτύριον τοῦ ἁγίου πανενδόξου μάρτυρος τοῦ Χριστοῦ Βαρβάρου: *Delehay* 1910: 276–301.

70 The work of Akropolytes is edited in *Papadopoulos-Kerameus* 1891: 405–420; for its place in the context of Palaeologan hagiographic production: *Talbot* 1991: 15–26. Another Greek version of St. Barbar's hagiographical account from the beginning of the 14<sup>th</sup> c. is included in the *Life of Barnabas and Sophronius* by Akakiy the Sabaite, founders of the Soumela monastery, published by Lampsidis from from codex Athos Dionysiou 268: *Lampsidis* 1966: 40–55; v. also *Ivanova* 2000: 50–54 *passim*.

71 On this issue: *Ivanova* 2000: 46–49.

72 Published by *Yatsimirski* 1898: 34–55; v. also *Panaiteescu* 1959: 249. Another copy is included in a *menaion* for September–November from Moldovița Monastery (today Dragomirna 1789/700, fols. 299–312): *Iufu* 1963: 142.

of Egyptian origins – from a pirate who survives a shipwreck near the city of Durazzo, into the most extreme penitent. Driven by consecutive visions, Barbar becomes a wandering hermit who finds his end in the mountains of Pelagonia, not far from Ohrid. To avoid being carried further away by the believers, the saint's body sank into the ground on the seashore, from where the myrrh began to flow abundantly on earth and into the water, healing many people, both Orthodox believers and unbelievers, such as the Latins of Drach and Albania (fol. 296). The *Life* of St. Barbar the Pelagonian can be read along with the hagiographies of St. Onouphrius, St. Mary of Egypt, St. Ephrem the Syrian, St. Macarius the Roman and St. Catherine<sup>73</sup> in a 15<sup>th</sup>-c. compilation for spiritual edification (BAR Ms. sl. 154) which belonged to the Neamț Monastery, and includes teachings about Christian virtues and other useful stories for monks and nuns. It can also be read in a 15<sup>th</sup>-c. *Patericon* collection (BAR Ms. sl. 74) from Probota Monastery, which again reveals Barbar's privileged place among the most famous desert fathers<sup>74</sup>.

Just as the literary framework through which the saint's life has been transmitted over time may be relevant to the development of his cult, there is always a broader iconographic setting (pictorial proximities, the architectural *topoi* he is associated with), which provides clues about his veneration at a particular time and place. Certain patterns can be discerned in the representation of St. Barbar from the earliest stage through the 16<sup>th</sup> c. Among these, his association with groups of hermits in general, and to Macarius of Egypt in particular. This formula is repeated in the programs of the upper narthex of St. Sophia Cathedral in Ohrid<sup>75</sup>, the narthex of the Mother of God Church in Matejč<sup>76</sup> and in the Macedonian church of Zrze (1368/69)<sup>77</sup>, the latter placing Barbar on the north wall of the narthex, with Macarius of Egypt on his right, and the communion of St. Mary of Egypt on his left.<sup>78</sup> The case of Lesnovo (1349) is even more intriguing from this point of view, since

73 Panaitescu 1959: 217-218: Житіє и жизнь прѣподобнаго отца нашего варнава муромскаго подвижавшаго ся въ пелагоніи горахъ, отъ кѣдоу и како пришедша въ тѣя страны.

74 Panaitescu 1959: 92.

75 The series on the north wall starts with Paul of Latros, Peter the Athonite, Macarius the Great and Barbar, who are followed by Ephrem the Syrian and other unidentified monks, v. Grozdanov 1980: 76, no. 14 and fig. 52.

76 He is the first in a series of hermits, followed by Peter the Athonite, Macarius the Great (?), and Onouphrius, see Dimitrova 2002: 223; 323, no. 241.

77 Todić 2011: 213-214.

78 Todić 2011: 213-214.



Fig. 7. Voroneț. North wall of the narthex: St. Theoctist [our] father, St. Anastasia, St. Barbar (photo O. Iacubovschi)



Fig. 8. Voroneț. Narthex, view of the north-west corner: St. Theoctist [our] father, St. Anastasia, St. Barbar, St. Paisius, the Angel appearing to St. Pachomius (photo O. Iacubovschi)

in the narthex of this church St. Barbar stands not only next to the African ascetic Moses the Ethiopian<sup>79</sup>, but also to St. Christopher<sup>80</sup>, who in the tradition of the Greek calendar is celebrated on May 9<sup>th</sup>, a date that is close to the days when St. Barbar is also celebrated in the Greek calendar, but which does not coincide with the feast of St. Barbar the Pelagonian from the Slavic Synaxaria (October 24)<sup>81</sup>. At the end of the 14<sup>th</sup> c., in the *katholicon* of Cozia Monastery, in Wallachia, he is no more classified among the hermits but stands next to Sts. Visarion, Hilarion and Varlaam, and wears a short tunic like in Zrze and the outer narthex of Gračanica (1560)<sup>82</sup>. Finally, in the frescoes of the Bulgarian church of Kremikovtsi (1493) St. Barbar changes from a hermit into a holy healer and confessor, holding a medicine pot in his hand<sup>83</sup>. This prototype which was not widely used, better embodied Barbar's reputation as a myrrh-pouring saint among the Southern Slavs.

In Voroneţ, St. Barbar is instead associated with St. Anastasia Pharmakolytria (**Fig. 7**), pictured to the other side of the small arched niche of the north wall of the narthex. The visual proximity to St. Anastasia Pharmakolytria (ἉΓΙΑ ΑΝΑΚΤΑΚ[Ι]Α) recalls Barbar's thaumaturgical qualities. Since there are no traces of her famous epithet ("Pharmakolytria", "the deliverer from potions") preserved on the wall painting, next to her portrait, the identification relies on the visual attributes the saint is associated with: the martyr's cross and the medicine bottle of thin long neck in her left hand. Anastasia's image in Voroneţ is consistent with her Byzantine portrait<sup>84</sup> reproduced in fresco and icon painting throughout the Greek and Slavic territories<sup>85</sup>. It resembles her portrait

79 *Starodubcev* 2019: 1-22.

80 *Gabelić* 1998: 156/no. 303; 203-205; 220. For the commemoration, see *Sinaxarium CT*: col. 667, the second entry of the day.

81 *Delehay* 1910: 288, who suggests a transfer of cult elements. The epithet „Barbar“ was applied to St. Christophor, at least in his Syriac *Vita*, edited by *Popescu* 1903.

82 *Barbu* 1986: No. 290/68 on the iconographic schema and figs. 89, 90; for Gračanica, see *Todić* 1988: 248, plate XXIII, no. 23.

83 *Valeva* 2005: 49-64, fig. 1/51.

84 A 14<sup>th</sup> -c. Byzantine icon of the Pharmakolytria with relics is preserved in the Hermitage Museum: <https://www.heritagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/488145/?lng=en> (accessed 06.07.2020)

85 For an extensive discussion on the representations of St. Anastasia Pharmakolytria in the Eastern tradition, see *Vojvodić* 1990: 31-39. Despite some known exceptions (i.e. the *Stroganoff Iconographic Handbook: Ikonenmalerhandbuch* 1983: 69, where the medicine pot is placed in the hand of the holy martyr Anastasia the Roman, celebrated on October 28) the bottle she holds to remind of her healing power is a strong indicator of Pharmakolytria's identity.



from St. George's Church in Rečani (late 14<sup>th</sup> c.)<sup>86</sup>, Panagia Kera of Kritsa in Crete (14<sup>th</sup> c.)<sup>87</sup>, the Church of Sts. Constantine and Helen in Ohrid (15<sup>th</sup> c.)<sup>88</sup> and several Russian icons<sup>89</sup>.

An early Christian martyr of Sirmium in modern-day Serbia, she acquired great popularity in the Byzantine capital<sup>90</sup>, after her relics were transferred to Constantinople in the 5<sup>th</sup> c. The church of the Pharmakolytria later became the place where serious forms of mental illness were treated, and prayers were addressed to the saint for the help of the sick<sup>91</sup>. In 1389 Ignatius of Smolensk was able to kiss her relics on the occasion of her feast held on December 22<sup>92</sup>. Centuries later, her relics in Constantinople were worshipped by Paul of Aleppo who records the event in his travel diary<sup>93</sup>. Apart from her veneration in Constantinople and in the city of Zadar, where parts of her relics reached at the beginning of the 9<sup>th</sup> c. and were housed in the Rotonda of the Holy Trinity<sup>94</sup>, churches dedicated to Anastasia bear witness to her widespread worship in the cultural sphere of Byzantium, from the Balkans to the northern Russian provinces<sup>95</sup>. The rebuilding of the *katholikon* of St. Anastasia

86 Marković, Stefanović 2018: no. 6/35, fig. 24/75.

87 Klontza-Jaklová 2008: 315/fig. 6.

88 Her *maforion* is coloured in dark red, like in the church of Holy Anargyroi in Kastoria (12<sup>th</sup> c.), Mother of Good Phorbiotissa of Asinou (narthex, late 12<sup>th</sup> c.), or Poganovo (1499).

89 A 15<sup>th</sup> -c. icon from Novgorod depicts St. Anastasia with attributes next to St. Paraskevi. Surprisingly, the painter mistakenly inversed the names of the two saints, see *Le capitali del Nord* 2000: cat. No 9. Another 15<sup>th</sup> c. icon from Novgorod depicts the same women-martyrs next to St. Varlaam Khutynski, John the Almsgiver, with Anastasia bearing no attribute, see *Le capitali del Nord* 2000: cat. no. 11; Lazarev 1996: cat. No. 41, 372. Bust-portraits of Anastasia and Paraskevi appear also on a 15<sup>th</sup> c. icon from Pskov, see *Le capitali del Nord* 2000: cat. no. 3.

90 They were placed in the Resurrection Church at the Portico of Dominus which became her martyrion. Regarding the transfer of the cult of Anastasia from Sirmium to Constantinople and Rome, in the context of other similar cult transfers from the Balkans to Byzantium, see Rizos 2016: 195-213, especially 205-206 and, more recently: Vedriš 2019 and Vedriš 2012.

91 Anastasia's intervention in favor of the suffering is also reflected in hagiographic literature, v. Timotin 2020: 256-257. About the epigram commissioned by the *panhypersebastē* Eirene, daughter of Theodore Metochites, to be inscribed on an icon of St. Anastasia Pharmakolytria, from which she was expecting the healing of her son-in-law, Stefan Uroš III Dečanski, see Ryder 2009: 265-270; Talbot 2012: 265-267.

92 *Majeska* 1984: 100: "On the twenty – second, I kissed the holy relics of Anastasia and the head of St. Ignatius the Godbearer."

93 "I kissed [here] the relics of Saint Anastasia, the charm healer. None of the churches in Constantinople, not even that of the Patriarchate, are old from the time of [the first] Christian emperors, except for this church in the Karaman neighborhood" translation after *Paul din Alep* 2020: 288.

94 Vedriš 2012.

95 For the monuments which no longer exist, see Vojvodić 1990: 32. During the plague epidemic of 1417, the residents of Novgorod begged for Anastasia's help by building a wooden church dedicated to the saint, in which liturgy was served on the same day, see *Novgorodskaya* 1950: 408.

in the old Byzantine monastic complex of the Pharmakolytria, south-east from Thessaloniki, on the route to Mount Athos, commissioned by monk Teonas (future sanctified archbishop of Thessaloniki) in 1522, testifies to her long lasting fame in the region<sup>96</sup>. Around the middle of the 16<sup>th</sup> c., Moldavian Prince Alexandru Lăpușneanu offers the priest Sava, a future bishop in Transylvania, the financial support necessary for him to complete his theological formation at the Pharmakolytria Monastery<sup>97</sup>, while in the following century documents attest to the first donation from Wallachia to the monastery in Halkidiki<sup>98</sup>.

The fresco in Voroneț remains the only reliable visual testimony of the martyr of Sirmium in the Moldavian churches of the period (**Fig. 8**). While Pharmakolytria's full-length portrait stands out as an isolated occurrence, St. Barbar reappears later on in the *katholikon* of Neamț Monastery (first half of the 16<sup>th</sup> c.) and in the narthex of the former metropolitan church of St. George from Suceava (ca. 1534).

## Conclusions

The examination of the "portrait gallery" displayed in the lowermost zone of the narthex of St. George's Church in Voroneț focused, first of all, on those figures who enjoyed large popularity during the last century of independence of the Balkan Christian peoples. The *Lives* of some of them were subjected to changes during the 14<sup>th</sup> c., which involved rewriting or adapting older versions (St. John of Rila, St. Barbar). Other had their hagiographies translated even later, and their portraits included in the church iconography at the beginning of the 15<sup>th</sup> c. (the Persian martyrs Gobdelas and Dadas and Kasdoa).

The popularity of martyrs like Barbar and Anastasia continued to spread in the Ottoman conquered Balkans and beyond, not least due

The episode is mentioned also by Vojvodić 1990: 32.

96 The place where emperor and monk Joasaph (Kantakouzenos) presumably donated a manuscript containing some of his works in the 14<sup>th</sup> c., see Darrouzes 1954: 45-57.

97 Năsturel 2019: 639-648; Cotovanu 2011: 355-357.

98 On this issue, see Cotovanu 2011: 347-363. The connections with the monastic community from Pharmakolytria's Monastery could have been even earlier given that St. Teonas and his confreres from the monastery of Pharmakolytria were disciples of the future martyr Jacob of Kastoria, martyred in 1519/20, who spent some time in Wallachia in the time of Neagoe Basarab, see Cotovanu 2011: 352-354.



to the origin of their cult and fame of their sanctuaries and relics, which continue to be mentioned by sources in the 15<sup>th</sup> c. and later. Apparently, there was a well-known sanctuary of St. Barbar in Peloponnese, the one Joseph Bryennios (ca. 1350–1431) refers to in the *Λόγος περὶ τῆς ἡμῶν πίστεως* when he names those churches where the saints' relics have not been desecrated by the Latins and the myrrh did not chase to flow<sup>99</sup>.

Even though the incorporation in the local *Menaia* was delayed for saints such as Kasdoa, Barbar, or even John of Rila, there was another type of liturgical book, based on recent translations, newly rewritten hagiographies, homilies and rhetorical prose, produced in the Athonite monastic environment and in the Bulgarian capital of Tarnovo, which made its way to Moldavia and contributed to the assimilation of the new hagiographies, first of all by the monastic communities. Certainly, above all these issues also raises the problem of the individual artists who could have contributed to the final selection of the holy figures in the narthex of St. George's church in Voroneț. Surprising in this respect is the contrast between the proven familiarity of the painters with Paleologan typologies perpetuated during the 15<sup>th</sup> c. (St. Anastasia Pharmakolytria, St. Barbar) or widely transmitted workshop formulas (the joining of St. Arsenius the Great and St. Theodosius the Cenobiarch)<sup>100</sup>, on the one hand, and the iconographic "inconsistencies" revealed in the portraying of extremely popular saints, such as Macarius of Egypt and St. Spyridon<sup>101</sup> in which cases the artists deviate from the established typologies.

If one considers the iconographic options for the narthex's lower register in other Moldavian churches of the period it comes out that various formulas were experienced in this most prolific period of Stephen the Great's religious patronage. The programs of the Holy Cross church in Pătrauți (post-1487), St. Elijah church near Suceava (post-1488), St. Nicholas-Popăuți (post-1496) in Botoșani, St. Nicholas in Rădăuți (ca. 1497/98), as well as the church founded by Ioan Tăutu in Bălinești (post 1500) were all achieved within a very short period (less than two decades). Among them, Voroneț stands out for an unmistakable style of portraiture, and for a selection that preserves the memory of some highly revered saints of the Balkan Christian world.

<sup>99</sup> Delehay 1910: 286–288.

<sup>100</sup> The two saints are painted on the south wall of the narthex. Their joining in fresco programs can also be seen in St. Neophyte Church in Paphos (12th c.) and St. John the Theologian in Poganovo (1499).

<sup>101</sup> Both represented in the *megaloschemos* attire.

## Bibliography

### Primary Sources

Acta Sanctorum Septembris 1762: Acta Sanctorum Septembris, T. 8, 1762. Antwerp. Impression anastatique. Bruxelles, 1970.

BAR: Library of the Romanian Academy

BHG: Bibliotheca Hagiographica Graeca (ed. Francois Halkin). Bruxelles, Société des Bollandistes, 3<sup>rd</sup> ed. T. I-III, 1957.

DRH A. II. 1976: Documenta Romaniae Historica A. Moldova, Vol. II (1449–1486). Bucharest.

Ikonenmalerhandbuch 1983: Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow. Slavisches Institut München, 2<sup>nd</sup> edition, Munich – Autenried.

*Kaľužniacki* 1888: *Kaľužniacki*, Emil. Evangeliarium Putnanum. Monumenta linguae paleoslovenicae, T. I. Viena – Teschen.

*Kaľužniacki* 1901: Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375–1393) nach den besten Handschriften (ed. Emil Kaľužniacki). Vienna, 5-26.

*Martyrologium Romanum* 1589: *Martyrologium Romanum*, ad nouam kalendarii rationem (...) auctore Caesare Baronio Sorano (...). Antverpiae ex officina Christophori Plantini.

*Novgorodskaya* 1950: Новгородская Первая Летопись. Старшего и младшего изводов [Novgorodskaya pervaye letopis'. Starshego i mladshego izvodov]. Moscow.

*Papadopoulos-Kerameus* 1891: Constantine Akropolites, Λόγος εἰς τὸν ἅγιον Βάρβαρον (ed. Athanasios Papadopoulos-Kerameus). In: *Analekta Hierosolymitikes Stachyologias*, T. 1. St. Petersburg, 405-420.

*Paul din Alep* 2020: Paul din Alep, Jurnal de călătorie. Siria, Constantinopol, Moldova, Valahia și Țara Cazacilor (ed. Ioana Feodorov). Brăila.

PG: Patrologiae cursus completus. Series Graeca (ed. J. P. Migne). I-CLXI. Paris 1857–1866.

*Synaxarium Eccl. Cp.* 1902: *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*: e codice Sirmondiano nunc Berolinensi (...). Propylaum ad Acta Sanctorum Novembris (ed. Hippolyte Delehaye). Brussels.

*The Synaxarion* 2000: *The Synaxarion* of the monastery of the Theotokos Evergetis. September – February (text and translation by Jordan, R. H). Belfast Byzantine Texts and Translations 6.5.

*Tetraevangelul* 2017: *Tetraevangelul* ieromonahului Spiridon. Caligrafiat și miniat la mănăstirea Putna în 1502, din porunca lui Ștefan cel Mare (facsimile edition). Bucharest.

*Tetraevangelul* 2018: *Tetraevangelul* sfântului cuvios Nicodim de la Tismana. Caligrafiat și miniat la mănăstirea Prislop în anii 1404–1405 (facsimile edition). Onești.

*Tipikon* 2001: Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси [Tipikon patriarkha Aleksiya Studita v Vizantii na Rusi] (ed. Aleksey Pentkovskiy). Moscow.

*Velikikh* 1883: Великих Четъих-Миней собранья всероссийским митрополитом Макарием, Сентябрь дни 25-30 [Velikikh Chet'ikh-Miney sobranyya vserossiyskim mitropolitom Makariem Sentyabr' dni 25-30]. St. Petersburg.

## Literature

*Acheimastou-Potamianou* 1991–1992: *Acheimastou-Potamianou*, Myrtali. Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No.16, 13-32.

*Arranz* 1993: Arranz, Miguel. I Penitenziali bizantini: il Protokanonarion o Kanonarion primitivo di Giovanni monaco e diacono e il Deuterokanonarion o "Secondo Kanonarion" di Basilio monaco (Kanonika 3). Rome.

*Barbu* 1986: Barbu, Daniel. Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea. Bucharest.

*Beck* 1959: Beck, Hans-Georg. Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. Munich.

*Bogdan* 1891: *Bogdan*, Ioan. Vechile cornice moldovenești până la Urechia. Bucharest.

*Boldura* 2007: *Boldura*, Oliviu. Cercetări stratigrafice și tehnologice privind pictura de la biserica mănăstirii Voroneț. – *Revista Monumentelor Istorice*, No. 77/1-2, 17-27.

*Cincheza-Buculei* 1993: *Cincheza-Buculei*, Ecaterina. Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneț. – *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, No. 30, 3-23.

*Cincheza-Buculei* 2014: *Cincheza-Buculei*, Ecaterina. Pictura pro-naosului bisericii mănăstirii Humor. – *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, serie nouă, No. 4, 183-218.

*Costea* 1991: *Costea*, Constanța. Nartexul Dobrovățului. Dosar arheologic. – *Revista Muzeelor Istorice*, No. 1, 10-22.

*Costea* 1992: *Costea*, Constanța. Referințe livrești în pictura moldovenească de la sfârșitul secolului XV. – *Anuarul Institutului de Istorie "A. D. Xenopol"*, No. 29, 277-283.

*Costea* 2001: *Costea*, Constanța. Une nouvelle réplique slavonne du Paris. Gr. 74: Seven Decades after. – *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, No. 38, 3-17.

*Costea* 2008a: *Costea*, Constanța. John, the Persians' Emperor. – *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, No. 45, 31-44.

*Costea* 2008b: *Costea*, Constanța. Comments on Continuity in Medieval Painting. – *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, No. 45, 127-140.

*Cotovanu* 2011: *Cotovanu*, Lidia. Une donation inconnue au monastère Sainte-Anastasia-Pharmakolytria de Chalcidique (XVII<sup>e</sup> siècle). – *Études Byzantines et Post-Byzantines*, No. 6, 347-363.

*Darrouzes* 1954: *Darrouzes*, Jean. Les manuscrits du monastère Sainte – Anastasie Pharmacolytria de Chalcidique. – *Revue des Etudes Byzantines*, No. 12, 45-57.

*De Clercq* 1942: *De Clercq*, Carlo. Les Pandectes de Nicon de la Montaigne Noire. In: *Archives d'histoire du droit oriental*, Vol. IV. Venice, 187-203.

*Delehay* 1910: *Delehay*, Hippolyte. Les Actes de S. Barbarus. – *Analecta Bollandiana*, No. 29, 276-301.

*Dimitrova* 2002: *Dimitrova*, Elizabeta. Манастир Матејче [Manastir Matejče]. Skopje.

*Dimitrova* 2016: *Dimitrova*, Elizabeta. Црквата Света Богородица – Матејче [Crkvata Sveta Bogorodica – Matejče]. Skopje.

*Dragnev* 2004: *Dragnev*, Emil. O capodoperă a miniaturii din Moldova medievală: tetraevangelul de la Elizavetgrad și manuscrisele grupului Parisinus graecus 74. Chișinău.

*Dragnev* 2016: *Dragnev*, Emil. Câteva observații asupra registrului Pătimirilor și a Învierii din naosul bisericii în Pătrăuți. In: *Orizonturi medievale și moderne în istoria românilor. Economie, societate, cultură, istoria științei. În onoarea profesorului Demir Dragnev* (eds. S. Bacalov, I. V. Xenofontov). Chișinău, 503-505.

*Dragnev* 2019: *Dragnev*, Emil. Noi reflexe miniaturistice în pictura murală din Moldova medievală. Cazul bisericii Sf. Nicolae din Rădăuți. In: *Historia est magistra vitae. Civilizație, valori, paradigme, personalități. In honorem profesor Ion Eremia*. Chișinău, 93-104.

*Gabelić* 1998: *Gabelić*, Smiljka. Манастир Лесново. Историја и сликарство [Manastir Lesново. Istorija i slikarstvo]. Belgrade.

*Grbić* 2011: *Grbić*, Dušica. Ћирилске рукописне књиге Библиотеке Матице Српске. Књ. 15, Пролози. Службе и житија [Ćirilske rukopisne knjige Biblioteke Matice Srpske. Knj. 15, Prolozi. Službe i žitija]. Novi Sad.

*Gritsevskaya* 2019: *Gritsevskaya*, Irina. Старшие виды месяцесловов Иерусалимских уставов в русской книжности XV в. Становление и развитие репертуара памятней [Starshiye vidy mesyatseslovov Iyerusalimskikh ustavov v russkoy knizhnosti XV v. Stanovleniye i razvitiye repertuara pamyatey]. – *Slověne*, No. 8/2, 87-112.

*Grozdanov* 1980: *Grozdanov*, Cvetan. Охридско зидно сликарство XIV века [Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka]. Belgrade.

*Iorga* 1934: *Iorga*, Nicolae. Review of B. Filov. Les miniatures de l'évanglie du roi Jean Alexandre. – *Revue Historique du Sud-Est européen*, No. 11/10-12, 375-376.



*Iufu* 1963: *Iufu*, Ioan. Mănăstirea Moldovița – Centru cultural important din perioada culturii române în limba slavonă (sec. XV–XVIII). – Mitropolia Moldovei și Sucevei, No. 39/7-8, 428-455.

*Iufu* 2016: *Iufu*, Ioan. Sbornicul lui Gherman (1359). In: Manuscrise slavo-române din Mănăstirile românești (ed. Cosmin Vilău). Bucharest.

*Iufu, Brătulescu* 2012: *Iufu*, Ioan, *Brătulescu*, Victor. Manuscrise slavo-române din Moldova. Fondul mănăstirii Dragomirna. Iași.

*Ivanov* 1936: *Ivanov*, Iordan. Жития на св. Ивана Рилски [Zhi-tiya na sv. Ivana Rilski]. Sofia.

*Ivanova* 2000: *Ivanova*, Klementina. Житието на Варвар Мироточец Пелагонийски (Битолски) [Zhitieto na Varvar Mirotochets Pelagoniyski (Bitolski)]. – *Palaeobulgarica*, No. 24/2, 40-60.

*Ivanova* 2008: *Ivanova*, Klementina. Bibliotheca Hagiographica Balcano-Slavica. Sofia.

*Ivanova* 2017: *Ivanova*, Klementina. The New Redaction Tŭrnovo Collections and the Role of Patriarch Evtimii in their Translation. In: *Medieval Bulgarian Art and Letters in a Byzantine Context* (eds. Elka Bakalova, Margaret Dimitrova, M.A. Johnson). Sofia, 500-523.

*Kazhdan et. al.* 1991: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 2 (eds. A. Kazhdan, A. – M. Talbot, A. Cutler, T. E. Regory, N. P. Ševčenko). New York – Oxford.

*Klontza-Jaklová* 2008: *Klontza-Jaklová*, Vera. Blown Glass in Wall Paintings from Kritsa. A Preliminary Report. – *Journal of Glass Studies*, No. 50, 311-315.

*Kozak* 1903: *Kozak*, Eugen, A. Die Inschriften aus der Bukovina. Epigraphische Beiträge zur Quellenkunde der Landes- und Kirchengeschichte, I. Teil: Steinschriften. Vienna.

*Lazarev* 1996: *Lazarev*, Viktor N. L'arte russa delle icone. Dalle origini all'inizio del XVI secolo (curata da G. I. Vzdornov). Milano.

*Le capitali del Nord* 2000 : *Le capitali del Nord*. Novgorod e Pskov (ed. Giovanna Parravicini). Milano.

*Lința* 1980: *Lința*, Elena. Catalogul manuscriselor slavo-române din Iași. Bucharest.

*Loseva* 2009: *Loseva*, Olga. Жития русских святых в составе древнерусских Прологов XII – первой трети XV веков [Zhitiya russkikh svyatykh v sostave drevnerusskikh Prologov XII – pervoy treti XV vekov]. Moscow.

*Luzzi* 2008: *Luzzi*, Andrea. El «Menologio de Basilio II» y el semestre invernal de la Recensio B\* del Sinaxario de Constantinopla. In: El Menologio de Basilio II: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1613 (eds. Inmaculada Pérez Martín, Francesco D'Aiuto). Madrid, 47-75.

*Majeska* 1984: *Majeska*, George. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, D.C.

*Mancini* 1907: *Mancini*, Augustus. Codices Graeci Monasterii Messanensis S. Salvatoris. Messina.

*Marković, Stefanović* 2018: *Marković*, Marijana, *Stefanović*, Bojana. The Church of St. George in Rečani. Drawings and Photographs of Architecture and Wall Paintings (bilingual). Belgrade.

*Mateos* 1962: *Mateos*, Juan. Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix n°40, X<sup>e</sup> siècle. T. I. Le cycle des douze mois. Rome.

*Mihăilă* 1972: *Mihăilă*, Gheorghe. Sintagma lui Matei Vlastares și începuturile lexicografiei slavo-române (secolele al XV-lea – al XVII-lea). In: Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi. Bucharest, 261-306.

*Mijović* 1973: *Mijović*, Pavle. Менолог. Историјско-уметничка истраживања [Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja]. Belgrade.

*Mircea* 2005: *Mircea*, Ion Radu. Répertoire des manuscrits slaves en Roumanie. Auteurs byzantins et slaves. Sofia.

*Musicescu* 1964: *Musicescu*, Maria Ana. Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului. In: Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare (ed. M. Berza). Bucharest, 362-417.

Năsturel 2019: *Năsturel*, Petre Ș. Le pope Sava, «boursier» en Macédoine du prince de Moldavie Alexandru Lăpușneanu, plus évêque de Transylvanie. In: *Études d'histoire byzantine et post-byzantine* (eds. E. C. Antoche, L. Cotovanu, I. – A. Tudorie). Brăila, 639-648.

Negrău 2015: *Negrău*, Elisabeta. The Cult of Saints Dadas, Gobeladas and Casdoia in the Greek Provinces and Wallachia (16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries). In: *Heroes. Cults. Saints. Art Readings 2015* (eds. I. Gergova, E. Moutafov). Sofia, 263-276.

Panaiteescu 1959: *Panaiteescu*, Petre P. Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R., Vol. I. Bucharest.

Panaiteescu 2003: *Panaiteescu*, Petre P. Catalogul manuscriselor slavo-române și slave din Biblioteca Academiei Române, Vol. II. Bucharest.

Pavlova, Bogdanova 2000: Die Pandekten des Nikon vom Schwarzen Berge (Nikon Černogorec) in der ältesten Slavischen Übersetzung (ed. R. Pavlova, S. Bogdanova). Vol. 1-2. Peter Lang.

Popa 1981: *Popa*, Corina. Bălinești. Bucharest.

Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros 2008: *Popa*, Corina, *Iancovescu*, Ioana, *Negrău*, Elisabeta, *Bedros*, Vlad. Repertoriul picturilor brâncovenesti. I. Județul Vâlcea, Vol. 1. Text. Bucharest.

Popa et al. 2016: *Popa*, Corina, *Boldura*, Oliviu, *Drobotă*, Maria-Magdalena, *Dină*, Anca. Arbore. Istorie, artă, restaurare. Bucharest.

Popescu 1903: *Popescu*, Johann. Die Erzählung oder das Martyrium des Barbaren Christophorus und seiner Genossen. Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät der Kaiser-Wilhelms Universität Strassburg zur Erlangung der Doctorwürde. Leipzig.

Repertoriul 1959: *Repertoriul* monumentelor și obiectelor de arta din timpul lui Ștefan cel Mare (ed. M. Berza). Bucharest.

Rizos 2016: *Rizos*, Efthymios. Martyrs from the North-Western Balkans in the Byzantine Ecclesiastical Tradition. Patterns and Mechanisms of Cult Transfer. In: *Forschungen zu Spätantike und Mittelalter 4*. Remshalden, 195-213.

Ryder 2009: *Ryder*, Edmund C. An Epigram for Saint Anastasia Pharmakolitria Commissioned by the Panhypersebaste Eirene Palaiologina. In: *Anathemata Eortika. Studies in Honor of Thomas F. Mathews* (eds. Joseph. D. Alcherms, H. C. Evans, T. K. Thomas). Mainz, 265-270.

*Semoglou* 1999: *Semoglou*, Athanassios. Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Castellanos. PhD Dissertation, EPHE. Paris.

*Solcanu* 1999: *Solcanu*, Ion. Datarea picturii din altarul și naosul bisericii Voroneț. – *Codrul Cosminului*. Seria nouă, No. 5 (15), 257-265.

*Starodubcev* 2012: *Starodubcev*, Tatjana. The Cult and Image of a Saint. The Case of Saint Gobdelas in the Serbian Despotate. In: *Russian Medieval Art. Art of Medieval Rus' and Byzantium during the epoch of Andrey Roubliov. Papers of the International Symposium, October 1 – 2, 2008* (ed. E. Smirnova). Moscow, 177-187.

*Starodubcev* 2016: *Starodubcev*, Tatjana. Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића [Srpsko zidno slikarstvo u zemljama Lazarevića i Brankovića]. Belgrade.

*Starodubcev* 2017: *Starodubcev*, Tatjana. Оглед о сликаним календарима у средњовековној Србији и њиховим писаним изворима. Пример месеца септембра [Ogled o slikanim kalendarima u srednjovekovnoj Srbiji i njihovim pisanim izvorima. Primer meseca septembra] – *Zbornik Matice Srpske za Likovne Umetnosti*, No. 45, 71-92.

*Starodubcev* 2019: *Starodubcev*, Tatjana. St. Moses the Ethiopian or the Black. Cult and Representation in the Middle Ages. – *Zograf*, No. 43, 1-22.

*Subotin-Golubović* 2006: *Subotin-Golubović*, Tatjana. Календари српских рукописа прве половине XV века [Kalendar srpskih rukopisa prve polovine XV veka]. – *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, No. 43, 175-187.

*Székely* 2009: *Székely*, Maria Magdalena. Ctitorii Voronețului. – *Analele Putnei*, No. 5/1, 139-156.

*Taft* 1994: *Taft*, Robert. The Synaxarion of Evergetis in the history of Byzantine liturgy. In: *The Theotokos Evergetis and the*

eleventh-century monasticism (eds. M. Mullett, A. Kirby). Belfast, 274-293.

*Talbot 1991: Talbot, Alice-Mary. Old Wine in New Bottles: The Rewriting of Saints' Lives in the Palaeologan Period. In: The Twilight of Byzantium (eds. S. Ćurčić, D. Mouriki). Princeton, 15-26.*

*Talbot 2012: Talbot, Alice-Mary. Female Patronage in the Palaeologan Era. Icons, Minor Arts, and Manuscripts. – Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, No. 60, 259-274.*

*Thomassin 1725: Thomassin, Louis. Ancienne et nouvelle discipline de l'Église touchant les bénéfices et les bénéficiers, T. 1. Paris.*

*Thomson 1987: Thomson, J. Francis. The Problem of the Reception of the Works of John IV Ieiunator of Constantinople among the Slavs. Nikon of the Black Mount and Cirycus of Novgorod. – Palaeobulgarica, No. 11/1, 23-45.*

*Timotin 2020: Timotin, Andrei. Prophéties et pouvoir à Byzance. Étude sur l'hagiographie méso-byzantine (IX–XI siècles). Paris.*

*Todić 1988: Todić, Branislav. Gračanica. 1. Slikarstvo. Belgrade.*

*Todić 2011: Todić, Branislav. Сликаство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице [Slikarstvo priprate Zrza i bogosluženje Strasne sedmice]. – Zograf, No. 35, 211-222.*

*Tomeković 2011: Tomeković, Svetlana. Les saints ermites et moines dans la peinture murale Byzantine. Byzantina Sorbonensia 26. Paris.*

*Turdeanu 1947: Turdeanu, Emil. La littérature bulgare du XIVe siècle et sa diffusion dans les Pays roumains. Paris.*

*Turdeanu 1997a: Turdeanu, Emil. Miniatura bulgară și începuturile miniaturii românești. In: Oameni și cărți de altădată (eds. Șt.S. Gorovei, M. M.Székely). Bucharest, 169-231.*

*Turdeanu 1997b: Turdeanu, Emil. Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare. In: Oameni și cărți de altădată (eds. Șt. S. Gorovei, M. M.Székely). Bucharest, 25-167.*

*Valeva 2005: Valeva, Tsveta. Образът на св. Варвар Пелагонийски в притвора на църквата в Кремиковския манастир*

[Образат на св. Варвар Pelagonijski v pritvora na carkvata v Kremikovskiya manastir]. – Palaeobulgarica, No. 29/2, 49-64.

Vedriš 2012: *Vedriš*, Trpimir. Po čemu je u 9. st. rotunda sv. Trojstva u Zadru mogla sličiti crkvi sv. Anastazije u Carigradu? In: Stjepan Gunjača i hrvatska srednjovjekovna povijesno-arheološka baština 2. Split, 63-79.

Vedriš 2019: *Vedriš*, Trpimir. Hagiografija i rani kult sv. Anastazije i sv. Krizogona u Zadru. Bibliotheca Hagiotheca, Series Studia, vol. 1. Zagreb.

Vojvodić 1990: *Vojvodić*, Dragan. Култ и иконографија свете Анастасије Фармаколитрије у земљама византијског културног круга [Kult i ikonografija svete Anastasije Farmakolitrije zemljama vizantijskog kulturnog kruga]. – Zograf, No. 21, 31-40.

Xyngopoulos 1947: *Xyngopoulos*, Andreas. Ο Άγιος Γορδελαάς του Εμμανουήλ Τζάνε. Γέννηση και εξέλιξη ενός εικονογραφικού τύπου. – Κρητικά Χρονικά, No. 1, 467-486.

Živković 1982: *Živković*, Branislav. Каленић. Цртежи фресака [Kalenić. Crteži fresaka]. Споменици српског сликарства средњег века 1 [Spomenici srpskog slikarstva srednjeg veka 1]. Belgrade.

Yatsimirski 1898: *Yatsimirski*, Aleksandr I. Из славянских рукописей. Тексты и заметки [Iz slavyanskikh rukopisey. Teksty i zametki]. II. Житие преп. Варвара Охридского мироточца [Zhitie prep Varvara Ohridskago Mirotochtsa]. Moscow, 34-55.

Živković 1986: *Živković*, Branislav. Поганово. Цртежи фресака [Poganovo. Crteži fresaka]. Споменици српског сликарства средњег века 5 [Spomenici srpskog slikarstva veka 5]. Belgrade.



**Подборът на светци в нартекса на църквата  
„Св. Георги“ в манастира Воронеж.  
Изследване върху преноса на религиозни модели  
от Балканите към Молдавия през XV век**

*Оана Якубовши*



Повечето от светците, представени в притвора на църквата „Св. Георги“ в манастира Воронеж (ок. 1496), са част от унаследен иконографски репертоар, изграден в художествената практика през столетията и отразяващ религиозния живот и литургическия ритуал в Православната църква. Централно място в програмата на нартекса от Воронеж, до едни от най-значимите фигури на източното монашество, заемат и няколко рядко изобразявани святи мъже и жени. Сред тях са св. Каздоа, мъченик, и константинополският патриарх Йоан Постник. Също така тук присъстват и някои от най-почитаните светци на Балканите: св. Сава Сръбски, Св. Йоан Рилски, св. Варвар и св. Анастасия Фармаколитрия, изобразени в редицата светци от долния регистър. Статията проследява процеса на подбор в тази хетерогенна галерия от мъченически, аскетски и монашески модели на святост от притвора на църквата „Св. Георги“ в контекста на литургичните, художествените и литературните извори, до които молдавското монашество е имало достъп през XV в.



## Едно изгубено изображение на тропара „Горе на трона и долу в гроба“ от църквата „Св. Георги“ в Арбанаси

Мария Колушева<sup>1</sup>

Институт за изследване на изкуствата, БАН

**Абстракт:** В статията се изследва изображението от протезисната ниша на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси. След свалянето на фреските от стените на църквата при реставрацията през 70-те години на XX в. част от тях не са върнати на местата им и са ни известни само от архивни фотографии. Сред тях е и композицията от протезисната ниша. Тя представлява визуализация на тропара „Горе на трона и долу в гроба“, който е част от първа песен на канона на Велика събота. Освен изображението от църквата „Св. Георги“ в Арбанаси темата не е известна от друг паметник по българските земи през периода XIV–XVIII в. Специфичният иконографски вариант, в който е представена, е в центъра на това изследване.

**Ключови думи:** поствизантийско изкуство, иконографски модели, визуализация на химнографски текст

През 70-те години на XX в. се установява, че фреските в църквата „Св. Георги“ в Арбанаси са застрашени от конструктивни проблеми на постройката и заради това са свалени от стените на храма<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Maria Kolusheva has a PhD in Art History; since 2016 she works at the Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences. Her research interests include iconography, Byzantine art, Post-Byzantine painting, icon-painting workshops and artistic centres in the Balkans.

<sup>2</sup> Резултатите от архитектурното проучване на църквата са публикувани у: Teophilov 1977. Подробно за започналите през 1973 г. реставраторски намеси в църквата вж. Vanev 2005.



Върнати са в църквата отново едва през 2012 г.<sup>3</sup> В резултат на предприетите неадекватни мерки по реставрирането и съхранението им през този почти половин век оригиналният вид на фреските днес е сериозно компрометиран. Част от изображенията не са върнати по местата им – местонахождението им е неизвестно или пък са унищожени завинаги (Фиг. 1). Сред тях са и стенописите от протезисната ниша, предмет на настоящия доклад. Единствената визуална информация за тях са черно-бели архивни фотографии<sup>4</sup> (Фиг. 2, 3).

Стенописите в по-голямата част от олтара, наоса, притвора и част от галерията на църквата „Св. Георги“ са точно датирани от ктиторския надпис в 1710 г.<sup>5</sup> Част от фреските върху източната стена на олтара и тези в източната част на галерията са по-ранни<sup>6</sup>. Датировката им не е точно установена. В статия, засягаща цялостното проучване на паметника, Иванка Гергова отнася стенописите и в двете помещения към втората половина на XVI в.<sup>7</sup> Авторката се основава на стилови сходства с икона от 1569 г., която се е нами-

3 Последният етап на реставрация, предхождащ експонирането на стенописите в църквата, започва през 2007 г. Според документацията, съхранявана в НИИИ, по това време е проведена „Аварийна спасителна реставрация на свалени стенописни фрагменти“ (ВТ – 11 – 1194 – СХLVIII). През 2007 г. и още веднъж през 2008 г. е представен „Проект за концепция и анализ за изготвяне на проекта за експониране на свалените стенописи, иконостас и икони“ (ВТ – 11 – 1196 – СХLVIII; ВТ – 11 – 1217 – СХLVIII). Все още иконостасът и прилежащите му икони не са върнати в храма.

4 НДА на НИИИ ВТ-11-10-1, 1971. Изказвам благодарности на Веселина Йончева и Майя Захариева, които ми съдействаха при работата с архивния материал.

5 Описание на стенописите и надписите в църквата вж. у *Gergova* 2006: 122-124.

6 В ранната литература е възприета датировка за всички стенописи в църквата от 1710 г. (*Popgeorgiev* 1904: 112; *Kostov* 1959: 90-91; *Teophilov* 1977: 24). Първа албанската изследователка Дорка Дамо датира стенописите в олтара от XVI в. (*Dhamo* 1971: 2, 63-69). Тя изгражда теорията си върху сведенията от надписа върху северната фасада. Камъкът, върху който той е изписан, е преизползван при преустройството на църквата в края на XVII – началото на XVIII в. и не бележи датата на издигането на храма (*Teophilov* 1977: 23, обр. 9; *Gergova* 2005: 47-48). Д. Дамо не само че приема годината, изписана в него, за време на изпълнението на стенописите, но и го интерпретира погрешно. Тя смята, че датата върху фасадата – 2 юни 1661 г., е срещена и че всъщност става въпрос за 1561 г., а имената от надписа интерпретира като имена на зографите, изпълнили стенописите – Никола, син на Онуфрий от Аргос, и сътрудника му Йоан.

7 *Gergova* 2005: 50, 52; вж. също *Gergova* 2006: 125. Вania Сапунджиева изказва мнение, че фреските в галерията датират от 30-те години на XVII в. Разсъжденията ѝ, отнасящи се само до времето на изписване на галерията, но не и до стенописването на олтара, може би са продиктувани от известно диференциране на етапите на изписване. Такова становище обаче не е изразено изрично от авторката. Сапунджиева предполага, че стенописите в галерията са изпълнени от зографите, работили в параклиса „Св. Йоан Кръстител“ на арбанашката църква „Рождество Христово“ (1632) (*Sapundzhieva* 2015: 235-236).



Фиг. 1. Стенописите в олтар на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси (снимка Иван Ванев)



Фиг. 2. Изображенията в протезисната ниша на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси (снимка Архив на НИИКН)



Фиг. 3. Изображенията в протезисната ниша на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси (снимка Архив на НИИКН)

рала в църквата, а днес се пази в РИМ – В. Търново<sup>8</sup>. Тя определя живописиста като изключително качествена и я сравнява с най-представителните паметници от средата и втората половина на XVI в. в Янина и региона<sup>9</sup>.

Според личните ми наблюдения по отношение на стила съществуват известни разлики между стенописите в олтар и в галерията. Възможно е живописиста в двете помещения да е изпълнена от двама различни майстори при един и същ етап на изписване, но също така не може да се изключи и възможността стенописите да са изпълнени от различни екипи, на два етапа, но с малка разлика във времето. При състоянието, в което се намира живописиста днес, датирането ѝ въз основа само на стила изглежда недостатъчно. Затова е необходимо стенописите от този ранен етап или етапи да бъдат изследвани като тематика и иконографски особености. Надявам се анализът на идейните и иконографски особености на изображенията в протезисната ниша да ни приближи към по-точното ситуиране на фреските от олтар на арбанашката църква в живописиста на Балканите от поствизантийския период<sup>10</sup>.

Още през 1927 г. Андрей Протиц публикува илюстрация на изображенията в проскомидийната ниша, но ги идентифицира погрешно като Дейсис и Оплакване<sup>11</sup>. През 2006 г. описание на фреските е публикувано в „Корпус на стенописите в България от XVIII век“, при което изображенията са описани коректно – Христос в мандорла с два ангела (в конхата) и Христос в гроба плътски (под нея)<sup>12</sup>.

Към описанието на стенописите трябва да се добави и наличието на надпис на гръцки език, който протича по хоризонтала между изображенията на Христос в двата регистъра. Фотографиите, с които разполагам, позволяват да бъде разчетен текстът само в централната част: [...] ΤΑ ΥΠΕΡΚΟΣΜΙΑ Κ(ΑΙ) ΥΠΟ[...] <sup>13</sup>. Въпреки

8 Инв. № 491. Иконата е публикувана у *Bossilkov* 1989: 118-122, ill. 104-105.

9 *Gergova* 2005: 50, 52.

10 Изследването се провежда в рамките на проекта „Актуализация и подготовка за печат на Корпус на стенописите от XVI век в България“ по програмата „Културноисторическо наследство, национална памет и обществено развитие“, договор № Д01-229 от 06.12.2018 г.

11 *Protić* 1927: 441, обр. 80.

12 *Gergova* 2006: 115.

13 Надписът е публикуван с известни различия в четенето у *Gergova* 2006: 125. Текстът не е



частичната съхраненост, очевидно тук е било изписано началото на тропара Ἀνθ σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ τὰ ὑπερκόσμια καὶ ὑποχθόνια κατανοῦντα, Σωτήρ μου...<sup>14</sup> Целият тропар в превод звучи така: „Небесните и адските сили, виждайки Те горе, на престола, и долу, в гроба, се разтрепериха от Твоята смърт, защото недоумяваха как Господарят на живота е мъртъв“<sup>15</sup>.

Тропарът е част от първа песен на канона на Велика събота. Канонът е важна част от богослужението преди Възкресение Христово и отразява догмата за спасителното пребиваване на Христос в гроба, докато едновременно с душата си той бил в ада, а божествената си природа проявил на небесния трон до Отца си<sup>16</sup>. Текстът се чете на утренията и на полунощницата преди Пасхалната утрения, а автор на първите четири песни е палестинският монах Марко Отрантски (IX–X в.).

Най-рано илюстрирането на тропара е засвидетелствано в стенната живопис от третата четвърт на XIV в. Изображенията в протезисната ниша на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси представляват вариант на композицията – в горния регистър Христос Вседържител на трон в слава, благославящ, със затворен кодекс в ръка, фланкиран от два ангела, и в долния – Христос в гроба заедно със св. Богородица и св. Йоан Богослов.

В рамките на изследването си за влиянието на канона на Велика събота върху иконографията на средновековната живопис Миодраг Маркович за пръв път обръща специално внимание на илюстрирането на тропара „Горе на трона и долу в гроба“<sup>17</sup>. Той разглежда подробно известните му ранни примери – стенописите в южния параклис на манастира Влатадон в Солун (1360–1380) и в църквата „Св. Никита“ до Чучер (1483) (Фиг. 4)<sup>18</sup>. Авторът се спира на важния

идентифициран и погрешно е отнесен към графата „Ктиторски и други надписи“.

14 <http://glt.goarch.org/texts/Tri/to1a.html>

15 *Strastna sedmitsa* 2007: 387.

16 С библиография вж. *Marković* 1998: 168–169; *Vapheides* 2002: 223–224. За богослужението на Велика събота вж. *Zheltoz, Tkachenko* 2004: 431–443.

17 *Marković* 1998.

18 *Marković* 1998: 170–172, сл. 1, 2. Авторът привежда и примери от поствизантийския период – от манастирите Кутлумуш, Дионисиу, Дохиар, параклиса „Св. Георги“ на манастира „Св. Павел“ и параклиса на „Св. Георги“ на манастира Дионисиу на Света гора, Петковица, Пустиня и Дриовуно, вж. библиография по-долу.





въпрос за произхода на изображението, като аргументирано изказва предположението, че най-вероятно създаването му е свързано със светогорските монашески среди<sup>19</sup>. Темата за визуализацията на тропара е засягана и от редица гръцки автори като част от по-общите им изследвания на различни стенописни ансамбли<sup>20</sup>. Йоанис Сисиу публикува още едно ранно изображение на тропара от Богородичната църква в с. Зевгостаси, Костурско (1432)<sup>21</sup>. Георгиос Димитрокалис насочва вниманието си към примерите

19 Marković 1998: 173-174.

20 Sampanikou 1997: 72-74, еικ. 36-39, за параклиса „Тримата йерарси“ на манастира Варлаам на Метеора (1637); Vitaliotis 1998: 82-84, fig. 36-37, за стария католикон на манастира „Св. Стефан“ на Метеора (към ср. на XVII в.); Sdrolia 2000: 126-128, еικ. 54-55, за манастира Петра в Аграфа (1625); Semoglou 2000: 353-354, Fig. 1, за параклиса на манастира Влатадон (1360-1380); Androudis, Semoglou 2003: 88, еικ. 3, за погребалния параклис „Вси светии“ на манастира Дионисиу (1627); Tsampouras 2005: 23-28, еικ. 42, 43, 44, за манастира „Преображение“ в Дриовуно (1652); Vapheides 2008: 86-90, еικ. 20, 46, 47, за параклисите на манастира Дионисиу – „Св. Иоан Богослов“ (1607/8), „Св. Георги“ (1608/9) и „Св. Безсребърници“ в метоха Моноксилитис (1614/15).

21 Sisiou 2016: 410-411, еικ. 11. За датировката на паметника вж. Tsigaridas 1989: 333-334. Изображението се намира в горната зона на западната стена на протезиса, а като негов пандан в диаконикона е представена сцената Полагане в гроба (Sisiou 2016: 410).



**Фиг. 4.** Визуализацията на тропара „Горе на трона и долу в гроба“ в църквата „Св. Никита“ до Чучер (1483) (снимка Иван Ванев)

от някои църкви в Южна Гърция<sup>22</sup>. Визуализацията на тропара е обстойно изследвана и от Константинос Вафиадис<sup>23</sup>. Той събира голямо количество изобразителен материал от територията на днешна Гърция и интерпретира богословски смисъла на частите на композицията<sup>24</sup>. Авторът привежда интересни писмени свидетелства за богословските спорове, възникнали между атонските монаси Матей и Пахомиос Русанос към 1540 г. Последният реагира остро на ширещото се на Атон учение на Матей, че Христос слязъл в ада телом и духом, т.е. телом не се намирал в гроба. Това според автора довело до решението да се замести изображението на Христос в гроба в протезиса с композицията „Горе на трона и долу в гроба“<sup>25</sup>.

В резултат на този спор според К. Вафиадис на Атон от средата на XVI в. се появяват сравнително голямо количество изображения

<sup>22</sup> Dimitrokalis 1999–2000.

<sup>23</sup> Vapheides 2002; Vapheides 2020: 81–86.

<sup>24</sup> Vapheides 2002.

<sup>25</sup> Vapheides 2002: 231–233.

на тропара, изпълнени от представители на Критската школа. Той отхвърля предположението на М. Маркович, че „критските“ примери може би следват по-ранен образец, който се е намирал в някоя от светогорските обители още през XIV в., преди обновяването им към средата на шестнадесетото столетие<sup>26</sup>. За К. Вафиадис произходът на изображението едва ли е свързан с Атон, защото и преди средата на XVI в. темата се среща в програмите на паметници извън Света гора – манастира „Св. Никола Анапавсас“ на Метеорите и църквата „Св. Атанасий“ в Егинию, Пиерия<sup>27</sup>. По отношение на стенописите в църквата в Егинию Вафиадис цитира статия на Анастасия Турта от 1990 г., в която фреските са датирани преди 1541–1547 г.<sup>28</sup> Изглежда, по-късно авторката преосмисля становището си, като предлага нова датировка на стенописите – към средата на XVI в. и заключава, че живописата в църквата е повлияна от критски модели<sup>29</sup>, т.е. според нея изображението от църквата в Егинию следва атонски образци, а не ги предхожда. Тази статия обаче не е взета под внимание от К. Вафиадис. Другият паметник, цитиран от автора – „Св. Никола Анапавсас“, също трудно би могъл да бъде привлечен в полза на тезата му. Макар и точно датиран в 1527 г., сравнена с „атонските“, композицията от този манастир представя тропара в различна иконографска схема.

Струва ми се, че приведените от гръцкия изследовател примери от Егинию и Метеора не само не разрешават въпроса с произхода на изображението, но поставят още един проблем, който досега не е бил разглеждан в литературата – за типологизацията на изображенията на тропара. Значителното количество изобразителен материал, събран до момента, позволява да бъде направен опит в тази посока. Той е продиктуван и от обстоятелството, че композицията от „Св. Георги“ в Арбанаси, също както примера от католикона на „Св. Никола Анапавсас“, следват нетрадиционен иконографски модел, който се среща сравнително рядко в стенната живопис през XVI–XVII в.

През XVI в. визуализацията на тропара добива сравнително широка популярност най-вече в гръцките земи. По-голямата част от

<sup>26</sup> Marković 1998: 173.

<sup>27</sup> Vapheïades 2002: 231.

<sup>28</sup> Vapheïades 2002: υποσημ. 15.

<sup>29</sup> Вж. също у Tourta 1998: 315. Визуализацията на тропара вж. също Tourta 1998: 314, еικ. 12.





Фиг. 5. Изображението от католикона на манастира Дионисиу (1546/7) (по Gkioles, Nikolaos. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος. Athens, 2009, Fig. 57)

изображенията от средата на столетието следват в общи линии схемата, която виждаме в най-ранните примери от XIV и XV в.<sup>30</sup> Обикновено в горната част на протезисната ниша се помества образът на Христос на трон в слава, а в долната – мъртвото тяло на Христос, увито в погребален саван и положено в саркофаг, изсечен в пещера. Познатите примери до момента показват, че вероятно през XVI в. композицията се усложнява и към тези две изображения се добавят образите на праведния Яков и пророк Исаия, които държат свитъци с текстове от старозаветни паримии, четени на Цветница и Велики петък, съответно Бит. 49:9 и Ис. 53:2-3. В така

<sup>30</sup> Вж. по-горе бел. 17, 20.



Фиг. 6. Стенописите в католикона на манастира „Св. Никола Анапавсас“ на Метеора (1527) (по Sofianos, Tsigaridas 2003, ill. on p. 168)

описаната иконографска схема изображението е част от репертоара на критските зографи, работили на Света гора (в католиконите на Кутлумуш (1539/40), Дионисиу (1546/7) (Фиг. 5), Дохиар (1567/8), Ивиرون (след 1577)<sup>31</sup> и на Метеора (в манастирите Дусико (1557/8), Русану (1560), също в митрополията в Каламбака (1573)<sup>32</sup>. Среца се също и в параклиса „Св. Георги“ на манастира „Св. Павел“ на Атон (ок. 1552–1555 г.), изписан от зографа Андониос, чийто про-

31 Toutos, Phousteris 2010: λημ. 7.1. (139 α, β); 6.1. (112 α, β); 10.1. (215-217). Илюстрации на изображенията са събрани у Vapheides 2002: εικ. 2.1., 2.2., 4, 5. За манастира Ивиرون вж. Toutos, Phousteris 2010: λημ. 4.1. (107).

32 За изображението в Русану вж. Anagnostopoulos 2010: 97-98, εικ. 66-67. Стенописите в Дусику и Каламбака не са публикувани, за изображенията вж. сведенията на Vapheides 2002: 220-221.

изход не е установен<sup>33</sup>. Благодарение на авторитета на критските ателиета, а също и на обителите, в които те работят, този тип на тропара се налага и разпространява в стенната живопис, създавана от следващите поколения зографи, придържащи се към критските модели. Изглежда, този иконографски тип, основаващ се на по-ранни образци, има самостоятелна линия на развитие през XVI и XVII в.

Независимо от него се развива друг вариант за визуализиране на тропара, при който композицията може да се състои от две или три части. В долния регистър се представя образът на Христос в гроба, а в горния са възможни различни композиции с есхатологичен и сотирологичен смисъл. В едни от случаите това е Дейсис, в други – Христос в слава, обграден от ангели, или по-рядко Света Троица от типа Съпрестолие. Понякога в зоната между двата основни регистъра се изписват ангели или дякони и само в редки случаи старозаветните личности: праведният Яков и пророк Исаия<sup>34</sup>. Така този вариант на тропара се отличава с гъвкавост при избора на композиция, представяща Христос в небесната му слава, и същевременно със стабилното присъствие на традиционния за протезисната ниша образ на Христос в гроба. Последното изображение е и основният критерий при формирането на този – да го наречем – „вариативен“ тип.

В литературата има известно negliжиране на изображенията, които се отнасят към този втори вариант, тъй като те съществено се различават от „атонския“ тип, смятан за класически. К. Вафиадис ги определя като „местни“ и ги третира като негови производни<sup>35</sup>. За Й. Виталиотис те представляват „междинен етап в развитието на темата“<sup>36</sup>. Според С. Сдролия композициите, включващи изображението на Христос в гроба, са опростени варианти на тропара и показват различното ниво на осмисляне на темата от зографите през XVII в., които предпочитат по-познати изображения<sup>37</sup>. Едва ли обаче такова нещо може да се каже за създателя на най-ранното познато изображение от този тип – известния критски зограф

33 Toutos, *Phousteris* 2010: Λημ. 13.2. (43 α, β).

34 Вж. отделните примери по-долу.

35 *Vapheides* 2002: 223.

36 *Vitaliotis* 1998: 83.

37 *Sdrolia* 2000: 128.





**Фиг. 7.** Изображението в протезисната ниша на църквата „Св. Димитър“ във Велциста (след 1558 и преди 1568) (снимка И. Ванев)

Теофан Батас, който рисува през 1527 г. в олтара на манастира „Св. Никола Анапавсас“ на Метеора (Фиг. 6)<sup>38</sup>. От средата на XVI в. са известни още два варианта на този тип, които също не могат да бъдат наречени „местни“. Единият е самият зографски наръчник, т.нар. Първи йерусалимски ръкопис, датиран към 1566 г.<sup>39</sup> Дру-

38 Sofianos, Tsigaridas 2003: 84, ill. on p. 168. Над протезисната ниша с образа на Христос в гроба са представени пророк Исаия и праведния Яков. В следващия регистър е изобразен Дейсис с допоясните образи на Христос Цар на царете и Велик архиерей, св. Богородица и св. Йоан Предтеча. Между двете старозаветни фигури е поместен и сигниращият композицията надпис.

39 Medić 2002: 188. Предписанията на ерминията са в купола на протезиса да се нарисува Христос Велик архиерей, седящ на трон. Да се изпише „Горе на трона и долу в гроба“. Около купола да се нарисуват йерарси, а под тях Сваляне от кръста (сцената е описана като «αποκαθύλωσις», а както е известно, често по този начин е сигниран образът на Христос в гроба в протезисната ниша).

гото изображение, което, доколкото ми е известно, досега не е публикувано, произхожда от църквата „Св. Димитър“ във Велциста (дн. с. Климатия) (след 1558 и преди 1568)<sup>40</sup>, чиито стенописи са атрибутирани на ателието на братята йереи Георгиос и Франгос Кондарис, едни от главните представители на т.нар. Епирска школа (Фиг. 7)<sup>41</sup>.

Изброените примери от средата на XVI в. и особено този от Анапавсас, предхождащ по време „критските“ изображения от Атон, позволяват да се предположи, че към средата на столетието темата се актуализира едновременно и в двата иконографски варианта. В сравнение с „атонския“ или „критския“, който се появява в една относително непроменлива иконографска схема, „вариативният“ тип има сравнително ограничено разпространение. Примери са известни от католикона „Успение Богородично“ на манастира Дамандри на о-в Лесбос (вт. пол. на XVI в.)<sup>42</sup> и от



Фиг. 8. Изображението от манастира Петковица, Сърбия (1588) (снимка И. Ванев)

40 В горната зона на протезисната ниша е изобразена Света Троица от типа Съпрестоліе – Бог Отец и Син, седнали на престола, а между тях Светият Дух под формата на гълъб (?). В долния регистър е представен Христос в гроба, като до него скърбят св. Богородица и св. Йоан Богослов. Богородица е допряла лицето си до това на Христос, а Йоан, леко отдалечен, е опрял длан до лицето си. В полето от север на небесния сегмент, от който се показва Троицата, е изписано [ΑΝ]Ω ΣΕ ΕΝ/ ΘΡΩΝΟ, а от юг надписът е почти напълно разрушен и се разчита само началото: ΚΑ... Почеркът на надписа, сравнен със стенописите, изпълнени от ателието на Кондарис, е небрежен и е възможно да е добавен по-късно, но стиловите особености на изображението не поставят под съмнение атрибуцията му на въпросното ателие.

41 Stavropoulou-Makri 1989: 157-167.

42 Gounaris 1999: 63, πίν. 47. В горния регистър на протезисната ниша е представен допояс-

католикона на манастира „Св. Йоан Продром“ в Анатоли, близо до Агия (кр. на XVI в.)<sup>43</sup>. Към тях може да се добави още едно непубликувано изображение от църквата на манастира „Успение Богородично“ над с. Диври в Южна Албания (1603/4)<sup>44</sup>. Визуализацията на тропара, в който и да е от двата варианта, не е характерна за ателиетата, работили през XVII в. в Костур и Верия, както и в региона на Епир – Западно Загори. Не я използват и зографите от Линотопи и Грамоста. Едно от редките изключения е зографът Никола от Линотопи, който работи от третото десетилетие докъм 60-те години на XVII в.<sup>45</sup> Напоследък на този зограф се приписват стенописите в някои арбанашки църкви<sup>46</sup>, но в тях тропарът не е изписан.

В този „вариативен“ тип илюстрацията на тропара получава известно разпространение и в земите, намиращи се под юрисдикцията на Печката патриаршия. Най-ранното сред известните ни изображения произхожда от манастира Петковица (1588) (**Фиг. 8**)<sup>47</sup>.

ният образ на Христос Вседържител, а под него – Христос в гроба. Според стиловите характеристики на живописиста Г. Гунарис датира фреските от втората половина на XVI в. (*Gounaris* 1999: 83).

43 *Tsimpida* 2011: 121. Според сведенията на Е. Цимбида над Христос в гроба, фланкиран от св. Богородица и св. Йоан, е представен Христос Вседържител в кръгла мандорла, обграден от херувими.

44 Композицията е необичайна – в протезисната ниша е представен Христос в гроба. Над него в цял ръст са разположени едрите фигури на праведния Яков и пророк Исаия. От свитъка на Исаия не се чете нищо, а съдържанието на свитъка на Яков е традиционно за композицията. Между фигурите на пророците в горната зона е изобразен сегмент небе, в който вероятно е бил представен Христос – днес мястото е разрушено. За църквата с библиография вж. *Kolusheva* 2020: 84-85.

45 Изображенията, които Никола създава, имат специфична иконография, която се доближава до препоръките в ерминията (вж. по-горе бел. 38). Зографът помества илюстрацията на тропара в протезиса на манастирските църкви „Пророк Илия“ в Тирнаво (1631/2–1646) и „Преображение“ в Дриовуно (1652) (*Tsampouras* 2005: *υποσημ.* 126; *Tsampouras* 2005: 23-28, *εικ.* 42, 43, 44). В манастирската църква „Успение Богородично“ в Металоврисо (Агия) (1638/9), където стенописите са му атрибутирани, горната част от композицията е силно разрушена. Изхождайки от запазените фрагменти, едно от предположенията на Е. Цимбида е, че те се отнасят до визуализацията на тропара (*Tsimpida* 2011: 121, *εικ.* 137). В още две манастирски църкви „Св. Захария“ в Грамос (30-те г. на XVII в.) и „Успение Богородично“ в Спилео (Гревена) (1641) участието на зографа Никола от Линотопи в стенописването или в съставянето на програмата на олтара все още не е изяснено (за паметниците с библиография вж. *Tsampouras* 2013: 322-327; 191-200). Илюстрация на тропара от манастира в Спилео вж. у *Tsampouras* 2013: 196, *εικ.* 90, 93.

46 *Sapoundzieva* 2016: 43-44.

47 Най-горе в нишата е поместен Дейсис с Христос Велик архиерей, под него голготски кръст с криптограми, обграден от два ангела, а най-долу – Христос в гроба с образите на св. Богородица и св. Йоан Богослов. Описание и схема на изображенията в протезисната конха вж. у *Golubović* 1986: 95-98, *црт.* 4, *сл.* 3, 4. По-късно те са свързани с тропара на Марко Отрантски у *Marković* 1998: 176, *црт.* 1; *Pejić* 2002: 138.





**Фиг. 9.** Горната част от композицията в манастира Пива, Черна гора (1603–1605)  
(снимка Иван Ванев)



**Фиг. 10.** Композицията в протезиса на манастира Ново Хопово (1608) (снимка Иван Ванев)

Хронологически го следват стенописите от манастирите Пива (1603–1605) (Фиг. 9)<sup>48</sup>, Ново Хопово (1608) (Фиг. 10)<sup>49</sup> и Пустиня (1622)<sup>50</sup>. Протезисните ниши в тези църкви са с внушителна височина и вероятно поради тази причина при всички е въведен още един междинен пояс, в който са изобразени ангели или дякони, но не и характерните за „критския“ тип фигури на пророк Исаия и праведния Яков.

Освен изображението от църквата „Св. Георги“ в Арбанаси темата не ми е известна от друг паметник по българските земи през периода XIV–XVIII в. Като подбор на съставните ѝ елементи, композицията стои най-близо до визуализацията на тропара в манастира Пива (1603–1605) в Черна гора. И в двата случая Христос Вседържител на трон е обграден от ангели, а в долната част Христос в гроба е фланкиран от фигурите на св. Богородица и св. Йоан Богослов.

В Арбанаси последният елемент от композицията има особености, които го различават от изображението в Пива. В арбанашката църква св. Богородица прегръща Христос и допира лицето си до неговото, докато в Пива двамата свидетели на Христовата смърт са представени в статични пози, леко отдалечени от тялото на Спасителя<sup>51</sup>. Последният детайл от църквата „Св. Георги“ намира много близък паралел с фреските от църквата „Св. Димитър“ във Велциста, но и в този случай сходството не е пълно, защото горната част на композицията във Велциста е заета от Съпрестолие.

Позата на Богородица, допряла лицето си до това на Христос, се появява на Балканите още в края на XIV – началото на XV в. в сръбски паметници<sup>52</sup>, но повечето случаи, при които в композицията е добавен и образът на св. Йоан Богослов, датират от пост-

48 Композицията се състои от Христос Вседържител на трон в сияние, обграден от два ангела, под него двама дякони, а най-долу – Христос в гроба, заедно със св. Богородица и св. Йоан Богослов. За наличието на изображение на тропара в тази църква вж. *Kolusheva* 2019: 175, ref. 13. Датировката на стенописите от първата фаза на изписване е според четенето на титовския надпис от Ц. Василев (*Kolusheva* 2019: 172–173).

49 Непубликувано изображение. В свода на протезиса е изобразен Христос Велик архиеп-рей на трон, като зад трона се показват херувими. В средната зона са изобразени дякони в медальони, а най-долу – Христос в гроба, обграден от св. Богородица и св. Йоан Богослов. За иконографските особености на Христос в гроба вж. *Pejić* 2002: 125.

50 *Marković* 1998: 176, *Pejić* 2002: 137–138, сл. 90, 98.

51 Сдържаните пози на св. Богородица и св. Йоан са посочени от С. Пейич като аналог на съответното изображение в манастирите Пустиня и Ново Хопово (*Pejić* 2002: 125).

52 *Dzhordzhević* 1998.





**Фиг. 11.** Изображението от протезисната ниша на параклиса „Св. Йоан Кръстител“ на църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси (снимка И. Ванев)

византийския период. Преобладават примерите от XVII в., като в региона на Епир те са изпълнени от ателието на линотопските зографи Михаил и сина му Константин<sup>53</sup>. През същото столетие този иконографски вариант се разпространява и в Централна Гърция, в областите Аграфа и Пилио<sup>54</sup>. По това време той е познат и в района на Арбанаси – виждаме го в протезисната ниша на параклиса „Св. Йоан Кръстител“ на църквата „Рождество Христово“ (1632) (Фиг. 11)<sup>55</sup> и в един триптих, също от Арбанаси (XVII в.)<sup>56</sup>.

53 Значително количество примери са цитирани у *Karamperidi* 2009: 93.

54 С библиография вж. *Karamperidi* 2009: 93.

55 *Prashkov* 1979: ил. 144, сх. 136; *Gerov, Bakalova, Kuneva* 2012: 105, ил. на с. 109, сх. на с. 108.

56 Според Свилен Босилков вероятно триптихът произхожда от църквата „Рождество Христово“. Днес се съхранява в РИМ – Велико Търново, инв. № 43 (*Bossilkov* 1989: ill. 186).

Няма сведения за зографите и откъде са дошли в Арбанаси, за да изпишат най-ранните фрески в църквата „Св. Георги“, въпреки че са изказани различни предположения за това<sup>57</sup>. Илюстрацията на тропара „Горе на трона и долу в гроба“ от църквата „Св. Георги“ е представена в иконографския тип, при който основен маркиращ елемент е изображението на Христос в гроба, разположено в долната част на композицията. Към средата на XVI в., когато доминира моделът на критските зографи на Света гора, този тип има ограничено разпространение. Най-ранният известен пример от това време произхожда от католикона на манастира „Св. Никола Анапавсас“ на Метеора, дело на Теофан Батас – главният представител на Критската школа в Континентална Гърция, който след това не повтаря темата в произведенията си на Атон. Този тип използват и други известни майстори – братята Кондарис в църквата „Св. Димитър“ във Велциста. Такъв тип изображение е описано и в зографския наръчник – т.нар. Първи йерусалимски ръкопис. Въпреки това не може да се каже, че този иконографски модел е характерен за някакъв определен кръг зографи или за някой от големите художествени центрове, какъвто е случаят с „атонския“ тип. В началото на XVII в. като паметници, съдържащи в стенописната си програма изображения на тропара от този тип, могат да се открият няколко примера от диоцеза на Печката патриаршия. Те са изпълнени от ателиета, за чийто произход в литературата са изказани различни предположения, но е сигурно, че зографите не са местни, а най-вероятно са дошли от гръцките земи<sup>58</sup>. Изображението от Арбанаси показва най-големи сходства с това от църквата на манастира Пива (1603–1605), но от друга страна, един иконографски детайл – позата на Богородица, прегърнала Христос в композицията Христос в гроба, го сближава с паметници от региона на Епир през XVII в. Надявам се, че по-нататъшните изследвания на най-ранните фрески в църквата „Св. Георги“ в Арбанаси ще дадат допълнителни сведения за особеностите на живописата, датировката и авторството им.

57 Вж. по-горе бел. 6.

58 По темата вж. статията на Kyriakoudis 1983. За произхода на зографите от църквата на манастира Пустиня вж. Pejić 1997. Цитирана литература по въпроса за произхода на зографите от наоса на манастира Пива вж. у Kolusheva 2019: 183–184. Вж. също и мнението на М. Попович, според който зографите в Ново Хопово трябва да са дошли от Атон или от Северна Гърция: Popović 2015: 200.

## Библиография

Anagnostopoulos 2010: *Anagnostopoulos, Aleksandros*. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Ρουσάνου Μετεώρων. PhD Dissertation, Department of Theology. Thessaloniki.

Androudīs, Semoglou 2003: *Androudīs, Paschalis, Athanasios Semoglou*. Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κοιμητηριακού παρεκκλησίου της Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος (1627). In: Από τα άστρα στη γη και τον πολιτισμό. Αφιέρωμα στη μνήμη του Καθηγητή Αλέξανδρου Τσιούμη. Thessaloniki, 87-97.

Bossilkov 1989: *Bossilkov, Svetlin. Arbanassi*. Iconostases and Religious Easel Art. Sofia.

Dhamo 1971: *Dhamo, Dhorka*. Mbi disa vepra të panjohura të piktorit shqiptar të shek. XVI Nikollës. – Monumentet, No. 2, 63-69.

Dimitrokalīs 1999–2000: *Dimitrokalīs, Georgios*. Το εικονογραφικό θέμα Άνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ ἐν νοτίῳ Ἑλλάδι. – Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, No. 50, 489-450.

Dzhordzhević 1998: *Dzhordzhević, Ivan*. Две занимавливе представе мртвог Христа у српском зидно сликарству средњег века [Dve zanimavlive predstave mrtvog Hrista u srpskom zidno slikarstvu sredneg veka]. – Зборник Радова Византолошког Института [Zbornik Radova Vizantološkog Instituta], No. 37, 185-195.

Gergova 2005: *Gergova, Ivanka*. Църквата „Св. Георги“ в Арбанаси [Tsarkvata „Sv. Georgi“ v Arbanasi]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 47-53.

Gergova 2006: *Gergova, Ivanka*. Църква „Св. Георги“, с. Арбанаси [Tsarkva „Sv. Georgi“, s. Arbanasi]. In: Корпус на стенописите в България от XVIII век [Korpus na stenopisite v Bulgaria ot XVIII vek]. Sofia, 113-126.

Gerov, Bakalova, Kuneva 2012: *Gerov, Georgi, Elka Bakalova, Tsвета Kuneva*. „Рождество Христово“, Арбанаси [„Rozhdestvo Hristovo“, Arbanasi]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Korpus na stenopisite ot XVII vek v Bulgaria]. Sofia, 91-125.

*Golubović* 1986: *Golubović*, Biljana. Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој гори [Zidno slikarstvo crkve manastira Petkovicе u Fruškoј gori]. – Зборник Матице српске за ликовне уметности [Zbornik Matice srpske за likovne umetnosti], No. 22, 85-125.

*Gounaris* 1999: *Gounaris*, Georgios. Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο (16<sup>ος</sup>–17<sup>ος</sup> αι.). Athens.

*Marković* 1998: *Marković*, Miodrag. Прилог проучавању утицаја канона Велике суботе на иконографију средњовековног сликарства [Prilog proučavanju uticaja kanona Velike subote na ikonografiju srednjovekovnog slikarstva]. – Зборник Радова Византолошког Института [Zbornik Radova Vizantološkog Instituta], No. 37, 667-687.

*Karamperidi* 2009: *Karamperidi*, Argyro. Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων. Ioannina.

*Kolusheva* 2019: *Kolusheva*, Maria. The Virgin's 'Epithet' in the Prothesis of the Church of the Dormition of the Theotokos in the Piva Monastery in Montenegro in the Context of Some Balkan Monuments from the Beginning of the Seventeenth Century. In: *Marginalia. Art Readings I*. 2018. Eds. Ivanka Gergova, Elissaveta Moussakova. Sofia, 171-189.

*Kolusheva* 2020: *Kolusheva*, Maria. Divrovouni, Monastery of the Dormition. In: *Roads of Balkan Icon-Painters*. Sofia, 84-85.

*Kostov* 1959: *Kostov*, Dimitar. Арбанаси [Arbanasi]. Sofia.

*Kyriakoudis* 1983: *Kyriakoudis*, Evangelos. Les artistes grecs qui ont participé à la peinture murale des régions sous la juridiction du patriarcat de Peć pendant son renovation (1557–1690). – *Balkan Studies*, No. 2, 485-510.

*Medić* 2002: *Medić*, Milorad. Стари сликарски приручници [Stari slikarski priručnici]. Т. II. Belgrade.

*Pejić* 1997: *Pejić*, Svetlana. Епирският произход на живописците от манастира „Пустиня“ [Epirskiyat proizhod na zhivopistsite ot manastira „Pustinya“]. – *Art Studies Quarterly*, No. 2, 23-30.

*Pejić* 2002: *Pejić*, Svetlana. Манастир Пустиня [Manastir Pustinja]. Belgrade.

*Popgeorgiev* 1904: *Popgeorgiev*, Iordan. Село Арбанаси [Selo Arbanasi]. – Периодическо списание на българското книжовно дружество в София [Periodichesko spisanie na balgarskoto knizhovno druzhestvo v Sofiya], No. 64, 86-194.

*Popović* 2015: *Popović*, Milića. Представа Страдања светог Игњатија Богоносца у проскомидији Новог Хопова [Predstava Stradanja svetog Ignjatija Bogonosca u proskomidiji Novog Hopova]. – *Zograf*, No. 39, 193-203.

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

*Protić* 1927: *Protić*, Andrei. Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1879 г. [Denatsionalizirane i vazrazhdane na nasheto izkustvo ot 1393 do 1879 g.]. In: 1000 години България [1000 godini Balgariya]. Т. 1. Sofia.

*Sampanikou* 1997: *Sampanikou*, Evi. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρυλαάμ στα Μετέωρα (1637). PhD Dissertation, Department of Philosophy. Ioannina.

*Sapundzhieva* 2015: *Sapundzhieva*, Vanja. Едно изображение на св. Никола Нови в контекста на стенописта в Арбанаси от XVII–XVIII век [Edno izobrazhenie na sv. Nikola Novi v konteksta na stenopista v Arbanasi ot XVII–XVIII vek]. – In: Heroes, cults, saints. Art readings I.2015. Eds. Ivanka Gergova, Emmanuel Moutafov. Sofia, 225-240.

*Sapundzhieva* 2016: *Sapundzhieva*, Vanja. Зографи отвъд границите [Zografi otvad granitsite]. Sofia.

*Sdrolia* 2000: *Sdrolia*, Stavroula. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. PhD Dissertation, Department of Philosophy. Ioannina.

*Semoglou* 2000: *Semoglou*, Athanasios. Notes sur les peintures murales de la chapelle sud (Saint-Paul) du catholicon du monastère des Vlattades à Thessalonique. – *Βυζαντιακά*, No. 20, 351-359.

*Sisiou* 2016: *Sisiou*, Ioannis. Οι σκηνές των Μεγάλων Εορτών και των Παθών στο ναό της Παναγίας Ζευγостаσίου Καστοριάς. – *Niš and Byzantium*, No. 14, 395-418.



Skavara 2003: *Skavara, Maria*. Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στη Νότια Αλβανία. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα. PhD Dissertation, Department of History and Archaeology. Ioannina.

*Sofianos, Tsigaridas* 2003: *Sofianos, Dimitrios, Efthimios Tsigaridas*. Holy Meteora. The Monastery of St. Nicholas Anapafsas. History and Art. Kalambaka.

*Stavropoulou-Makri* 1989: *Stavropoulou-Makri, Angheliki*. Les peintures murals de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris. Ioannina.

*Strastna sedmitsa* 2007: Страстна седмица. Възкресение Христово. Сборник богослужения с последование на светите и спасителни страдания, разпятие и смърт на нашия Господ Исус Христос и неговото славно тридневно възкресение [Strastna sedmitsa. Vazkresenie Hristovo. Sbornik bogoslužheniya s posledovanie na svetite i spasitelni stradaniya, razpyatie i smart na nashiya Gospod Iisus Hristos i negovoto slavno tridnevno vazkresenie]. Sofia.

*Teophilov* 1977: *Teophilov, Teophil*. Архитектурно изследване на черквата „Св. Георги“ в с. Арбанаси [Arhitekturno izsledvane na cherkvata „Sv. Georgi“ v s. Arbanasi]. – Музеи и паметници на културата [Muzei i pametnitsi na kulturata], No. 3, 18-27.

*Tourta* 1998: *Tourta, Anastasia*. Η θρυσκευτική ζωγραφική στην Πιερία τους πρώτους μετά την αλωση αιώνες. In: Η Πιερία στα βυζαντινά και νεότερα χρόνια. Thessaloniki, 305-322.

*Toutos, Phousteris* 2010: *Toutos, Nikolaos, Georgios Phousteris*. Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10<sup>ος</sup>–17<sup>ος</sup> αιώνας. Athens.

*Tsampouras* 2005: *Tsampouras, Theocharis*. Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου. Master degree, Department of Philosophy. Thessaloniki.

*Tsampouras* 2013: *Tsampouras, Theocharis*. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, την Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό. PhD Dissertation, Department of Philosophy. Thessaloniki.

*Tsigaridas* 1989: *Tsigaridas*, Efthimios. Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζευγοστάσι Καστοριάς. In: Φίλια Έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν. Τ. 3. Athens, 332-338.

*Tsimpida* 2011: *Tsimpida*, Eleni. Οι τοιχογραφίες της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρουσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην επαρχία Αγιάς. PhD Dissertation, Department of History, Archaeology and Social Anthropology. Volos.

*Vanev* 2005: *Vanev*, Ivan. Опити за трансфериране на стенописите от храм „Св. Георги“ в Арбанаси в контекста на тяхното опазване [Opiti za transferirane na stenopisite ot hram „Sv. Georgi“ v Arbanasi v konteksta na tyahното opazvane]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 54-59.

*Vapheiates* 2002: *Vapheiates*, Konstantinos. Το εικονογραφικό θέμα Άνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ. – Μακεδονικά, No. 30, 217-241.

*Vapheiates* 2008: *Vapheiates*, Konstantinos. Η ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ο ζωγράφος Δανιήλ μοναχός. Thessaloniki.

*Vapheiates* 2020: *Vapheiates*, Konstantinos. Sacerdotium and Imperium in Late Byzantine Art. – Niš and Byzantium, No. 18, 55-87.

*Vitaliotis* 1998: *Vitaliotis*, Ioannis. Le Vieux catholicon du monastère Saint-Étienne aux Météores: la première phase des peintures murales. T. 1, PhD Dissertation. Paris.

*Zheltoy, Tkachenko* 2004: *Zheltoy*, M. S., A. A. *Tkachenko*. Великая Суббота [Velikaya Subbota]. In: Православная энциклопедия [Pravoslavnaya entsiklopediya]. T. 7. Moscow, 431-443.

## **A Lost Image of the Troparion “Up on the Throne and Down in the Grave” from the St. George Church in Arbanassi**

*Maria Kolusheva*



The image from the prothesis niche of the St. George Church in Arbanassi, which has reached us thanks to archival photographs, is an illustration of a troparion from the first song of the canon of Holy Saturday “Up on the Throne and Down in the Grave”. The composition of the church in Arbanassi follows a non-traditional iconographic model, which is relatively rare in wall paintings of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries. As a selection of its elements, the image is closest to the visualization of the troparion in the Piva Monastery (1603–1605) in Montenegro. On the other hand, an iconographic detail – the posture of the Virgin embracing Christ in the composition Christ in the grave, brings together the example of the Arbanassi church with monuments from the region of Epirus during the 17<sup>th</sup> century. The frescoes in this part of the altar of the St. George Church are not dated by a donor inscription or other information. I hope that this article, as well as further research, will contribute to a more accurate placing of the frescoes in the Balkan art from the Post-Byzantine period.



## Икони от светогорския монах Доситей от Печ в Самоков<sup>1</sup>

Александър Куюмджиев<sup>2</sup>

Институт за изследване на изкуствата, БАН

**Абстракт:** В статията се представят шест царски икони от иконостаса на църквата в Девическия манастир „Покров Богородичен“ в Самоков, датиращи от 1819 г. Те не са подписани, но по стилови белези могат да се припишат безспорно на светогорския зограф Доситей от Печ (Сърбия). За него се предполага връзка с ателието на Никифор от Карпениси. На една от иконите му в самоковската църква е изобразена сцената Бичуване Христово. Иконографски първоизточник за нея се открива в творчеството на братята Ханс Холбайн Младши и Зигмунд. Техните модели вероятно са преработени по-късно в гравюра, която е интерпретирана от светогорския зограф.

**Ключови думи:** Девически манастир в Самоков, зографи, иконография, гравюри, Бичуване Христово, фамилия Холбайн, Никифор от Карпениси

На иконостаса в църквата на Девическия метох в Самоков днес са разположени шест царски икони, които са принадлежали на стария параклис в метоха, издигнат през 1818 г., на чието място е построена нова църква между 1837–1839 г.<sup>3</sup> В литературата

<sup>1</sup> Този текст е резултат от извършено изследване в рамките на проект „Молитвени пътувания на българите през XVIII–XIX век и изкуство“ на Институт за изследване на изкуствата при БАН с финансиране по проекта BG05M2OP001-1.001-0001 за изграждане и развитие на Центъра за върхови постижения „Наследство БГ“.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Semerdzhiev 1913: 22; Temelski 2000: 189; Popova 2001: 131; Dzhurova, Velinova, Patev, Polimirova



тези икони се приписват неточно на Христо Димитров, Йоан Иконописец или Димитър Христов<sup>4</sup>, като в монографията за църквата въпросът за тяхното авторство е оставен отворен<sup>5</sup>. Две от иконите – „Богородица Пантанаса“ и „Покров Богородичен“ – са датирани от 1819 г., но нито една не е подписана<sup>6</sup>. Ситуацията с авторството на тези икони е дотолкова комплицирана, че дори съществуват различни мнения за атрибуцията на всяка една от тях поотделно<sup>7</sup>, въпреки че всички икони могат да бъдат датирани от 1819 г., тъй като е пределно ясно, че са правени от един и същ иконописец. Но изглежда, някои от тях са били надживописвани в по-ново време, а впоследствие е възможно да са извършени и всякакви нерегламентирани намеси върху тях, които да са довели до стилови разлики между отделните икони, което пък би обяснило и колебанията на авторите в това отношение. Каквото и да се е случило, сега обаче иконите са в добро състояние, което позволява те да бъдат най-сетне атрибуирани като дело на светогорския зограф монах Доситей от Печ. Той не е особено известен днес, но е зограф, притежавал завидни професионални умения. Биографията му е неясна, но доколкото се знае, работи на Света гора през второто и третото десетилетие на XIX в. и е свързан със скита „Св. Йоан Предтеча“ към манастира Ивиرون, където прави поредица икони на съвременните му новомъченици, подготвяни по онова време за мъченическа смърт в килията „Св. Никола“ към скита<sup>8</sup>. Може би най-популярната му икона, която е и многократно репродуцирана, е тази от същия

2002: 130-131; Genova 2012: 96; Gergova, Andreev, Vanev 2018: 392.

4 Protich 1929: 517; Mavrodinov 1947: 14; Mavrodinov 1955: 59-60; Mavrodinov 1957: 72; Popova 2001: 132; Genova 2012: 97. Тук е необходимо да отбележим, че приписването на иконите на Йоан Иконописец се дължи на грешка, направена от А. Василиев. В книгата си за възрожденските майстори, авторът твърди, че Н. Мавродинов приписва тези икони на Йоан Иконописец, като го цитира неточно. Вж. Vasiliev 1965: 442; Mavrodinov 1957: 72. Всъщност Н. Мавродинов приписва иконите само на Христо Димитров, без да споменава името на Йоан Иконописец. Но в по-късната литература информацията, дадена от А. Василиев се прецитира повсеместно без проверка какво точно е написал Н. Мавродинов, поради което днес се смята, че той сменя мнението си в различните си публикации и приписва в крайна сметка иконите на Йоан Иконописец. Вж. например Temelski 2000: 323; Popova 2001: 131; Dzhurova, Velinova, Patev, Polimirova 2002: 150; Genova 2012: 97.

5 Dzhurova, Velinova, Patev, Polimirova 2002: 149-151, 162, бел 47. Вж. и Gergova, Andreev, Vanev 2018: 391-398, без атрибуция.

6 У Genova 2012: 96 е направена механична грешка и иконите са датирани от 1818 г.

7 Подробно вж. Dzhurova, Velinova, Patev, Polimirova 2002: 149-151.

8 За него вж. Drakopoulou 2010: 274-275, с литература. Зографът се споменава и в множество публикации на К. Нихоритис, от които тук ще посочим само две поради повтарящата се информация във всички случаи. Nichoritis 2001: 182-186; Nichoritis 2006: 403-424.



скит, изобразяваща новомъчениците Акакий Серски, Игнатий Старозагорски и Евтимий Пелопонески с житийни сцени от 1818 г.<sup>9</sup> Известна е още една негова икона от 1818 г. с образите на св. Нифонт и св. Дионисий от католикона на манастира Дионисиу<sup>10</sup>.

На неговата ръка се приписват и още няколко икони от Света гора, на които няма да се спираме сега<sup>11</sup>, а ще обърнем внимание на последната му посочена икона, чиито стилови белези се съотнасят с иконата на св. Харалампий от Девическия метох в Самоков. Идентичността на образите на св. Харалампий и св. Дионисий е видима, но реално тя стига и до по-дребни детайли като еднакво изобразяване на ликовете, косите, ушите и

9 *Tresors* 1997: 195, 605; *Nichoritis* 2006: 408-410. Любопитен разказ за нейната натуроподобност намираме у П. Успенски, който е посетил през 1845 г. в Иверския скит килията на дикей Григорий, подготвил тримата за мъченическата им смърт. Той разказва как е разпознал самия Григорий, изобразен на иконата, да пренася телата на новомъчениците, докато дикейт му е говорил за подготовката им за мъченическа смърт. Успенски признава, че всичко това го е смутило дълбоко, тъй като по онова време не е разбирал смисъла да бъдат изпращани млади християни на мъченическа смърт, а още по-малко е очаквал да се срещне с човека, който ги е подготвял за тази цел и е бил известен в цялата Света гора. Вж. *Uspenskiy* 1877: 318-319.

10 *Millet, Pargoire, Petit* 1904: 57; *Tsigaras* 2008: 415-416.

11 За тях вж. *Nichoritis* 2006: 416; *Nichoritis* 2006a: 261-287.



Фиг. 1. Покров Богородичен, икона от Девически метох, Самоков, 1819 (снимка И. Ванев)



Фиг. 2. Св. Йоан Кръстител, икона от Девически метох, Самоков, 1819 (снимка И. Ванев)



Фиг. 3. Св. Нифонт и св. Дионисий – детайл (снимка по Drakopoulou 2010)



Фиг. 4. Св. Харалампий, икона от Девически метох, Самоков, 1819 (снимка И. Ванев)

брадите на светците, което е закономерно, тъй като иконите са правени в две последователни години – 1818 и 1819. Редица второстепенни детайли по останалите икони от метоха имат своите паралели в познатите творби на Доситей. Тук можем да посочим включването на Новозаветна Троица в различните композиции, което е много типично за зографа, както и образите на Христос в отделните случаи, който се изобразява с характерен наклон на главата и поглед на очите нагоре, както го виждаме например в иконата „Бичуване“ от метоха. Много сходно е и изписването на надписите в иконите, в които се редуват по-малки и по-големи като размер букви.

Въпросът, какви са причините за появата на икони от Доситей в Девическия метох в Самоков, е интересен, но не може да бъде разискван при липсата на сведения за по-старата църква, от която произхождат самите икони<sup>12</sup>. Най-вероятно обаче те са поръчани на Света гора по повод издигането на параклиса през 1818 г.

<sup>12</sup> Temelski 2000: 188-189; Dzhurowa, Velinova, Patev, Polimirova 2002: 130, с описание на известното за нея и литература.



Фиг. 5. Св. Нифонт и св. Дионисий, икона от католикона на манастира Дионисиу, 1818, Доситей от Печ (снимка по *Drakopoulou* 2010)

било като частна инициатива от манастира в качеството му на хилендарски метох<sup>13</sup>, било чрез Рилския манастир, а дори е възможно и чрез самоковския митрополит Филотей, който през 1819 г. напуска този си пост и се оттегля на Света гора<sup>14</sup>. Трябва да се отбележи освен това, че иконите не са подписани, което не е характерно за Доситей, тъй като обикновено той подчертава в подписите си, че е родом от Печ, Сърбия. Да се търси връзка обаче между поръчката на иконите и сръбския произход на зографа би било спекулативно на този етап, тъй като това е светогорски майстор,

само родом от сръбските земи<sup>15</sup>, който е обучаван и работи на Света гора в напълно гръкоезична среда. Свидетелство за това е например сигнирането на иконата „Покров Богородичен“, където в надписа е изписано „Вогородица“<sup>16</sup>, а това подчертава гръкоезичното обучение на зографа<sup>17</sup>. Тук не е мястото, а и няма достатъчно материал, за да коментираме ортографията на надписите от неговите икони, но те са сигнирани на гръцки, а единствено в „Покров Богородичен“ зографът използва църковнославянски, който щеше да изглежда съмнителен като качество, ако не бяха други негови познати икони, където демонстрира, че го владее.

<sup>13</sup> *Dzhurova, Velinova, Patev, Polimirova* 2002: 18, 194.

<sup>14</sup> *Temelski* 2000: 175.

<sup>15</sup> Появата на икони от зограф с такъв етнос би била много „удобна“ за интерпретации с оглед на връзките на метоха със Сърбия. За тях вж. *Dzhurova* 2007: 521-542.

<sup>16</sup> Това е пропуснато при свалянето на надписа от иконата. Вж. *Dzhurova, Velinova, Patev, Polimirova* 2002: 151.

<sup>17</sup> *Dmitriyev-Petkovich* 1865: 67.





Фиг. 6. Св. Богородица, икона от НАИМ, инв. № 3897 (снимка И. Ванев)



Фиг. 7. Богородица Пантанаса, икона от Девически метох, Самоков, 1819 (снимка И. Ванев)

Освен това в литературата вече е отбелязано, че в стилово отношение иконите на Доситей се доближават до тези на Никифор от Карпениси, поради което се предполага, че той е бил обучаван в неговото ателие<sup>18</sup>. Това е възможно не само поради сведенията на П. Успенски, който казва, че Никифор е обучил 12 зографи<sup>19</sup>, от които днес са известни имената най-много на половината, но и поради факта, че именно Никифор, заедно със своите ученици, украсява със стенописи кириакона на същия скит „Св. Йоан Предтеча“ през 1799 г.<sup>20</sup>, където се смята, че е бил монах и Доситей<sup>21</sup>. Това отваря възможност както за пряко обучение на Доситей по-рано в самото ателие на Никифор, така и за някакъв косвен досег до изкуството му по време на изписването на църквата в скита, което би означавало, че Доситей може би е имал някакво

<sup>18</sup> Nichoritis 2006: 411; Drakopoulou 2010: 274-275.

<sup>19</sup> Uspenskiy 1892: 421.

<sup>20</sup> Voyadjis 1989: 75–90.

<sup>21</sup> Nichoritis 2006: 406.

обучение като зограф от друго място, като се е усъвършенствал допълнително в ателието на Никифор, възприемайки някои стилови похвати. Този извод засега изглежда по-вероятен, тъй като в подписите си той не се обвързва с Никифор, за разлика от останалите зографи в ателието му, които често отбелязват името на своя учител, а посочва родното си място в Сърбия – *χειρ Δοσιθέου μοναχού από Πέκι της Σερβίας*<sup>22</sup>.

Известните факти до този момент не дават основание да се предполага, че поръчката на иконите от Девическия метох в Самоков е била отправена лично към Доситей, а не е била изпълнена чрез някакво посредничество, както е във всички останали познати досега случаи на поръчка на икони от Света гора за самоковските църкви<sup>23</sup>. Така е най-логично да предположим, че иконите са поръчани и изработени на Света гора, а после са изпратени в Самоков по някой таксидиот, без самият зограф да е пребивавал в града. Този извод се подкрепя и от липсата засега на други произведения от Доситей не само в Самоков, но и изобщо в българските земи. Единствено изключение може би представлява една икона на Богородица в колекцията на НАИМ, която е сходна като стилови белези с лика на иконата „Богородица Пантанаса“ от Девическия метох в Самоков. Поради това е вероятно тя също да е дело на Доситей. Всичко останало, свързано с тази икона, обаче остава неясно, тъй като няма данни за нейния произход<sup>24</sup>. Тя би могла да е попаднала в колекцията на музея по всевъзможни начини, за които тук е излишно да гадаем.

Трябва да се спрем и на иконографския вариант на емблематичната за българската наука икона Бичуване Христово, тъй като този въпрос също има нужда от коментар. Според Н. Мавродинов иконографският прототип за тази икона е сцена със същия сюжет от Ханс Холбайн, без да се уточнява дали става въпрос за Старши или Младши и без идентифицираща информация точно кое произведение на Холбайн се има предвид в случая. Мавродинов го нарича само „картина“ и смята, че тази картина достига до Самоков чрез преработка в гравюра, която самият той имал щастието да открие в едно старопечатно руско евангелие

22 Подписът се дава по Нихоритис. Вж. *Nichoritis* 2006: 406.

23 *Kuyumdzhiev* 2018: 21-32.

24 *Gergova, Gatev, Vanev* 2012: 77, 154. Иконата е с инв. № 3897, размери 30,5x37,3см.



от 1744 г., съхранявано в Рилския манастир<sup>25</sup>. Авторът не дава снимки нито от картината, нито от гравюрата.

По-късно тази „картина“ е предполагаемо идентифицирана от Е. Генова като олтарния полиптих на Холбайн, работен към 1520 г., днес в Базел<sup>26</sup>, и оттогава полиптихът се възприема с тези малко погрешни данни в науката ни като пример за първоначалния западен иконографски модел<sup>27</sup>. Е. Генова също не дава снимка, но тук е ясно, че тя всъщност има предвид олтарния полиптих на Ханс Холбайн Младши от 1525 г. от музея в Базел<sup>28</sup>, който действително дава иконографски модел, много отдалечен по време, но все пак доста сходен на този от самоковската икона. Обаче Е. Генова издирва и руското евангелие от 1744 г., съхранявано в Рилския манастир, и публикува гравюрата „Бичуване“ от него, продължавайки да се придържа към версията на Н. Мавродинов, че в тази гравюра е преработен Холбайновият модел<sup>29</sup>. А дори и просто сравнение между полиптиха и гравюрата показва,

<sup>25</sup> Mavrodinov 1955: 59-60.

<sup>26</sup> Genova 2001: 54.

<sup>27</sup> Dzhurova, Velinova, Patev, Polimirova 2002: 150.

<sup>28</sup> Müller, Kemperdick 2006: 63.

<sup>29</sup> Genova 2001: 54.



Фиг. 8. Бичуване Христово, икона от Оръжейната палата в Кремъл, XVIII в. (снимка по Произведения иконописцев 1992)



Фиг. 9. Бичуване Христово, гравюра от руско евангелие, Рилски манастир, 1744 (снимка по Елена Генова)



Фиг. 10. Бичуване Христово, стенопис от скита „Св. Йоан Предтеча“ към манастира Ивиرون, 1799, ателие на Никифор от Карпениси (снимка по *Воповас* 2009)

че това са два различни иконографски модела за сцената „Бичуване“, които нямат нищо общо помежду си. При положение че Н. Мавродинов не публикува никакви снимки, вече става неясно какво точно е имал предвид, тъй като от Холбайн баща и син всъщност могат да се намерят множество „картини“, изобразяващи „Бичуване“, а не само полиптиха от Базел, като проблемът е, че тези примери се различават като иконографски варианти от полиптиха и съответно от самоковската икона, но пък съвпадат с гравюрата<sup>30</sup>. Излишно е да гадаем повече какво точно се е случило, защото не знаем как си представят авторите, че трябва да изглежда един западен модел, неговите трансформации в гравюра и последвалото им прилагане в икона от Самоков. За тях може да е било напълно достатъчно общото сходство от типа Христос, вързан на колона, а войници го бичуват, без оглед на нищо друго. Но тук принципно става въпрос за различни иконографски варианти на сцената.

<sup>30</sup> Rowlands 1985; Bättschmann, Griener 1997: 50.



Фиг. 11. Бичуване Христово, иконографски варианти за сцената от западноевропейски гравюри, XV–XVIII в.

Вариантът от руската гравюра и повечето от картините на Холбайн баща и син наистина е разпространен в България, както посочва Е. Генова – например в творчеството на тревненските зографи<sup>31</sup>, но е различен от самоковската икона и от полиптиха на Ханс Холбайн Младши, тъй като изобразява Христос, привързан отпред на колоната и леко сведен под ударите. Такъв вариант можем да видим на прекалено много места – Западна Европа, Гърция, Русия, и то в течение на векове<sup>32</sup>. Дори го виждаме и в стенопи-

<sup>31</sup> *Genova* 2001: 54. Подробно вж. и *Sabev* 2017.

<sup>32</sup> Вж. например *Buseva-Davydova* 1993: 190-206; *Gronek* 2003: 161; *Regopoulos* 2017: 55-67; *Giakoumis* 2018: 242-244.



сите от скита „Св. Йоан Предтеча“ (1799), правени от Никифор и сътрудници<sup>33</sup>, които можеше да са били модел за Доситей от Печ, поради евентуалния му пряк достъп до самия скит. Това обаче не може да бъде вариантът за иконата от Самоков, защото композицията „Бичуване“, макар и крайно ограничена като сюжет и персонажи, е интерпретирана в многобройни варианти, които трябва да се смятат за различни иконографски типове<sup>34</sup>. Това е много важно да се отбележи, защото елементарното наличие на бичуващите воители и страдащия Христос не означава, че става въпрос за един и същ иконографски вариант. Тук няма да се занимаваме с броя и позите на войниците и наличието на други персонажи в сцената, а ще обърнем внимание на образа на Христос, чиято поза и начин на изобразяване дават фактически тези различни иконографски варианти. Защото най-вече благодарение на западноевропейското изкуство Христос може да е изобразен в тази сцена по всевъзможни начини, което не пречи на тяхната каноничност. Някои примери са прекалено екстравагантни за източноправославното изкуство<sup>35</sup>, но в по-обичайните иконографски варианти Христос може да е статично вързан отпред на колоната или болезнено повесен с ръце, вързани отгоре, може да е в Дюреровия вариант – в профил, почти към гръб, вързан отстрани на колоната, може да е увиснал на въжетата, почти припаднал под ударите, може да е само подпрян на колоната със завързани ръце, докато е бичуван, може да е изобразен изцяло в гръб, може да е свлечен в подножието на колоната под ударите, а може и да е вързан за остатък от стълб, който почти не се забелязва по гравюрите, но пък който е свързан с наличието на самата колона като артефакт<sup>36</sup>. Никой от тези варианти не е сходен обаче с иконата от Самоков.

Друга сцена в западноевропейското изкуство изобразява само Христос, привързан на колоната. Тя е засвидетелствана например в една икона от края на XVII – началото на XVIII в. от частна литовска колекция, като позата на Христос напълно съвпада с тази от самоковската икона, но пък, за съжаление, няма никой, който

33 Bonovas 2009: ill. 199.

34 Marrow 1979: 23.

35 Вж. например Pujmanova 1990: 492-494.

36 За множеството различни примери вж. Stojić 1992; Buseva-Davydova 1993: 190-206; Deluga 1996: 5-27; Hass 2000: 169-230; Gronek 2003: 159-178; Turner 2006: 44-59, 92-94; Regopoulos 2017: 55-67; Giakoumis 2018: 231-254.

да го бичува. Иконата обаче не е изключение в пропускането на останалите персонажи, а илюстрира на практика момента след края на Христовото бичуване. Тази иконография е позната отново от доста примери, като традиционно няма никакви други изобразени персонажи, освен Христос, въпреки че се срещат и немалко изключения. Варианти имаме от Полша, Литва, Русия, Беларус, които са предимно от XVIII в. и са свързани с францискански и доминикански манастири, където подобни образи често се почитат като чудотворни<sup>37</sup>.

Нашият иконографски модел е друг и при него се изисква Христос да е отзад на колоната, като ръцете му са вързани отпред вече в различни варианти<sup>38</sup>. И тук полиптихът на Ханс Холбайн Младши действително дава най-близкия иконографски вариант до самоковската икона. Но сходствата се изчерпват с позите на войниците, които освен това са и трима на брой. Идентичен пример за образа на Христос намираме обаче и в друга картина от творчеството на Холбайнови – Бичуване на Христос, от 1498–1500 г. на брата на Холбайн младши – Зигмунд, намираща се в Националния музей във Варшава<sup>39</sup>. Тук пък войниците нямат нищо общо със самоковската икона, но този пример вече ни позволява да предположим, че действителният прототип за тази икона е основан на тези две или сходни произведения, които са компилирани още в западноевропейското изкуство. Дали това се е случило преди, по времето на Холбайнови или малко след това, засега не можем да кажем, тъй като техните произведения не са оригинални решения в иконографско отношение, а това е видно от наличието на подобни изображения за сцената, правени и от други майстори през първата половина на XVI в.<sup>40</sup> Но както и да е съставена тази компилация, със сигурност тя е била прехвърлена и в гравюра, откъдето вероятно се реинтерпретира в източноправославното изкуство през следващите векове, достигайки до зографа Доситей от Печ. Все още не сме намерили този конкретен модел, но е въпрос на време той да бъде открит и посочен, тъй като е извън съмнение, че Доситей не е създал сам

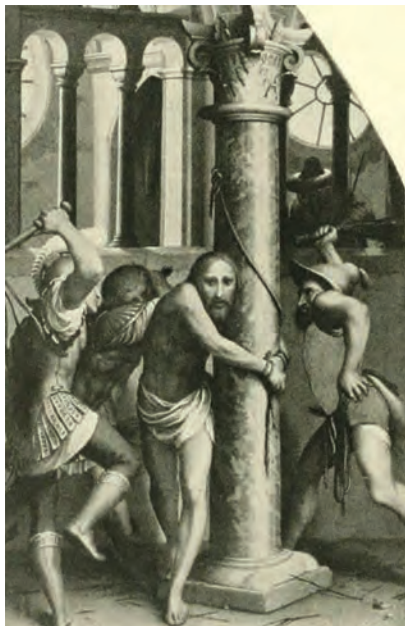
<sup>37</sup> За примерите вж. *Vasiliūnienė, Urbonienė* 2016.

<sup>38</sup> За този вариант вж. *Stubblebine* 1972: 3-10.

<sup>39</sup> *Steinborn, Ziemia* 2000: 136, cat. 32b.

<sup>40</sup> Тук пример може да бъде гравюрата на Лукас ван Лайден от 1521 г. Вж. *Veldman, Luijten* 1993: 47II.





Фиг. 12. Бичуване Христово, детайл от олтарен полиптих, Ханс Холбайн Младши, 1525, Базел (снимка по Bächtmann, Griener 1997)



Фиг. 13. Бичуване Христово, икона от Девически метох, Самоков, 1819 (снимка И. Ванев)



Фиг. 14. „Христос на колоната“, икона от частна колекция, края на XVII – начало на XVIII в. (снимка по Vasiliūnienė, Urbonienė 2016)



Фиг. 15. Бичуване Христово, Зигмунд Холбайн, 1498–1500, Национален музей, Варшава (снимка по Steinborn, Ziemia 2000)

сюжета „Бичуване“ в този му иконографски вариант, а се е основавал на модел, който е приложил стриктно, но все пак според своите професионални умения. В този модел, който може да е с всякакъв произход – Света гора, Венеция, Крит или Русия, Полша, Литва и Беларус, – ще открием вероятно и дрехата на Христос, и пиката на единия от войниците, които са хвърлени долу на пода в самоковската икона, но липсват в Холбайновите картини.

## Библиография

### Извори

*Dmitriyev-Petkovich* 1865: *Dmitriyev-Petkovich*, Constantine. Обзоръ Аѳонскихъ древностей. [Obzor Athonskikh drevnostey]. St. Petersburg.

*Uspenskiy* 1877: *Uspenskiy*, Porphyri. Первое путешествие в Аѳонскіе монастыри и скиты в 1845 году. Часть I–II, отд. I–II. [Pervoye puteshestviye v Athonskie monastiri i skity v 1845 godu. Chast I–II, ottd. I–II]. Kiev.

*Uspenskiy* 1892: *Uspenskiy*, Porphyri. Востокъ христiанскій Аѳонъ – Исторiа Аѳона. Т. III. Аѳон монашескiй, отд. второе [Vostok khristianskiy Athon– Istoria Athona. T. III. Aton monasheskiy, ottd. vtoroye]. St. Petersburg.

### Литература

*Bätschmann, Griener* 1997: *Bätschmann*, Oskar, *Griener*, Pascal. Hans Holbein. London.

*Bonovas* 2009: *Bonovas*, Nikolaos. Ὁψιμη μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ στο Ἅγιο Ὄρος. Το εργαστήριο των Καρπενησιωτῶν ζωγράφων (1773–1890). (Διδακτορικὴ διατριβή). Thessaloniki.

*Voyadjis* 1989: *Voyadjis*, Sotiris. Το κυριακό της σκῆτης Τιμίου Προδρόμου (Ιβήρων) στο Ἅγιον Ὄρος. In: Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Ἀλωση. τ. Γ'. Athens, 75-90.

*Buseva-Davydova* 1993: *Buseva-Davydova*, Irina. Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. [Novyye ikonograficheskiye istochniki v russkoy zhivopisi XVII v.]. In: Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл [Russkoye iskusstvo pozdnego srednovekov'ya. Obraz i smysl]. Moscow, 190-206.

*Genova* 2001: *Genova*, Elena. Модели и пътища за модернизирание на църковната живопис в българските земи от втората половина на XVIII и XIX век [Modeli i patishta za modernizirane na tsarkovната zhivopis v balgarskite zemi ot vtorata polovina na XVIII i XIX vek]. – Historical future, No. 2, 45-74.

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

*Gergova, Gatev, Vanev* 2012: *Gergova*, Ivanka, *Gatev*, Yordan, *Vanev*, Ivan. Християнско изкуство в Националния археологически музей – София [Hristiyansko izkustvo v Natsionalniya arheologicheski muzey – Sofiya]. Sofia.

*Gergova, Andreev, Vanev* 2018: *Gergova*, Ivanka, *Andreev*, Hristo, *Vanev*, Ivan. Църква „Покров Богородичен“, Девически метох, гр. Самоков [Tsarkva „Pokrov Bogorodichen“, Devicheski metoh, gr. Samokov]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX vek v Balgariya]. Sofia, 391-398.

*Giakoumis* 2018: *Giakoumis*, Konstantinos. The Influence of Catholic and Protestant Art on Ecclesiastical Art in Epirus and Albania. In: Conference Proceedings from the Balkan Conference on the 500<sup>th</sup> Anniversary of the Protestant Reformation. Tirana, 231-254.

*Gronek* 2003: *Gronek*, Agnieszka. On the Dependence of Western Ruthenian Passion Presentations on Western Graphics in the 16<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Centuries. – Series Byzantina, No. 1, 159-178.

*Deluga* 1996: *Deluga*, Waldemar. The Influence of Dutch graphic Archetypes on Icon Painting in the Ukraine, 1600–1750. – *Revue des études sud-est européennes*, No. 34/1-2, 5-27.

*Dzhurova, Velinova, Patev, Polimirova* 2002: *Dzhurova*, Aksiniya, *Velinova*, Vasya, *Patev*, Ivan, *Polimirova*, Mariya. Девическият манастир „Покров Пресветия Богородици“ в Самоков [Devicheskiyat manastir „Pokrov Presvetiya Bogoroditsi“ v Samokov]. Sofia.

*Dzhurova* 2007: *Dzhurova*, Aksiniya. Владетелският култемблема на сръбската държавност [Vladetelskiyat kult – emblema na srabskata darzhavnost]. – *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, No. 44, 521-542.

*Drakopoulou* 2010: *Drakopoulou*, Eugenia. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση 1450–1830, τ. 3'. Athens.

Hass 2000: *Hass, Angela*. Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: The “Small Passion” and the “Engraved Passion”. Iconography, Context and Spirituality. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, No. 63, 169-230.

*Kuyumdzhiyev* 2018: *Kuyumdzhiyev, Alexander*. Икони на Никифор от Карпениси в България, приписвани на Христо Димитров. Предварителни бележки [Ikoni na Nikifor ot Karpenisi v Bulgariya, pripisvani na Hristo Dimitrov. Predvaritelni belezhki]. – *Art Studies Quarterly*, No. 2, 21-32.

*Mavrodinov* 1947: *Mavrodinov, Nikola*. Новата българска живопис [Novata balgarska zhivopis]. Sofia.

*Mavrodinov* 1955: *Mavrodinov, Nikola*. Връзките между българското и руското изкуство [Vrazkite mezhdu balgarskoto i ruskoto izkustvo]. Sofia.

*Mavrodinov* 1957: *Mavrodinov, Nikola*. Изкуството на Българското възрождение [Izkustvoto na balgarskoto Vazrazhdane]. Sofia.

*Marrow* 1979: *Marrow, James*. Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. Kortrijk.

*Millet, Pargoire, Petit* 1904: *Millet, Gabriel, Pargoire, Jules, Petit, Louis*. Requeil des inscriptions chrétiennes de l’Athos. Paris.

*Müller, Kemperdick* 2006: *Müller, Christian, Kemperdick, Stephan*. Hans Holbein der Jüngere. Die Jahre in Basel 1515–1532. München.

*Nichoritis* 2001: *Nichoritis, Konstantinos*. Света гора – Атон и българското новомъченичество [Sveta gora – Aton i balgarskoto novomachenichestvo]. Sofia.

*Nichoritis* 2006: *Nichoritis, Konstantinos*. Малоизвестният светогорски иконописец на атонските новомъченици, Доситей от Печ [Maloizvestniyat svetogorski ikonopisets na atonskite novomachenitsi, Dositey ot Pech]. – *Nis and Byzantium*, No. 4, 403-424.

*Nichoritis* 2006a: *Nichoritis, Konstantinos*. Η επίδραση του Αγίου Όρους στον πνευματικό βίο των Σλάβων. In: Άγιον Όρος: πνευματικότητα και ορθοδοξία, τέχνη: Β' Διεθνές Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη 11 – 13 Νοεμβρίου 2005. Thessaloniki, 261-287.



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

Protich 1929: *Protich, Andrey*. Денационализиране и възраждане на българското изкуство през турското робство от 1393 до 1879 година [Denatsionalizirane i vazrazhdane na balgarskoto izkustvo prez turskoto robstvo ot 1393 do 1879 godina]. Sofia.

Pujmanova 1990: *Pujmanova, Olga*. A “Flagellation” by Bernardo Zenaie in Prague. – The Burlington Magazine, No. 132/1048, 492-494.

Regopoulos 2017: *Regopoulos, Giannis*. Τα Πάθη του Χριστού στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και τα Δυτικά τους πρότυπα. Athens.

Rowlands 1985: *Rowlands, John*. Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Oxford.

Semerdzhiiev 1913: *Semerdzhiiev, Hristo*. Самоков и околността му. Принос към миналото им от турското завоевание до Освобождението [Samokov i okolnostta mu. Prinos kam minaloto im ot turskoto zavoevanie do Osvobozhdenieto]. Sofia.

Steinborn, Ziembra 2000: *Steinborn, Bożena, Ziembra, Antoni*. Malarsstwo niemieckie do 1600 roku: katalog zbiorów. Warszawa.

Stošić 1992: *Stošić, Ljiljana*. Zapadnoevropska grafika kao predložak u srpskom slikarstvu XVIII veka. Beograd.

Stubblebine 1972: *Stubblebine, James*. The Fick Flagellation Reconsidered. – Gesta, No. 11/1, 3-10.

Sabev 2017: *Sabev, Plamen*. Страстите Христови. Икони и стенописи. XVIII–XIX век. Великотърновска епархия [Strastite Hristovi. Ikoni i stenopisi. XVIII–XIX vek. Velikotarnovska eparhiya]. Veliko Tarnovo.

Temelski 2000: *Temelski, Hristo*. Самоков през Възраждането [Samokov prez Vazrazhdaneto]. Sofia.

Tresors 1997: Θησαυροί του Αγίου Όρους, κατάλογος έκθεσης. Thessaloniki.

Tsigaras 2008: *Tsigaras, Georgios*. Η εικονογραφία του Αγίου Νήφωνος: Φορητές εικόνες και τοιχογραφίες. In: Ο Άγιος

Νήφων Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως (1508–2008). Τόμος επετειακός επί τη συμπληρώσει πεντακοσίων ετών από της κοιμήσεως αυτού. Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Mount Athos, 399-433.

Turner 2006: *Turner, Nicholas*. Much of Real Fascination: New Discoveries among the Italian Baroque Drawings in the Art Institute of Chicago. – Art Institute of Chicago Museum Studies, No. 32/2, 44-59, 92-94.

Vasiliev 1965: *Vasiliev, Asen*. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

Vasiliūnienė, Urbonienė 2016: *Vasiliūnienė, Dalia, Urbonienė, Skaidrė*. Heaven and Beyond. Works of Religious Art from the Collection of Rolandas Valiūnas and the Law Firm Valiunas Ellex. Vilnius.

Veldman, Luijten 1993: *Veldman, Ilij, Luijten, Get*. The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700. Amsterdam.

## Icons of the Athonite Monk Dositheos from Peć in Samokov

*Alexander Kuyumdzhiev*



The article presents six Despotic icons from the iconostasis of the Church of the Protecting Veil of the Mother of God in the Virgin Convent in Samokov, dating from 1819. In the scholarship these icons are considered to have been made by an unknown painter or are incorrectly attributed as the work of the Samokov painters Hristo Dimitrov, Dimitar Hristov or Ioan Iconopisetc (the Icon Painter). In fact, they were made by a little-known today Mount Athos painter of Serbian origin – Dositheos from Peć. Almost nothing is known about him, but it is assumed that he was a monk in the hermitage of St. John the Forerunner to the monastery of Ivron and he was in a creative relationship with the studio of Nicephorus from Karpenisi. This new attribution brings clarity and expands our idea of the influence of the masters of Mount Athos on the religious art in Samokov and the region. One of the icons from Dositheos in the church in Samokov depicts the scene of the Flagellation of Christ. An iconographic source for it is found in the works of the brothers Hans Holbein Jr. and Sigmund. Their models were probably later reworked into an engraving, which was reinterpreted in the Samokov icon by Dositheos. The specific model has not yet been discovered, but it is certainly not the engraving from the Russian gospel originating from the Rila Monastery (1744), as is believed in Bulgarian scholarship.



## Itinerant Monks, Taxidiotic Boxes and Pilgrimage in the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Century in the Bulgarian Lands<sup>1</sup>

*Darina Boykina<sup>2</sup>*  
*Institute of Art Studies, BAS*

**Abstract:** This text examines the depictions of patron saints and saints protectors of monasteries placed onto the reliquaries of itinerant monks and attempts to interpret them in the context of pilgrimage practice in the period 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century in the Bulgarian lands.

**Key words:** relics, patrons, monasteries, pilgrims

When it comes to seeking for a link between travelling and art in the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century the activity of itinerant monks [taxidiotes] has an important place. In this period the itinerant monks' movement acquires an immense scale as testified by a number of written sources and artefacts that have reached us. This enables the researchers to build up a relatively complete picture of the role of itinerant monks in the formation of the appearance of Christian art on the Balkans<sup>3</sup>. Part of the art created in relation to the travels of the monks are the

<sup>1</sup> This text is a result of a survey conducted within the frame of the project "Prayer Journeys of Bulgarians during 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century and art" of Institute of Art Studies, BAS, with the financial support of the BG05M2OP001-1.001-0001 project for the establishment and development of the Center of Excellence *Heritage BG*.

<sup>2</sup> *Darina Boykina, PhD, is a researcher in Institute of Art Studies, BAS, working in the field of sacred goldsmith and church plates, with interest in cult of relics and the reliquaries during the Ottoman period.*

<sup>3</sup> *Kl. Rilets 1953; Genova 2000; Stoykova 2006; Stoykova 2006a; Radev 2008; Kuyumdzhiev 2015: 58–71, with older literature; Danova, Mircheva, Todorova, Ivanova 2019: 371–380, with older literature.*



reliquaries whose role in the church rites and rituals necessitated certain changes to their form and decoration<sup>4</sup>. The liturgical meaning of their decorative program has been commented to different extent in the studies so far<sup>5</sup>, so my focus here is directed towards an aspect related to another important part of itinerant monks' mission such as organizing pilgrimage groups and sending them to the monasteries. It seems that in addition to being a reflection of the taxidiotic boxes' liturgical purpose their artistic decoration also aims directly at the laymen as some great efforts were made to attract them as pilgrims because of their substantial role for the monasteries' budget or as one of the Rila Monastery hegumens put it in the middle of the 19<sup>th</sup> century: "monastery's welfare and wellbeing directly depend on the welfare and wellbeing of the people"<sup>6</sup>. From this point of view the decoration of taxidiotic boxes could be viewed as an additional way of reminding one of the pious and salvation role of the pilgrimage to monasteries' sacred places and thus of inserting it into monastic administration's overall policy of attracting the believers to the monasteries.

The most logical way of reminding the believers of where the itinerant monks and the relics they carry with them belong to is to place a depiction of the patron's holiday of the main monastery church. This is why it is not surprising that the depiction of the patron of the specific monastery in the taxidiotic boxes has a place as important as the depiction of the saint whose relics are in the reliquary. Among the monuments known to me from the territory of Bulgaria one can point out such examples dating from as early as the late 18<sup>th</sup> century – e.g. the reliquary from the Cherepish Monastery on the front of which the scene of the "Holy Annunciation" (**Fig. 1**), the old dedication of the main monastery church<sup>7</sup>. For the same reason the scene of the "Holy Assumption" in the decorative program of the taxidiotic box from the Troyan Monastery illustrating the patron holiday *katholikon*<sup>8</sup>. One can also add to them the taxidiotic boxes that used to belong to the Seslavski Monastery<sup>9</sup>, the ones from the Batkun Monastery made in

4 For this reason in Bulgarian and Serbian scientific literature it is accepted to refer to them by the term "taxidiotic boxes" *Genova* 2000: 34; *Genova* 2001: 11; *Genova* 2004: 121; *Dautović* 2014: 138.

5 *Genova* 2000: 34; *Boykina* 2020.

6 *Kl. Rilets* 1954: 15.

7 *Zaharieva* 2020: 21, with older literature.

8 *Mutafchiev* 1973: 411; *Hariton* 1958: 121-122; *Pandurski* 1973; *Gergova* 1988: 18; *Pencheva* 2015: 201.

9 Unpublished.





Fig. 1. Reliquary, Monastery of Cherepish, 1792 (photo D. Boykina)

1851 and in 1861<sup>10</sup>, from the Dolni Lozen Monastery from 1857<sup>11</sup>, from the Teteven Monastery<sup>12</sup>, the Lopushan Monastery<sup>13</sup> as well as in the reliquary from the 19<sup>th</sup> century that used to belong to the Chiprovtsi Monastery<sup>14</sup> and was most likely used by an itinerant monk. In this group one can also cite several examples from the Bachkovo Monastery such as the taxidiotic box of protohegumen Seraphim from 1824 on the lid of which the composition of New Testament Trinity, the patron of the main monastery church, is placed; and in the taxidiotic box of Abraham (Avram) of Bachkovo from 1843 a silver plate is mounted on the lid with the composition of the Synaxis of the Holy Archangels related to the dedication of the chapel above the katholikon of the Bachkovo Monastery<sup>15</sup>.

However, if one pays attention to the decorative program of the taxidiotic boxes that used to belong to the big monasteries in the Bulgarian lands one can notice some peculiarities. For instance, the itinerant monks of the Rila Monastery prefer to commission depictions of St.

<sup>10</sup> Unpublished.

<sup>11</sup> Boykina 2016: 39-40.

<sup>12</sup> Stoychev 1924: 25-27; Vasiliev 1948: 38; Gerasimov 1955: 598-601.

<sup>13</sup> Unpublished.

<sup>14</sup> Milanov 1994: 58-60.

<sup>15</sup> Moutafov, Boykina 2019: 15.



Fig. 2. Taxidiotic box, Rila Monastery, 1833–1838  
(photo G. Linkov)

John of Rila rather than placing on their taxidiotic boxes the scene of the Nativity of Theotokos, which is the dedication of the main monastery church. As a rule with very rare exceptions we can find the depiction of hermit of Rila dressed as a monk or lying in his coffin<sup>16</sup>. This, of course, is not surprising considering his popularity in the 19<sup>th</sup> century and his key role in attracting pilgrims<sup>17</sup>, which was carried out in several ways. First, one can point out the messages of the hegumens sent to the believers which do not fail to remind them of the relics of St. John of Rila:

“and who has the ability and who has been helped by the All-Merciful Lord take the trouble and come with your kind children on a pilgrimage to our holy father John to worship his wonderworking relics and to take from close-by his holy father’s prayer and celestial well-being and to visit his holy monastery”<sup>18</sup>. But the monastic administration reminds of the healing and wonder-working power of the relics also on their personal correspondence with some more prominent individuals<sup>19</sup>. A text of similar content also accompanies some of the later prints from the Rila Monastery such as the ones printed in 1839, 1847 and 1866 in which the clarification that the depiction on the sheet is the location of the Rila Monastery with the church where the complete holy relics of the Rila saint rest is added<sup>20</sup>. The very fact that the depictions from the prints are transferred down to the last detail onto some taxidiot-

<sup>16</sup> Genova 2000: 39.

<sup>17</sup> Kuyumdzhiev 2015: 58.

<sup>18</sup> Radev 2008: 20. See also Koleva 1984.

<sup>19</sup> Semeen archiv 1984: 74-75, 150-151, 238-239, 313-314, 348-349.

<sup>20</sup> Tomov 1975: 50, ill. 33, 122, 123, 126, 149.

ic boxes suggests that this solution might be aimed precisely at the believers and that it might be used by the Rila Monastery clerics as an additional way of reminding them of the presence of the relics of St. John of Rila in the monastery. Quite an indicative example at this point is the reliquary of the itinerant hieromonk Pachomius of the Rila Monastery made in Gabrovo in 1808<sup>21</sup> on the inner lid of which there is a depiction of St. John of Rila surrounded by church buildings in the same manner as in one of the early prints from the Rila Monastery from 1800<sup>22</sup> as well as in the taxidiotic box from the first half of the 19<sup>th</sup> century on the pages of which are depicted some narrative scenes of the life of the hermit of Rila<sup>23</sup> which exactly follow some prints from 1819 and 1847<sup>24</sup>.

But in addition to borrowing samples and compositions from the monastery prints one could point out several rarer examples which were likely used to remind one of the itinerant monk's belonging to the Rila Monastery. The composition of Deesis with St. John of Rila is placed in the two taxidiotic boxes commissioned in 1833/1838 (**Fig. 2**) and 1841<sup>25</sup> by hieromonk Nikiphor of Rila (Rilets). This composition was made in the altar of the chapel of St. John of Rila in 1840 by Dimitar Hristov and Kosta Valiyov and the participation of St. John of Rila in it is viewed as an illustration of his patronizing role and the belief in the healing capacity of his relics<sup>26</sup>. The appearance of such a composition on a taxidiotic box on the one hand reflects its liturgical use in the course of the taxidiotic journey<sup>27</sup> but what is more important regarding the topic under consideration here is that the presence of St. John of Rila most likely serves to mark the connection to the Rila Monastery. In a later reliquary commissioned by the same monk from the Rila Monastery the belonging to the latter is illustrated by a reminder of another cult object located in the monastery katholikon: the wonder-working icon-reliquary of the "Virgin Hodegetria". In 1849, a taxidiotic box was made for part of the relics of St. Menas, St. Gregory and hairs from the

21 Kovachev 1911: 32-33, n. 7; Radkova 1968: 209; Drumev 1976: 242-243, n. 145-147; Genova 2000: 35-36; Radev 2008: 203; Sapundzhieva 2007: 175; Pencheva 2015: 201.

22 Tomov 1975: 38, ill. 23.

23 Kovachev 1911: 43, n. 17; Genova, Vlahova 1988: 47, n. 23; Genova, Vlahova 1988a: 43; Genova 2000a: 219; Genova 2004: 123; Kuyumdzhiev 2015: 530.

24 Tomov 1975: ill. 125.

25 Kovachev 1911: 56-57, n. 35, 57-58, n. 36; Genova 2000: 35; Genova 2000a: 209.

26 Kuyumdzhiev 2015: 184-188, 520-521.

27 Boykina 2020: 400-402.



**Fig. 3.** Taxidiotic box, Rila Monastery, 1849 (photo G. Linkov)

head of St. Nicetas on the lid of which the composition of Theotokos Zoodochos Pege [Holy Mother of God Life-Giving Spring] is vividly depicted<sup>28</sup> (**Fig. 3**). Illustrating the miracles made at the Theotokos Zoodochos Pege Monastery near Constantinople is quite popular in the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century and appears in numerous prints, icons and murals as with respect to the composition it is accepted that it has a symbolic meaning emphasizing the role of the Holy Mother of God as a patron and brings to mind the healing capacity of the water consecrated by her<sup>29</sup>. In the example under consideration the composition is presented in a shortened version but it nevertheless illustrates the wonder-working healing power of water which again can be linked to the belief in the wonder-working capacity of the reliquaries and relics to heal. Logically, this meaning of the composition can be found on taxidiotic boxes, especially if they had belonged to a cleric from the Rila Monastery. One can look for its association with the Rila Monastery in the popularity of the water consecration ritual which was performed often in the monastery in the 19<sup>th</sup> century and in which the wonder-working icon-reliquary

<sup>28</sup> Kovachev 1911: 60-61, n. 39.

<sup>29</sup> For the composition "Theotokos Zoodochos Pege" see Gergova 2006: 356-359; Kuyumdzhiev 2011: 72-74; Gergova 2012: 106-111; Kuyumdzhiev 2015: 384-385, with older literature.



accepted to be a point of attraction for numerous pilgrims had a substantial role<sup>30</sup>. The renown of the icon-reliquary and its role in water consecration went beyond the walls of the monastery as at the request of the laymen it was often taken out and participated in the consecration of individual homes during the plague and cholera epidemics in Samokov, Razlog, Dupnitsa, Pazardzhik and in many other places<sup>31</sup>. According to A. Kyumdzhiev the link between the water consecration ritual, the wonder-working icon with the relics and the composition of Theotokos Zoodochos Pege was realized in the wall-painting program in the naos of the katholikon of the Rila Monastery in 1843 when Zaharij Zograph painted the composition on the northern wall, right next to the proskinetarion with the icon-reliquary and its icon-painting replica<sup>32</sup>. In this context it can be suggested that the composition had found its place on a taxidiotic box also due to the circumstance that one of the rites performed by the itinerant monks is precisely the water consecration with the cross and the relics carried by them is almost necessarily mentioned in the pantachousas sent by the hegumens<sup>33</sup>. But what is more important for the topic under consideration here is the fact that the example is linked to the Rila Monastery and, similarly to the cases with the Deesis with St. John of Rila, lends to the composition in the reliquary decoration yet another semantic layer reminding the believers of the Rila Monastery.



Fig. 4. Taxidiotic box, Bachkovo Monastery, 1843 (photo D. Boykina)

The same practice of placing depictions of

<sup>30</sup> Kuyumdzhiev 1998; Bakalova 2005: 213-218; Gergova 2012: 143; Kuyumdzhiev 2015: 377-391; Bakalova 2016: 172-178.

<sup>31</sup> Kuyumdzhiev 1998: 52; Gergova 2012: 137-149; Kuyumdzhiev 2015: 381-382.

<sup>32</sup> Kuyumdzhiev 1998: 52; Kuyumdzhiev 2015: 384-385.

<sup>33</sup> See Radev 2008: 16.





Fig. 5. Taxidiotic box, Bachkovo Monastery, 19<sup>th</sup> century  
(Photoarchive of Institute of Art Studies)



Fig. 6. Taxidiotic box, Holy Archangels Church in Tryavna, 19<sup>th</sup> century  
(Photoarchive of Institute of Art Studies)

some important cult objects attracting pilgrims can also be seen in the taxidiotic boxes of the itinerant monks from the Bachkovo Monastery that have reached us. In the decoration of the reliquary of Ananias of Bachkovo from 1791<sup>34</sup>, of hieromonk Gabriel (Gavriil) from 1803<sup>35</sup>, of Avram of Bachkovo from 1843<sup>36</sup> (**Fig. 4**), of a reliquary from 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century the central place is occupied by the Virgin Hodegetria. This choice on part of the monks when forming the decoration could be sought in the presence of the wonder-working icon of Theotokos which is quite popular among the believers during the period of the Revival which resulted in the fact that the Bachkovo monastery is first and foremost associated with it. This was attested as early as in the beginning of the 18<sup>th</sup> century, for example by the traveller Paul Lucas who wrote that the wonder-working icon was quite popular among the population and attracted numerous pilgrims<sup>37</sup>, and in the beginning of the next century in his description of the Bachkovo Monastery Konstantinos Oikonomos took notice mainly of the icon despite the rich collection of relics possessed by the monastery<sup>38</sup>. Certainly, depictions of the wonder-working icon were disseminated among the believers in the 19<sup>th</sup> century if one takes into consideration the fact that the earliest among them dates back to 1807. It is a print handed out to the pilgrims which uses as its plotline the litany procession with the icon accompanied by inscriptions reminding of the legend of its discovery<sup>39</sup>, which, as I. Gergova puts it, was most likely perceived as the emblem of the monastery<sup>40</sup>. This is the reason why, quite expectedly, a shortened version of the composition appeared on the inner part of a lid of a taxidiotic box an itinerant monk of Bachkovo dating from the first half of the 19<sup>th</sup> century<sup>41</sup> (**Fig. 5**). A depiction of a wonder-working icon on a shrine that used to belong to an itinerant monk and, especially in a version known from monastery prints, can be found in yet another example from the Bulgarian lands: a taxidiotic box that used to belong to a Hilandariou monk which was at the Church of Holy

34 Moutafov, Boykina 2019: 14, with older literature.

35 Iona 1956: 28-29; Ivanov 1967: 41-45.

36 Moutafov, Boykina 2019: 15, with older literature.

37 Gergova 2012: 121.

38 Danova 2016: 325.

39 Gergova 2012: 131-135.

40 Gergova 2012: 123.

41 Genova 2004: 124.

Archangels in Tryavna until recently<sup>42</sup>, on the lid of which, similarly to the reliquaries from the Bachkovo monastery, the central place is occupied by the depiction of Panagia Tricherousa [Three-handed Theotokos] with St. Simeon and St. Sabbas of Serbia to her left and right sides (**Fig. 6**). The composition was most likely well-known to the believers if one takes into consideration the fact that the Hilandar Monastery distributed prints with an identical depiction in which the accompanying text highlights the presence of the wonder-working icon in the monastery<sup>43</sup>.

In conclusion it can be summarized that the depictions of some cult objects that are important for the monasteries, such as the ark with the relics of the hermit of Rila and the wonder-working icon from Bachkovo Monastery, logically find their place in the iconographic programme of the taxidiotic boxes that also preserve some wonder-working and healing particles and participate in some well-established monastic practices of attracting pilgrims. These solutions, in the examples from both the Rila Monastery and the Bachkovo Monastery, are rather related to reminding the laymen of where they could find more wonder-working objects, healing and salvation of their souls. The placement of the mentioned depictions and compositions representing the celestial patrons of the two most important monasteries in the Bulgarian lands plays rather the role of marking the specific site of pilgrimage and thus, on a more abstract level of thinking, of building the sacred topography of that part of the Balkans during the Ottoman period. Although the role of the patron depictions on the taxidiotic boxes is quite obvious and clear their decoration is, to all appearances, entirely dependent on itinerant monks' main "tasks". Thus, yet another semantic layer is added to the interpretation and the attempt to understand the make-up and the purpose of the decorative program of the taxidiotic boxes, which not only reflects their liturgical function but is also aimed at the believers in order to feed their desire to touch the sacred things that used to be found in the monasteries in the Bulgarian lands.

Translated by Atanas Igov

<sup>42</sup> *Drumev* 1976: 232, ill. 129-130; *Shulekova* 1985: 108-109; *Genova* 2004: 126.

<sup>43</sup> *Tomov* 1975: ill. 294; *Davidov* 1990: ill. 32, 33; *Milovanović* 2008: 75-76.

## Bibliography

*Bakalova* 2005: *Bakalova*, Elka. Рилската чудотворна икона-реликвиј, Константинопол и Мара Бранкович [Rilskata chudotvorna ikona-relikvariј, Konstantinopol i Mara Brankovich]. In: България и Сърбия в контекста на византийската цивилизация [Balgariya i Sarbiya v konteksta na vizantiyskata tsivilizatsiya]. Sofia, 193-228.

*Bakalova* 2016: *Bakalova*, Elka. Култът към реликвите и чудотворните икони. Традиции и съвременност [Kultat kam relikvite i chudotvornite ikoni. Traditsii i savremennost]. Sofia.

*Boykina* 2016: *Boykina*, Darina. Няколко мощехранителници от софийски златари [Nyakolko moshtehranitelnitsi ot sofийski zlatari.] – Art Studies Quarterly, No. 4, 37-43.

*Boykina* 2020: *Boykina*, Darina. Темата „Христос Лоза“ в декоративната програма на един кивот за мощи [Temata „Hristos Loza“ v dekorativnata programa na edin kivot za moshti]. In: Patterns. Models. Drawings. Art Readings 2019.I (eds. Emmanuel Moutafov, Margarita Kuyumdzhieva). Sofia, 391-411.

*Danova* 2016: *Danova*, Nadya. България и българите в гръцката книжнина XVII – средата на XIX век [Balgariya i balgarite v gratskata knizhnina XVII – sredata na XIX vek]. Sofia.

*Danova*, *Mircheva*, *Todorova*, *Ivanova* 2019: *Danova*, Nadya, Keta, *Mircheva*, Olga *Todorova*, Svetlana *Ivanova*. Четири зографски кондики от XVIII – началото на XIX век [Chetiri zografski kondiki ot XVIII – nachaloto na XIX vek]. In: Zographou Sympaktika. The Archives and Library of the Monastery of Zograf: Studies and Prospects (eds. Dimitar Peev, Margaret Dimitrova, Ekaterina Dikova, Gencho Banev, Lyubka Nenova). Mount Athos, 350-412.

*Dautović* 2014: *Dautović*, Vuk. Прилог познавању кутија „мошти“ у српској верској култури деветнаестог века [Prilog poznavanju kutija „mošti“ u srpskoј verskoј kulturi devetnaestog veka]. In: Светлост од светлости: хришћански сакрални предмети у музејма и збиркама Србије [Svetlost od svetlosti: hrišćanski sakralni predmeti u muzejma i zbirkama Srbije]. Niš, 137-146.

*Davidov* 1990: *Davidov*, Dinko. Хиландарска графика [Hilandarska grafika]. Belgrade.

*Drumev* 1976: *Drumev*, Dimitar. Златарско изкуство [Zlatarsko izkustvo]. Sofia.

*Genova, Vlahova* 1988: *Genova*, Elena, *Lidiya Vlahova*. 24 утвари от Рилския манастир [24 utvari ot Rilskiya manastir]. Sofia.

*Genova, Vlahova* 1988a: *Genova*, Elena, *Lidiya Vlahova*. Паметници на църковната утвар от Рилския манастир [Pametnitsi na tsarkovnata utvar ot Rilskiya manastir]. – Промислена естетика. Декоративно изкуство [Promishlena estetika. Dekorativno izkustvo], No. 3, 40-45.

*Genova* 2000: *Genova*, Elena. Култът към мощите и мощехранителниците в Рилския манастир [Kultat kam moshtite i moshtehranitelnitsite v Rilskiya manastir]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 33-40.

*Genova* 2000a: *Genova*, Elena. Рилският манастир – съкровищница на българското приложно изкуство [Rilskiyat manastir – sakrovishnitsa na balgarskoto prilozhno izkustvo]. In: Рилският манастир [Rilskiyat manastir] (ed. Margarita Koeva). Sofia, 209-250.

*Genova* 2001: *Genova*, Elena. Кивот (ковчег) за мощи от Германския манастир край София [Kivot (kovcheg) za moshti ot Germanskiya manastir kray Sofiya]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 11-17.

*Genova* 2004: *Genova*, Elena. Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България [Tsarkovnite prilozhni izkustva ot XV–XIX vek v Bgaria]. Sofia.

*Gerasimov* 1955: *Gerasimov*, Todor. Старини от музея в гр. Тетевен [Starini ot muzeya v gr. Teteven]. – Bulletin de l'Institut archéologique (Académie des sciences de Bulgarie), No. 20, 600.

*Gergova* 1988: *Gergova*, Ivanka. Троянският манастир [Troyanskiyat manastir]. Sofia.

*Gergova* 2006: *Gergova*, Ivanka. Църквата „Св. Никола“ в с. Железна, Чипровско [Tsarkvata „Sv. Nikola“ v s. Zhelezna, Chiprovsko]. In: Niš and Byzantium, Fourth Symposium, Niš 3 – 5 June 2005. The Collection of Scientific Works (ed. M. Rakocija), 4. Niš, 343-364.



Gergova 2012: *Gergova, Ivanka*. Чудесата на Пресвета Богородица в културата на Българското възраждане [Chudesata na Presveta Bogoroditsa v kulturata na Balgarskoto vazrazhdane]. Sofia.

Hariton 1958: *Hariton*, episkop Dragovitiyski. Троянският манастир „Успение пресв. Богородица“: история и документи [Troyanskiyat manastir „Usenie presv. Bogoroditsa“: istoriya i dokumenti]. Sofia.

Ivanov 1967: *Ivanov*, Mina. Златарските произведения от XVI–XIX в. в музея на Бачковския манастир [Zlatarskite proizvedeniya ot XVI–XIX v. v muzeya na Bachkovskiya manastir]. Sofia.

Iona 1956: Agatoniyski episkop *Iona*. Бачковски манастир [Bachkovski manastir]. Sofia.

Kl. Rilets 1953: *Rilets*, Kliment. Рилските духовници-таксидиоти [Rilskite duhovnitsi-taksidioti]. – Духовна култура [Duhovna kultura], No. 11, 15-23.

Kl. Rilets 1954: *Rilets*, Kliment. Как са отивали на поклонение при св. Ивана Рилски през време на турското робство [Kak sa otivali na poklonenie pri sv. Ivana Rilski prez vreme na turskoto robstvo]. – Духовна култура [Duhovna kultura], No. 11-12, 14-18.

Koleva 1984: *Koleva*, Maria. Писма – послания на рилски таксидиоти [Pisma – poslaniya na rilski taksidioti]. – Духовна култура [Duhovna kultura], No. 9, 28-33.

Kovachev 1911: *Kovachev*, Dositey. Описание на светите мощи и други скъпоценни старини, намиращи се в българския Рилски манастир с 9 фотографски снимки в текста [Opisanie na svetite moshti i drugi skapocenni starini, namirashti se v balgarskiya Rilski manastir s 9 fotografски snimki v teksta]. Plovdiv.

Kuyumdzhiyev 1998: *Kuyumdzhiyev*, Alexander. Ритуал и стенопис в главната църква на Рилския манастир [Ritual i stenopis v glavnata tsarkva na Rilskiya manastir]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 52-57.

Kuyumdzhiyev 2011: *Kuyumdzhiyev*, Alexander. Стенописите в църквата „Свети Никола“ в град Елена [Stenopisite v tsarkvata „Sveti Nikola“ v grad Elena]. Sofia.

*Kuyumdzhiyev* 2015: *Kuyumdzhiyev*, Alexander. Стенописите в главната църква на Рилския манастир [Stenopisite v glavната tsarkva na Rilskiya manastir]. Sofia.

*Milanov* 1994: *Milanov*, Milan. Чипровският манастир „Св. Иван Рилски“ [Chiprovskiyat manastir „Sv. Ivan Rilski“]. Montana.

*Milovanović* 2008: *Milovanović*, Dušan. Ризнице манастира Хиландара [Riznice manastira Hilandara]. Belgrade.

*Moutafov, Boykina* 2019: *Moutafov*, Emmanuel, *Darina Boykina*. Непубликувани мощехранителници с гръцки надписи от Бачковския манастир [Nepublikuvani moshtehranitelnitsi s gratski nadpisi ot Bachkovskiya manastir]. – *Art Studies Quarterly*, No. 4, 12-20.

*Mutafchiev* 1973: *Mutafchiev*, Petar. Из нашите старопланински манастири [Iz nashite staroplaninski manastiri]. In: Петър Мутафчиев. Избрани произведения [Petar Mutafchiev. Izbrani proizvedeniya], vol. 2. Sofia, 257-440.

*Pandurski* 1973: *Pandurski*, Vasil. Троянски манастир [Troyanski manastir]. Sofia.

*Pencheva* 2015: *Pencheva*, Zhana. Български православни храмове през Възраждането [Balgarski pravoslavni hramove prez Vazrazhdaneto]. Veliko Tarnovo.

*Radev* 2008: *Radev*, Ivan. Таксидиотство и таксидиоти по българските земи през XVIII–XIX век [Taksidiotstvo i taksidioti po balgarskite zemi prez XVIII–XIX vek]. Sofia.

*Radkova* 1968: *Radkova*, Rumyana. Възрожденски надписи от Рилския манастир [Vazrozhdenski nadpisi ot Rilskiya manastir]. – *Известия на Института по история* [Izvestiya na Instituta po istoriya], No. 20, 201-217.

*Sapundzhieva* 2007: *Sapundzhieva*, Vanya. Култът към св. Харалампий в България XVIII–XIX в. [Kultat kam sv. Haralampiy v Bulgariya XVIII–XIX v.]. PhD Dissertation, Faculty of Theology, Veliko Tarnovo.

*Semeen archiv* 1984: Семеен архив на Хаджитошеви [Semeen arhiv na Hadzhitoshevi]. Vol. 1. Sofia.

*Shulekova* 1985: *Shulekova*, Yuliyana. Тревненска художествена школа и златарството в Трявна в началото на XIX и XX век

[Trevnenska hudozhestvena shkola i zlatarstvoto v Tryavna v nachaloto na XIX i XX vek]. In: *Vazvazova-Karateodorova, Kirila, Zina Markova, Elena Pavlova-Harbova, Vasil Harizanov* eds. Тревенска художествена школа [Trevnenska hudozhestvena shkola]. Sofia, 106-113.

*Stoychev* 1924: *Stoychev, Dimitar*. Тетевен: минало и днес [Teteven: minalo i dnes]. Sofia.

*Stoykova* 2006: *Stoykova, Mariela*. Таксидотите и тяхната роля за формиране облика на изкуството през Възраждането [Taksidotite i tyahnata rolya za formirane oblika na izkustvoto prez Vazrazhdaneto]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 18-30.

*Stoykova* 2006a: *Stoykova, Mariela*. Таксидиотите Агатангел монах и Леонтий Рус и тяхната роля за разпространението на светогорските гравюри в България [Taksidiotite Agatangel monah i Leontiy Rus i tyahnata rolya za razprostraneniето na svetogorskite gravyuri v Bulgariya]. In: *Art Readings 2006* (eds. *Ivanka Gergova, Kameliya Nikolova, Kristina Yapova, Nadezhda Marinchevska*). Sofia, 162-168.

*Tomov* 1975: *Tomov, Evtim*. Български възрожденски шампи [Balgarski vazrozhdenski stampi]. Sofia.

*Vasiliev* 1948: *Vasiliev, Asen*. Тетевенските църкви [Teteven-skite tsarkvi]. Sofia.

*Zaharieva* 2020: *Zaharieva, Maya*. Черепишката манастирска църква „Успение Богородично“ – история, архитектура и живопис [Cherepishkata manastirska tsarkva „Uspenie Bogorodichno“ – istoriya, arhitektura i zhivopis]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 19-33.

## Таксидиотите, таксидиотските кутии и поклонничеството през XVIII–XIX век по българските земи

*Дарина Бойкина*



Статията разглежда аспект от декорацията на таксидиотските кутии, отразяващ важна част от мисиите на монасите таксидиоти, каквато е организирането на поклоннически групи. От анализирания материал е видно, че украсата на таксидиотските кутии би могла да се възприема като допълнително средство за напомняне на богоугодната и душеспасителната роля на поклонението пред манастирските светини, а по този начин да се впише и в цялостната политика на манастирската управа за привличане на вярващи към манастирите. Най-логичният начин да се напомня на вярващите за принадлежността на монасите таксидиоти е чрез поместване на изображение на патронния празник на главната манастирска църква. Но в таксидиотските кутии, принадлежали на големите манастири по българските земи, най-често са помествани изображения на важни култови обекти, каквито са ковчегът с мощите на св. Йоан Рилски и бачковската чудотворна икона, намерили своето логично място върху предмети, съхраняващи чудодейни и притежаващи лечебна сила частици, но и участващи в установени манастирски практики за привличане на поклонници.



## Pilgrimage and Visual Culture in 19<sup>th</sup>-Century Kosovo and Metohija

*Ivana Ženarju Rajović<sup>1</sup>*

*Institute for Serbian Culture*

**Abstract:** In the 19<sup>th</sup> century religious journeys were a widespread and important form of active worship, but they also had a wider cultural significance. The practice of the permanent memorization of a pilgrimage (*hacılık*) in the form of sacral memorabilia was particularly important for the visual culture of the 19<sup>th</sup> century in the Balkans. The paper analyzes these Palestinian *eulogiae* in the form of various types of icons found at the churches of Kosovo and Metohija during field research. Also, the paper offers a short analysis of the distinctive ambience of the so-called Jerusalem Room in the house of Hadji Sima in Velika Hoča, where items he brought from his pilgrimage to Jerusalem have been kept since the mid-19<sup>th</sup> century.

**Key words:** icons, proskynetaria, katapetasmae, mother-of-pearl, indulgence

In Kosovo and Metohija<sup>2</sup>, as in other Balkan provinces, pilgrimage to the Holy Land was a specific Ottoman phenomenon that had the form of *hacılık* just like the Islamic rite of pilgrimage to Mecca<sup>3</sup>. Although motivated by repentance, a desire for prayer in a place closer

---

<sup>1</sup> Ivana Ženarju Rajović is a research associate at the Institute for Serbian Culture, Leposavić. Art historian with an interest in religious art in Serbia and the wider Balkan area in the Ottoman era, with a special focus on Kosovo and Metohija in the 19<sup>th</sup> century.

<sup>2</sup> In the 19<sup>th</sup> century what is nowadays known as Kosovo and Metohija was part of the Ottoman Empire. It is a disputed territory that forms the southern autonomous province of Serbia according to the Constitution of the Republic of Serbia; however, on 17 February 2008 it declared independence as the Republic of Kosovo with Priština as its capital. Even today it remains within the borders of the Diocese of Raška and Prizren, which was part of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople during the Ottoman reign.

<sup>3</sup> On the idea about the Ottoman phenomenon of the Orthodox *hacılık* and its features: Izmirliova 2014: 335-337.







Fig. 1. Proskynetation (Jerusalimia), 1820, St. George Church, Stanišor near Gnjilane (photo I. Ženarju Rajović)

to God – a place that is the holy center of entire world, this Balkan kind of pilgrimage had a broader cultural significance, as a field of encounter and exchange of various spiritual and material goods. Even though the meaning of such journeys is repentance and rebirth, the pilgrimage was at the same time an opportunity to affirm and establish one's social status in the local environment. The Hajji title marked a pilgrim's social status, and especially pleased the merchants, bringing them prestige and privileges. It was a sign of the pilgrim's wealth and economic prosperity and a symbolic warranty of a future comfortable life, both materially and spiritually<sup>4</sup>.

4 Makuljević 2006: 808, 834-835; Lakaliska 2010/2011: 34; Izmirlijeva 2014: 341-344.

During the 19<sup>th</sup> century, the Holy Land experienced a new momentum of pilgrimage by believers from all over the world in greater numbers than ever before due to the emergence of faster and easier transportation to Palestine<sup>5</sup>. Like others, pilgrims from Kosovo and Metohija traveled in larger groups led by a priest or monk, and were sent off in solemn farewell celebrations. In every place they passed they visited churches for prayer and were joined by new groups of pilgrims<sup>6</sup>. Until the establishment of the railway line in 1873 linking Mitrovica and Thessaloniki, they traveled to Thessaloniki on horseback or even on a donkey. From Thessaloniki, where pilgrims worshiped the tomb of St. Dimitrios, the journey continued by steamboat<sup>7</sup>. During the 19<sup>th</sup> century different strata of Orthodox people travelled to the Holy Land: monks, clerics, merchants, craftsmen, even women – anyone who could afford it. Written sources as well as dedicatory inscriptions on Palestinian eulogies brought back from the pilgrimage testify to their identities.

### *Holy souvenirs in churches*

An obligatory part of the *hacılık* to Jerusalem was the purchase of *realia* that represented visible and tactile proof of having been in a holy place, a reminder of that achievement and the nucleus of sanctity and blessing at the hajji's home and its most significant decoration. Some hajjis donated these artifacts to their local churches and monasteries, and nowadays we find them in these public places<sup>8</sup>. Unfortunately, there are not many hajji memorabilia preserved in churches in the territory of Kosovo and Metohija. Icons are the most numerous, and among them *proskynetaria*, known in the Balkans as *jeruselems* or *jerusalimia*, prevail. These icons painted on monumentally sized canvases were suited for transportation and long journeys, rolled in tubes or folded<sup>9</sup>. For many hajjis they were a first-class proof of pilgrimage, but of all Palestinian souvenirs, they were the most expensive ones. For the price of some monumental icons, which could go up to 1200 piasters, a hajji could

<sup>5</sup> Bar, Cohen-Hattab 2003: 134-135.

<sup>6</sup> Georgevich 1918: 107; Kostić 1928: 43-44.

<sup>7</sup> Makuljević 2006: 821.

<sup>8</sup> Ženarju 2016: 154-156.

<sup>9</sup> Piatnitsky 2005: 117; Immerzeel 2005: 23. For their production see Skalova 2005: 96-97; Immerzeel 2014: 463-470.

purchase an unbelievable amount of 200 to 300 mother-of-pearl icons made in Bethlehem's souvenir workshops<sup>10</sup>.

These colorful icons show an elaborate picture of Christian history experienced during a religious journey, i.e. Biblical personages and events associated with pilgrimage topoi in Jerusalem and its wider area. This makes them narrative hagiographies, a special kind of "topographic icons", and an active part of the mnemonic mechanism in preserving the memory of holy places<sup>11</sup>. Most *proskynetaria* of this kind have similar iconographical elements, as evidenced by examples from across the Balkans, as well as from other Orthodox communities in the Ottoman Empire and beyond. Within this typical composition, usually there is a rubric under the representation of the Holy Sepulcher, with the pilgrim's name, his new hajji title and the year of his *hacılık*.

The oldest example can be found in St. Tryphon's chapel in the Dečani wine cellar in Velika Hoča. Its iconography, along with the Greek inscriptions, suggests the late 18<sup>th</sup> or the beginning of the 19<sup>th</sup> century. The oldest dated example was brought from the Holy Land in 1820 and is located in St. George's Church in the village of Stanišor near Gnjilane. It has Greek inscriptions, and some iconographical differences compared to later examples, including the standing figures of the Virgin and Jesus Christ, who is shown as the Ecce Homo type, in the Orthodox religion known as "Na voljnuju strast". From 1865 we have three *proskynetaria* in Kosovo and Metohija. One is to be found in the monastery Vračevo, and was brought by hajji Jelka („X: ελκα и живонос / наго гроба ђнѣти 1865")<sup>12</sup>, while the others were brought by hajji Sima Nedeljković from the village of Velika Hoča. One *proskynetarion* he displayed in his house, and donated the other to the Church of St. Stephen which he had renovated before his *hacılık*, and it is now in St. Tryphon's chapel in the local Dečani wine cellar. The Church of St. Paraskeva (Petka) in the village of Straža houses one *proskynetarion* of smaller dimensions and with a reduced iconographic program, which was brought in 1908 by Hajji Lacko Laza.: „подарокъ / отъ х: лачко / лаза/ 1908". In the following year (1909), one *proskynetarion* was brought to the Church of the Assumption of the Virgin in nearby

<sup>10</sup> Izmirlijeva 2014: 338.

<sup>11</sup> On the mnemonic character of these icons: Makuljević 2014: 59-62. On *proskynetaria* as topographic icons and topographies of Palestine: Piatnitsky 2005: 117; Todorova 2015: 15-16.

<sup>12</sup> For a detailed study of this icon see Ženarju 2015: 199-227.



Fig. 2. Proskynetarion (Jerusalimlia), 1908, St. Petka Church, Straža near Gnjilane (photo I. Ženarju Rajović)

Donje Korminjane. Its damaged inscription contains the names of at least four hajjis.

Besides *proskynetaria* we find several icons of other types in churches in Kosovo and Metohija, like the Nativity of Jesus Christ from the Church of St. Elijah in Vučitrn. It was painted most probably in 1863, but its inscription is severely damaged, as well as the entire painted layer of the icon. Its style suggests that it was made in a Melkite workshop, with characteristic fleshy baby-like faces, and it can be compared to *proskynetaria* brought from Palestine in 1865. In the treasury of the Gračanica Monastery, there is an icon on canvas which was brought from their pilgrimage by Hajji Jovan and Hajji Petar, most probably in 1894. It shows the iconographical type of Christ known in the Eastern Orthodox Church as “Na voljno stradanje”, “Na Voljnuju strast”, “Se Chelovek” (Behold the man) or Ecce Hommo in the West, with the inscription “ὁ ἐρχόμενος ὁ Κύριος πρὸς τὸ ἐκύσιον πάθος”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> On this iconography, see Dautović 2008: 205; Katić 2012: 14.





Fig. 3. Icon of Christ, 1894, Gračanica monastery (photo I. Ženarju Rajović)



Fig. 4. Jesus Christ, icon, 1861, Budisavci monastery (photo I. Ženarju Rajović)

Among pilgrimage icons in Kosovo and Metohija there are the so-called despotic icons on the iconostasis in the Church of the Transfiguration of Jesus Christ in the Budisavci Monastery. Icons of Christ and the Virgin were brought by Hajji Rafailo Tonić, the abbot (hegoumenos) of the nearby monastery of the Patriarchate of Peć, from his pilgrimage in 1861. Documentary evidence shows the great efforts of Hajji Rafail to provide funds for the construction of this iconostasis in 1874, and his pursuit to have hajji icons placed on it, despite the fact that they led to its asymmetrical construction. The icon of the Virgin with Christ is significant as it bears the name of Dimitar Jakovic abu Hadzar („зорографъ димитръ јакувич абу хаџаръ“), the painter who left his name in a Church Slavonic inscription, along with the name of Rafail Tonic and the date of production.



In the churches in Kosovo and Metohija we have so far found three *katapetasmae* painted on canvas, with the function of a curtain that slides behind the Royal Doors, which were brought from the Holy Land<sup>14</sup>. The oldest is the *katapetasma* in the church in Veliko Ropotovo, still in use today, which is iconographically different from the others, as well as from the other *katapetasmae* that were painted for the churches in Kosovo and Metohija in the 19<sup>th</sup> century. Instead of the usual image of Jesus Christ the Bread of Life, the scene of Christ's Baptism was painted on it. It was donated in 1859 by a pilgrim called Hajji Deno from the nearby village of Dobročane, as evidenced by the dedicatory inscription: „сѣое крѣщение христово / на даръ дае хъ дено ѿ / добротане на храмъ сѣаго / архангела церковъ / ропоску во лето / христово 1859“.

Usual image of Christ in the chalice was painted on the curtains in the Church of St. Anne in Velika Hoča and the Draganac Monastery near Gnjilane. The first one was brought in 1865 by Hajji Sima Nedeljković<sup>15</sup>, while the other was a gift of Maksim Sava Mitrov from 1893, as evidenced by the legend in the lower right corner: „поклоникъ максимъ / савва митросъ дрѣъ / все сѣагъ иживоноснѣгъ / гроба 1893.“ The name of the painter Sava „xeip савва“ is noted on the extremely damaged dedicatory inscription on a *katapetasma* from Velika Hoča. One curtain with the same iconography is to be found in the Budsavci monastery, and it was most probably brought by the abbot Hajji Rafailo Tonić.

### *The Jerusalem Room*

The only preserved example of active piety in the private space of the faithful has survived in the house of the Hajji Spasić family in Velika Hoča<sup>16</sup>. In this house, which is actively used for everyday life, the so-called Jerusalem Room, created after the return of its owner Hajji Sima Nedeljković from a pilgrimage to Palestine, is kept with intense piety. In this room, with its deep-cut ceiling and chestnut furniture, the north wall features a shallow glass *ikonlak*, a shelf containing souvenirs brought from the Holy Land<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> On the liturgical function of *katapetasma*: Smolčić-Makuljević 2000: 698-700.

<sup>15</sup> The measurements of the *katapetasma* are 141.5 x 97.5 cm.

<sup>16</sup> I am grateful to the Hajji Spasić family for allowing me insight into their most holy place.

<sup>17</sup> Đekić 2003: 89-91; Đekić 2004: 291.



Fig. 5. Katapetasma, 1861,  
Budisavci monastery  
(photo I. Ženarju Rajović)

Hajji Sima Nedeljko, born at the very beginning of the 19<sup>th</sup> century, was named after his great-grandfather Sima who was also a Hajji<sup>18</sup>. In 1865 he followed in the footsteps of his ancestor towards the Holy Land, along with his sons Toma and Spasa, after whom their modern-day descendants bear the surname Hajji Spasić. Hajji Sima was the “iconic hajji of the Balkans”<sup>19</sup>, a merchant and village leader known as *kmet* and *kodžabaša* from 1835 to 1858, when at his own request he retired from this position. He renovated St. Stephen’s Church in Velika Hoča, paid for its frescoing and new iconostasis, and after that took his sons on a pilgrimage. When they returned from their pilgrimage, the family house was restored, with special attention paid to decorating the so-called Jerusalem Room, which houses their Palestinian eulogies. A shallow wooden structure with a double-glazed door, locally known as an *ikonlak*, was made specifically for the dimensions of the painted

<sup>18</sup> I would like to thank Irena Kolaj Ristanović, Assistant Professor at the Oriental Studies Department, Faculty of Philology in Belgrade, for her translation of some Ottoman documents that have survived in the possession of the Hajji Spasić family.

<sup>19</sup> *Izmirlijeva* 2014: 323.

*proskynetaria*<sup>20</sup>. It testifies that these icons were positioned in visible places as the most valuable of objects. Thus, they became the sacred center for the family and a visible sign of their newly achieved collective blessing which could clearly denote the devotion of the hajji, and his social status as well<sup>21</sup>. Besides this monumental icon, in this *ikonlak* there are other *memorabiliae* such as an icon of the Ascension of Christ, the carved icon of St. Joachim and Anna, several candles, two stones and a shell with engraved representations, a crown of thorns, a mother-of-pearl crucifix, and a Patriarchal indulgence<sup>22</sup>.

Hajji Sima's *proskynetarion* in all its characteristics is iconographically standardized and in no way different from the rest found throughout the Orthodox world. With its dedicatory inscription „ПОКЛОННИКЪ СИМОН НЕДЕЛ / КОВИ ИЖИВОНОСНАГО ГРОБА / ЕНЕТИ 1865“ its most significant feature is the signature of the painter „ХЕИР САВВА“. Based on the artistic expression there is a high probability that the same Sava also painted the icon of the Ascension of Christ<sup>23</sup>. In addition to the Ascension, which occupies two-thirds of the icon, St. Nicholas, St. Thomas and St. George slaying the dragon are depicted in three smaller fields.

One of the two *proskynetaria* kept in the chapel of Dečani's wine cellar in Velika Hoča has an inscription which states that it was brought by Hajji Sima, but although there is no signature of the painter, it is evident that the icon was painted in the same workshop of painter Sava as the already mentioned *katapetasmae* from the church of St. Anne, the *proskynetarion* and the Ascension icon from the *ikonlak*. The *Jerusalem* from the monastery of Vračevo, which was brought by Hajji Jelka in 1865, could be attributed to the same workshop as well. Judging by the year of her journey, Hajji Jelka could have been a companion to the Nedeljković family on their way to the Holy Land.

From the Holy Land Hajji Sima also brought a carved icon of the Virgin's parents, Sts. Simeon and Anna. This icon of fine craftsmanship represents the standing figures of the saints, Saint Simeon with a baby in his arms and Saint Anne with her hands in a prayer position. Such

<sup>20</sup> The measurements of the *ikonlak* are 180 x 119 cm, while the *proskynetaria* measures 159 x 106 cm.

<sup>21</sup> Makuljević 2006: 836; Izmirlieva 2014: 339.

<sup>22</sup> There is also one prayer on a scroll – a so-called *abagar*, but it needs to be studied in detail to make sure if it was also brought from Jerusalem or if it is of local origin.

<sup>23</sup> The icon is painted on wood and its dimensions are 37 x 30 cm.

items were probably made in Bethlehem workshops, and their main features, in addition to the type of wood used, are the shape of the frame and the treatment of the background, which is “hollow” in the upper half<sup>24</sup>.

During their stay in the Holy Land, pilgrims used to buy objects such as icons and crucifixes decorated with mother-of-pearl tiles usually made by the masters of Bethlehem<sup>25</sup>. Shells, as well as the mother-of-pearl derived from them, were charged with Christian symbolism that was associated with the Virgin, the Incarnation, and the Kingdom of Heaven<sup>26</sup>. So, Hajji Sima brought a wooden crucifix decorated with engraved mother-of-pearl tiles, consisting of three crosses: in addition to the crucified Christ flanked by the Virgin and St. John, there are also the crucifixions of the two thieves crucified alongside Christ<sup>27</sup>. As such, this crucifix is different from the usual ones, with a single cross on a Baroque pedestal evoking the mound of Golgotha (Calvary), which have been in use since the 17<sup>th</sup> century<sup>28</sup>. This crucifix suggests that Hajji Sima brought from the Holy Land even the mother-of-pearl icon from the St. Stephen Church, which has been dated to the 18<sup>th</sup> century<sup>29</sup>. Its material and the iconography of the 16 engraved scenes unequivocally indicate its Palestinian origin<sup>30</sup>. Hajji Sima also brought a seashell with an engraved figure of Saint Nicholas on the inner, concave side. He also brought two stones, on which the scenes of the Nativity and Baptism of Christ were deeply carved, and, in addition, made so that they can be hung on a ribbon and worn as an amulet or decorative pendant. Although they are too heavy to be worn in this way, they are obviously intended as utility items<sup>31</sup>.

---

24 At an auction of icons and objects of Orthodox origin in Limassol, a similar icon was sold as a product originating from Ukraine. Obviously, these are items of the same origin. See *Icons* 2010: 94.

25 Piatnitsky 2005: 107; Lakaliska 2019: 291.

26 Lakaliska 2019: 295.

27 The base of the crucifix has a width of 23.5 cm, while the crucifix is 22.5 cm high and the crucified thieves are 18 cm high.

28 Han 1959: 65-68; Han 1966: images 88-92; Šakota 1984: 299-300, 307; Lakaliska 2019: 294-297.

29 Miljanović 1997: 93.

30 The icon is divided into 16 sections, with four scenes in four rows. In the first row there are the Lamentation of Christ, Crucifixion, Resurrection and the Sermon on the Mount. In the second row there are two archbishops, the Dormition of the Virgin, St. Demetrios and St. George on horseback. In the third row there are the Annunciation to the Virgin, Nativity, Baptism and St. John the Baptist. Finally, in the fourth row there are Sts. Constantine and Helen, St. Catherine, Virgin with Christ, and St. Nicholas with the Virgin and Christ.

31 The rock with the Nativity scene measures approximately 9.5 x 9.5 cm, while the dimensions of the second one are approximately 8.5 x 7.5 cm.





Fig. 6. Katapetasma, 1865,  
St. Anne church, Velika Hoća  
(photo I. Ženarju Rajović)





Fig. 7. *Ikonlak* in Jerusalem room, Velika Hoča (photo I. Ženarju Rajović)

Among Hajji Sima's eulogies there is a thorn wreath with a diameter of 15 cm, whose dimensions indicate the exclusive symbolic function of these memorabilia. As a symbolic reminder of the Passion of Christ, thorn crowns were made from a real thorn bush, most probably in Bethlehem. Candles of various shapes were also brought from Jerusalem to Velika Hoča. In addition to a bundle of simple, slender candles, there were also painted candles of different shapes. It was the custom to buy candles in bundles during the Holy Week and then light them in the Holy Fire known as Holy Nur at the Church of the Holy Sepulcher during the Holy Saturday liturgy<sup>32</sup>. They burned for a short while and were intentionally extinguished, often with a special white cap intended for the hajji's funeral along with the candles<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> About the Holy Nur: *Georgevich* 1918: 108-109; *Izmirlieva* 2014: 333-335.

<sup>33</sup> *Kostić* 1928: 44.



Fig. 8. Proskynetarion (Jerusalimia), detail, 1865, Jerusalem room, Velika Hoča (photo I. Ženarju Rajović)

The evidence of Hajji Sima's piety and his devotional journey to the Holy Land also includes a patriarchal indulgence, a charter of the remission of sin, called a paper of forgiveness in various sources<sup>34</sup>. This is a print of a copper plate on a large paper, which contains the text of the forgiveness of sins, the blessing and the signature of the current patriarch along with decorative elements. The pilgrims received these indulgences upon their arrival in Jerusalem, and for them they were an authentication of their hajji title and their stay in the holy place<sup>35</sup>. The practice of issuing indulgences by the Patriarch of Jerusalem, known since the 16<sup>th</sup> century, was codified by the 1727 Council of Con-

34 Izmirlijeva 2014: 336.

35 Izmirlijeva 2014: 335-337 (322-346). Such indulgences could also be bought in the Balkans, from the Jerusalem missionaries, the so-called *taxidiots*: Lakaliska 2010/2011: 35.





Fig. 9. Crucifix with mother-of-pearl tiles, Jerusalem room, Velika Hoča (photo I. Ženarju Rajović)

stantinople<sup>36</sup>. The indulgence in Velika Hoča was issued by Patriarch Cyril in 1859<sup>37</sup>, and it is the same as the one issued in 1857, which is now kept in the Institute and Museum in Prilep, North Macedonia<sup>38</sup>. Its central part contains the remission of sins, but the field intended for entering the name of the person who purchased the indulgence is left blank. The iconographic content of selected scenes framing the text of forgiveness highlights Christ's victory over death, resulting in depictions of the Ascension, Crucifixion, Resurrection, Laying in the Tomb (Entombment), as well as the *Noli me tangere* scene and the Holy Sepulcher Kuvukli. Half-length images of the Four Evangelists, as well as the standing figures of Saints Cyril and James, as the forerunners

36 Izmirlijeva 2014: 336-337. In the Serbian Orthodox Church this practice could be traced from 1669 when the Patriarch of Peć Maxim issued one. Also, a written remission of sins is known in the Orthodox church in the form of forgiveness letters written to dead people and placed in their hands during funeral. See Danova 1979: 46; Vuksan 1991: 259.

37 Dimensions of the indulgence are 52.5 x 59 cm.

38 Lakaliska 2010/2011: 37.



Fig. 10. St. Nicholas icon engraved on a seashell, Jerusalem room, Velika Hoća (photo I. Ženarju Rajović)

of the Patriarch Cyril of Jerusalem, were also shown, expressing the idea of his right to forgive sins<sup>39</sup>.

\*\*\*

Since Jerusalem memorabilia, particularly icons, were often donated to churches, they had a primarily eschatological and soteriological symbolism, which is also characteristic of other votive offerings. On the other hand, as they were displayed in the public space of a church, always marked with the donor's name, these objects – like the pilgrimage itself – also represented an opportunity for affirming one's social status in the local milieu. The phenomenon of the Jerusalem Room in Velika Hoća warrants more research because it could provide extremely important insight into the relation between *hacılık*, visual culture, popular and private piety and everyday life. The process of selection of pilgrimage memorabilia brought from Jerusalem, their types and forms, and the pilgrims' social milieu suggest that Kosovo and Metohija represented a requisite part of artistic and cultural trends in the wider area of the Balkans during the last century of Ottoman rule.

<sup>39</sup> Makuljević 2005: 97.

## Bibliography

*Bar, Cohen-Hattab* 2003: *Bar, Doron, Cohen-Hattab, Kobi*. A New Kind of Pilgrimage: The Modern Tourist Pilgrim of Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Palestine. – *Middle Eastern Studies*, No. 39/2, 131-148.

*Данова* 1979: *Данова, Nadezhda*. Индулгенциите в източно-православната църква [Indulgentsiite v iztochno-pravoslavната tsurkva]. – *Векове [Vekove]*, No. 6, 43-50.

*Dautović* 2008: *Dautović, Vuk*. Ризница цркве Свете Тројице у Врању [Riznica crkve Svete Trojice u Vranju]. In: *Саборни храм Свете Тројице у Врању [Saborni hram Svete Trojice u Vranju]* (ed. Nenad Makuljević). Vranje, 159-217.

*Georgevich* 1918: *Georgevich, T. R.* Serbia and the Holy Land. – *The Journal of Theological Studies*, No. 19/74-75, 97-114.

*Đekić* 2003: *Đekić, Mirjana*. Vernacular architecture of Velika Noća. In: *Velika Noća – the pearl of Metohija* (ed. Mirjana Menković). Belgrade, 79-115.

*Đekić* 2004: *Đekić, Mirjana*. Споменици народног градитељства [Spomenici narodnog graditeljstva]. In: *Косово и Метохија у светлу етнологије [Kosovo i Metohija u svetlu etnologije]* (ed. Mirjana Menković). Belgrade, 289-303.

*Нан* 1959: *Нан, Verena*. Значај палестинских еулогија и литургијских предмета за новију историју уметности код Срба (XVII-XVIII стољеће) [Značaj palestinskih eulogija i liturgijskih predmeta za noviju istoriju umetnosti kod Srba (XVII-XVIII stoljeće)]. – *Зборник Музеја примењене уметности [Zbornik muzeja primenjene umetnosti]*, No. 5, 45-77.

*Нан* 1966: *Нан, Verena*. Интарзија на подручју Пећке патријаршије [Intarzija na području Pečke patrijaršije]. Novi Sad.

*Immerzeel* 2005: *Immerzeel, Mat*. Proskynetaria from Jerusalem. Souvenirs of a Pilgrim to the Holy Land. – *Series Byzantina*, No. 5, 9-24.

*Immerzeel* 2014: *Immerzeel, Mat*. Souvenirs of the Holy Land: The Production of Proskynetaria in Jerusalem. In: *Visual Constructs of Jerusalem* (eds. Bianca Kühnel, Galit NogaBanai, Hanna Vorholt). Turnhout, 463-470.



*Ivanović* 1989: *Ivanović*, Milan. Црква Ваведена у Белом Пољу код Пећи [Crkva Vavedenja u Belom Polju kod Peći]. In: Свети кнез Лазар. Споменица о шестој годишњици Косовског боја 1389–1989 [Sveti knez Lazar. Spomenica o šestoj godišnjici Kosovskog boja 1389–1989] (ed. Vladimir Stojančević). Belgrade, 350-360.

*Izmirlieva* 2014: *Izmirlieva*, Valentina. Christian Hajjis – the Other Orthodox Pilgrims to Jerusalem. – *Slavic Review*, No. 73/2, 322-346.

*Icons* 2010: Icons and artifacts from the Orthodox World. Limasol.

*Katić* 2012: *Katić*, Marko. Четири Јерусалима – хаџијске иконе из цркве Успенија Пресвете Богородице у Ливну [Četiri Jerusalima – hadžijske ikone iz crkve Uspenija Presвете Богородице u Livnu]. Banja Luka.

*Kostić* 1928: *Kostić*, Petar. Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX веку (са успоменама писца) [Crkveni život pravoslavnih Srba u Prizrenu i njegovoj okolini u XIX veku (sa uspomenama pisca)]. Belgrade.

*Lakaliska* 2010/2011: *Lakaliska*, Sneška. Традиција на поклонички патувања во Македонија од X до XIX век [Tradicija na poklonički putovanja vo Makedonija od X do XIX vek]. – *Istoriја* [Istoria], No. 1-2, 27-42.

*Lakaliska* 2019: *Lakaliska*, Sneška. Крстови и икони од творештвото на вилејемските седефкари од XIX век [Krstovi i ikoni od tvoreštvo na vileemskite sedefkari od XIX vek]. – Патримониум.мк [Patrimonum.mk], No. 17, 291-302.

*Makuljević* 2005: *Makuljević*, Nenad. Визуелна култура и приватни идентитет православних хришћана у 18. веку [Vizuelna kultura i privatni identitet pravoslavnih hrišćana u 18. veku]. In: Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба [Privatni život u srpskim zemljama u osvít modernog doba] (ed. Aleksandar Fotić). Belgrade, 72-114.

*Makuljević* 2006: *Makuljević*, Nenad. Поклоничка путовања и приватни идентитет [Poklonička putovanja i privatni identitet]. In: Приватни живот код Срба у деветнаестом веку [Privatni život kod Srba u devetnaestom veku] (eds. Ana Stolić, Nenad Makuljević). Belgrade, 807-837.

*Makuljević* 2014: *Makuljević*, Nenad. Pilgrimage and Memory. The Picture of the Holy Land in Early Modern Visual Culture of the Balkans. In: Heilige Landschaft – Heilige Berge. Achter Internationaler Barocksommerkurs 2007. Zürich, 59-62.

*Miljanović* 1997: *Miljanović*, Marko. Иконе из Велике Хоче [Ikone iz Velike Hoće]. – Старине Косова и Метохије [Starine Kosova i Metohije], No. 10, 77-100.

*Piatnitsky* 2005: *Piatnitsky*, Yuri. Pilgrims' Eulogias from the Holy Land in the Hermitage Museum Collection, St. Petersburg. – Eastern Christian Art, No. 2, 150-120.

*Skalova* 2005: *Skalova*, Zuzana. A Holy Map to Christian Tradition: Preliminary Notes on Painted Proskynetaria of Jerusalem in the Ottoman Era. – Eastern Christian Art, No. 2, 93-104.

*Smolčić-Makuljević* 2000: *Smolčić-Makuljević*, Svetlana. Хиландарска катапетазма монахиње Јефимије. Иконографија и богослужбена функција [Hilandarska katapetazma monahinje Jefimije. Ikonografija i bogoslužbena funkcija]. In: Међународни научни скуп Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура [Međunarodni naučni skup Osam vekova Hilandara. Istorija, duhovni život, književnost, umetnost i arhitektura] (ed. Vojislav Korać). Belgrade, 693-701.

*Todorova* 2015: *Todorova*, Rostislava. Icons as Maps: Cartographic Icons in Orthodox Art. – Eikón Imago, No. 4/1, 13-30.

*Vuksan* 1991: *Vuksan*, Bodin. Опросна писма пећких патријарха [Oproсна pisma pećkih patrijarha]. – Balcanica, No. 22, 259-269.

*Šakota* 1984: *Šakota*, Mirjana. Дечанска ризница [Dečanska riznica]. Belgrade.

*Ženarju* 2015: *Ženarju*, Ivana. Ходочасничка икона Јерусалим из манастира Врачева [Hodočasnička ikona Jerusalem iz manastira Vračeva]. – Баштина [Baština], No. 38, 199-227.

*Ženarju* 2016: *Ženarju*, Ivana. Црквена уметност у Рашко-призренској епархији (1839–1912) [Crkvena umetnost u Raško-prizrenskoj eparhiji (1839–1912)]. Leposavić.

## Поклонничество и визуална култура през XIX век в Косово и Метохия

Ивана Женарю Райович



Статията представя реалии, донесени от Светите земи от поклонници от Косово и Метохия през XIX и началото на XX в. Най-многобройни са иконите, познати като проскинитарии, йерусалими или йерусалимии, датиращи от 1820 до 1908 г. Също така откриваме няколко икони от други видове в църквите в Косово и Метохия, като така наречените царски икони от иконостасите в манастира Будисавци (1861), или катепетасми от рисувано платно, донесени от поклонници през 1859, 1865 и 1893 г. Също така статията предлага кратък анализ на отличителните характеристики на така наречената Ерусалимска стая в къщата на Хаджи Сима във Велика Хоча, където предметите, които той е донесъл от поклонничеството си в Йерусалим, са запазени от 1865 г. Плитка дървена конструкция с двойна стъклена врата е направена специално за размерите на рисувния проскинитарий. В този иконлък има и други спомени като иконата на Възнесение Христово, изработената от дърво икона на св. Йоаким и Анна, кандила, два камъка и черупка, трънен венец, седефено разпятие и патриаршеска индулгенция.





## Gospodin Zhelyazkov and His Paintings in Sofia Churches

Vesseline Yontcheva<sup>1</sup>

*Institute of Art Studies, BAS*

**Abstract:** There is no comprehensive information on the work of the artist Gospodin Zhelyazkov. The scientific literature lacks a thorough systematic review of his church paintings. The present article attempts to consider and systematize the church paintings of Gospodin Zhelyazkov. The scope is limited to his works in churches in the city of Sofia.

**Key words:** Bulgarian painters after the Liberation, icons, murals

Comprehensive data on the work of the artist Gospodin Zhelyazkov are lacking. Asen Vassiliev and Petar Karapetrov mention some of the churches he has worked at<sup>2</sup>. The most complete list of temples is provided by Protodeacon Stefan Markov who refers to information from G. Zhelyazkov's daughter, Olga Gospodinova Bogdanova, and her husband, Prof. Georgi Bogdanov<sup>3</sup>. Markov, however, does not specify which works were painted by the artist Gospodin Zhelyazkov. Hristo Dimitrov gives information on the work at the painting atelier St. Luke<sup>4</sup>, established by Gospodin Zhelyazkov and Apostol

---

<sup>1</sup> Vesseline Yontcheva is a full-time doctoral student, Institute of Art Studies; works in the area of church art from the Liberation to 1941.

<sup>2</sup> CDA, Fond 1680, inv. 1, a.u. 1179, p. 4; CDA, Fond 520, Inventory 1, a.u. 103, p. 3-4.

<sup>3</sup> Markov 1988: 5.

<sup>4</sup> Hristov 1991: 75-79





Hristov, without particular references to works painted by the artist. There are publications considering the participation of G. Zhelyazkov in post-liberation cultural life<sup>5</sup> and his icon painting in particular temples<sup>6</sup>. A systematic review of the church paintings of the artist is lacking in the scientific literature.

The present paper attempts to consider and systematize the church paintings of Gospodin Zhelyazkov and its scope is limited to his works in Sofia temples. There are data that in some of the churches he worked alone, while in others it can be assumed that he participated in a team of artists, members of the St. Luke Atelier established by him.

Gospodin Zhelyazkov Serbezov (**Fig. 1**) was born in the village of Demircha, contemporary Romania, on August 1, 1873. He became an orphan at the age of 11 and left his birthplace to pursue his education<sup>7</sup>. Zhelyazkov graduated elementary school in the village of Bazarut, contemporary Zhitnitsa, Dobrich region, junior high school in Dobrich and high school in Varna, where Anton Mitov was teaching at the time. Then, most likely, the initial artistic impulses of the young painter emerged<sup>8</sup>. On October 14, 1986, the newly established State Painting School admitted its first class of 48 people, including Gospodin Zhelyazkov<sup>9</sup>. He studied in the class of Prof. Ivan Markvichka. His classmates included Asen Belkovski, Stefan Ivanov, Tseno Todorov, Aleksandar Bozhinov and Haralampi Tachev, among others. In the first year of the three-year course of study the young painter won the highest monetary reward granted for excellent grades<sup>10</sup>. In 1896 Gospdin Zhelyazkov graduated in the first class of the Painting School<sup>11</sup>. The same year the Holy Synod of the Bulgarian Orthodox Church (BOC) announced a competition for gifted young painters; the winners were offered grants for specialization in orthodox painting in Russia<sup>12</sup>. Having succeeded in the competition, the painter embarked for Russia. The diploma from the Painting School in Sofia, however,

---

5 Georgieva 2007: 84-92.

6 Ninov 2007: 40-44.

7 Belkovski 1947:2.

8 Markov 1988: 4.

9 CDA, f. 1680k, inv. 1, a.u. 1179, p. 2.

10 Markov1988: 4.

11 Badzhov 1936: 7.

12 Markov 1988: 4.



**Fig. 1.** Gospodin Zhelyazkov (photo [http://www.artprice.bg/autor\\_details.php?act=data&elem\\_id=1400](http://www.artprice.bg/autor_details.php?act=data&elem_id=1400))

**Fig. 2.** St. John of Rila rejecting the gifts of Tsar Peter, mural, eastern wall of the southern gallery, St. Alexander Nevski Cathedral (1912) (photo according *Karavelov* 1966). Nowadays this scene is in very bad condition



proved to be insufficient for the young painter to be admitted as a student in Saint Petersburg without additional qualification. So, in the course of one year he completed the whole programme of the Kazan Academy, graduating in 1900<sup>13</sup>. The same year he was admitted with excellent marks as a full-time student at the Imperial Academy of Arts in Saint Petersburg<sup>14</sup>. Gospodin Zhelyazkov ended up in the class of Iliya Efremovich Repin. The professor was so impressed with his gift, that he admitted him to his personal master class, a privilege granted to very few students. One of Zhelyazkov's fellow students was Repin's son, Yuri<sup>15</sup>. During his stay in Russia Zhelyazkov met and communicated with many representatives of the Russian intellectual circles, including Sorin Brotski and Feodor Shalyapin. In the Art Academy in Saint Petersburg he was also taught by Viktor Vasnetsov, known as the Russian Raffaello<sup>16</sup>.

The young painter graduated in 1905 at the age of 32. In 1906 he participated in the events of the Russian Revolution of 1905. He was wounded which compelled him to return to his home country in the same year<sup>17</sup>.

In 1907, after his return to Bulgaria, Gospodin Zhelyazkov and Apostol Hristov, a descendent of the old Frachkovski family, opened the atelier St. Luke<sup>18</sup> located on 26 Alabin Street. According to information provided by Polikseniya Hristova, the wife of Apostol Hristov, however, the atelier was established two years later, in 1909<sup>19</sup>. The members of the atelier were primarily young painters<sup>20</sup>. Zhelyazkov and Hristov provided guidance to Georgi Aleksiev, Atanas Veleve, Kiril Kanchev, Dechko Mandov, Radomir Mandov, Iliya Pefev, Metodi Yordanov, Georgi Isachev and Petar Gerasimov<sup>21</sup>. After the establishment of the atelier Zhelyazkov continued to take commissions for both individual and team work, as in the case of the painting of the Church of the Sts. Heptarithmoi (Seven Saints, disciples of Sts. Cyril and Methodius). One

---

13 CDA, f. 1680k, inv. 1, a.u. 1179, p. 2.

14 CDA, f. 1680k, inv. 1, a.u. 1179, p. 2.

15 *Markov* 1988: 5.

16 *Markov* 1988: 5.

17 CDA, f. 1680k, inv. 1, a.u. 1179, p. 3.

18 CDA, f. 520k, inv. 1, a.u. 103, p. 46.

19 *Dimitrov* 1991: 77.

20 CDA, f. 520k, inv. 1, a.u. 103, p. 46

21 *Dimitrov* 1991: 77.

of the priority goals in the atelier's articles of association was to "work in the field of art to support the progress of the painters' profession and increase the intellectual capacity of its members; to improve the working conditions and the wages of its members"<sup>22</sup>. Apparently this related to a union of decorators and painters who, under the leadership of an entrepreneur, could undertake all the finishing works in a temple: from its painting to its artistic decoration.

In 1907, Gospodin Zhelyazkov, who was a member of the Contemporary Art Union<sup>23</sup> at the time, joined the Southern Slavic Society Lada<sup>24</sup>. From 1908 to 1912 he held the position of secretary of the society and was directly responsible for its organizational and artistic activities<sup>25</sup>. It was during this period that the third and fourth Southern Slavic exhibitions took place in Zagreb (1908) and Belgrade (1912), respectively<sup>26</sup>.

In 1908 the Holy Synod of the BOC gave Gospodin Zhelyazkov a special letter of recommendation (No. 1561 of April 30, 1908), granting him permission to handle work on icon and mural painting in all eparchies of the BOC<sup>27</sup>.

The earliest church commission of Gospodin Zhelyazkov confirmed by the present study was for the **St. Alexander Nevski Cathedra**. The icons and the murals in the temple, or "the painting endeavors" as listed in the building archive, were produced during the period 1906–1912<sup>28</sup>.

Gospodin Zhelyazkov painted one icon of Jesus Christ on the eastern wall of the narthex. He worked on the images of St. Athanasius the Great, St. Basil the Great, St. Gregory the Theologian, St. John Chrysostom and St. Cyril, Archbishop of Alexandria, on the eastern columns. In medallions above them he painted the images of the Sts. Heptarithmoi (Seven Saints, disciples of Sts. Cyril and Methodius) and Jesus Christ (above the prelate's throne). On the eastern wall of the northern gallery he painted the scene of The Baptism of St. Tsar

---

<sup>22</sup> *Ustav* 1926: 5.

<sup>23</sup> *Georgieva* 2007: 84.

<sup>24</sup> CDA, f. 520k, inv. 1, a.u. 103, p. 46.

<sup>25</sup> *Tabakov* 2009: 48.

<sup>26</sup> *Georgieva* 2012: 39, 47.

<sup>27</sup> *Polikarp* 2019: 37.

<sup>28</sup> *Radkova* 1999: 67.



**Fig. 3.** St. Nicholas, icon in the central part of the iconostasis of the Church of St. George in Sofia (1918) (photo V. Yontcheva)

**Fig. 4.** St. Nicholas, icon in the Basilica of St. Sophia (1934) (photo V. Yontcheva)



Boris-Mikhail I, and on the eastern wall of the southern gallery he painted the scene of St. John of Rila rejecting the gifts of Tsar Peter<sup>29</sup> (**Fig. 2**). After the Liberation of Bulgaria, secular historical scenes connected with both religion and significant political events were introduced in church painting<sup>30</sup>. The two works mentioned above are among the earliest examples of this tendency, which became quite appreciable after the first decade of the 20<sup>th</sup> century.

In 1911 Gospodin Zhelyazkov worked on the Crucifix of the Holy Throne with two ripidia depicting Virgin Mary and John the Apostle for the church of **Sts. Heptarithmoi**<sup>31</sup>. It is massive and ornamented with carvings.

During the period 1911–1912 Zhelyazkov participated in a team painting the murals in the church of **St. Nicholas of Sofia the New**. The work was contracted by the entrepreneur Spiro Smilev who represented the painters Gospodin Zhelyazkov, Stefan Ivanov, Haralampi Tachev, Nikola Petrov and

<sup>29</sup> Radkova 1999: 110.

<sup>30</sup> Dinova-Ruseva 2014: 107.

<sup>31</sup> Kalev 1979: 93.



Apostol Hrisov<sup>32</sup>. Only some of the painted images have been preserved until present days. Information on the distribution of the murals and their authors is provided by Priest P. Katsarski and some of the depictions are attributed to Dechko Mandov who also participated in the creative team<sup>33</sup>. There are no data on particular fragments or images painted independently by Zhelyazkov.

According to Protodeacon Stefan Markov, Gospodin Zhelyazkov painted some of the icons of the iconostasis at **the Church of St. George** in Sofia. However, during the period 1878–1941, four temples with St. George as patron were erected on the contemporary territory of Sofia<sup>34</sup> and Markov did not specify in which of them the artist performed the work. The icons in the Greek church were signed by Christodoulos Mattheou, but were in fact painted by his apprentice Gavril Atanasov who left his signature between the ornaments of the waist-belt of Saint Constantine the Great: “G. A. Z.” meaning Gavril Atanasov Zograph. In 1904, while living in Sofia, Gavril Atanasov also painted the small Apostle icons in the temple<sup>35</sup>. The icons of the royal row in the church of St. George, Gorublyane district, were painted by Nikola Valyov in 1862<sup>36</sup>, while the small icons of the second tier of the iconostasis date from the period 1878–1941. Therefore, it is clear, that Markov had in mind the icons of the iconostasis of the Church of St. George on Patriarh Evtimiy Blvd. These icons were painted in 1918<sup>37</sup> by several artists. It is certain that the icons of Virgin Mary and the Infant Jesus, and of Jesus Christ in the northern part of the iconostasis, and the icons of Tsar Boris and St. Nicholas in the central part of the iconostasis were painted by Zhelyazkov. The icons of Virgin Mary and Jesus Christ are very similar in style and composition to the icons of the same names in the new temple of Dragalevtsi Monastery. There is a strong resemblance between the image of St. Nicholas from the central iconostasis of the Church of St. George (**Fig. 3**) and the homonymous image in the Basilica of St. Sophia (**Fig. 4**).

32 *Temelski* 2000: 116

33 *Katsarski* 1966: 58.

34 The Greek church, the temple in Musagenitsa district (1888), the first church in Gorublyane district and the temple on 90 Patriarh Evtimiy Blvd (1918).

35 *Vassiliev* 1965: 295, 296.

36 *Vassiliev* 1965: 438.

37 The temple was finished in 1918 and consecrated on November 11, 1918.

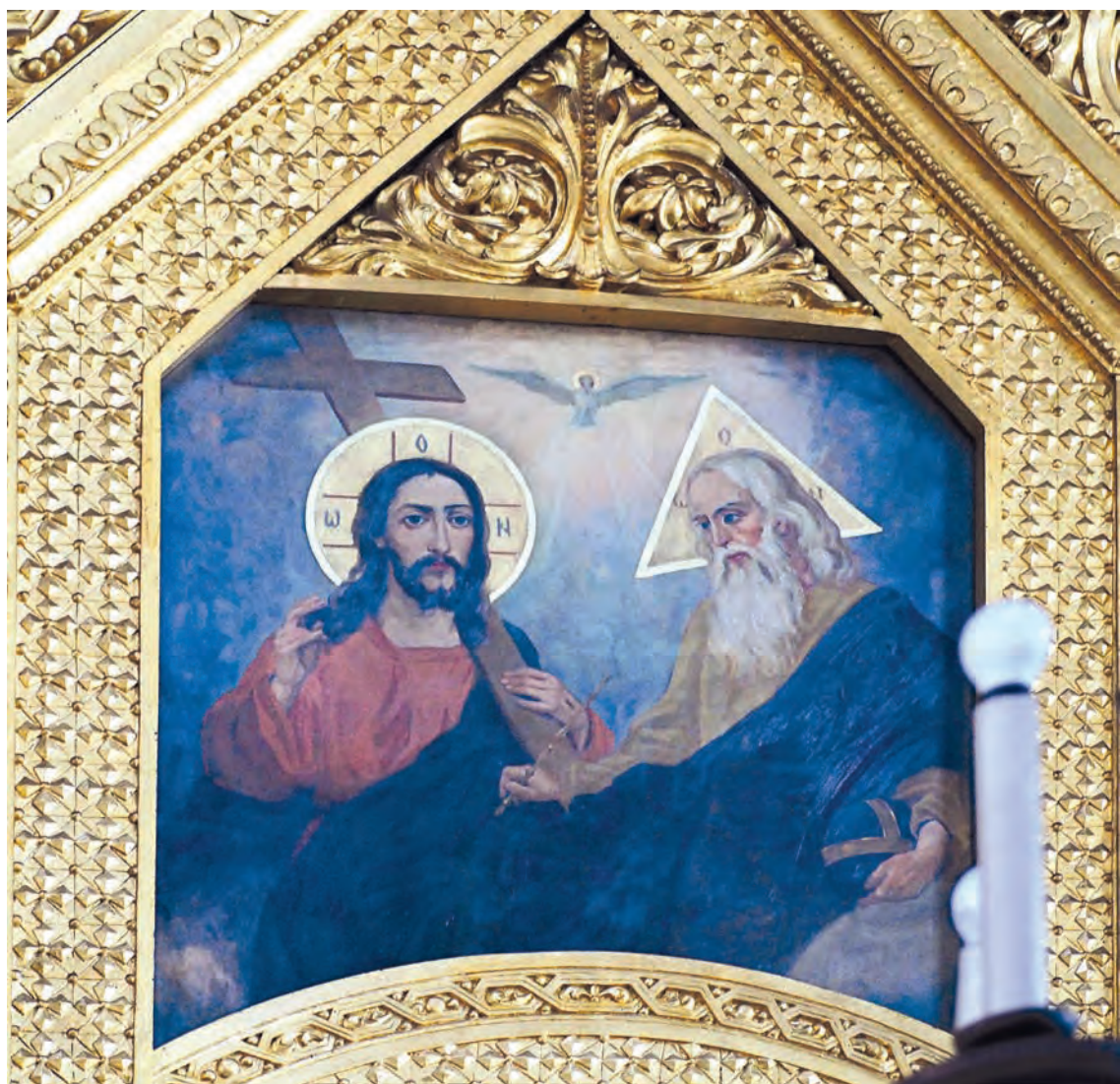


**Fig. 5.** The Holy Trinity, icon on the fronton of the iconostasis of the Church of St. George in Sofia (1918) (photo V. Yontcheva)



**Fig. 6.** The Holy Trinity, icon of the iconostasis of The Holy Spirit Church in Nadezhda district, Sofia (1921) (photo V. Yontcheva)

**Fig. 7.** The Holy Trinity, mural in the dome of the Church of the Seven Saints, Sofia (1926) (photo V. Yontcheva)

It can be argued that Gospodin Zhelyazkov also painted the Holy Trinity icon on the fronton of the iconostasis (**Fig. 5**) which finds an exact parallel in the icon of the same name in The Holy Spirit Church in Nadezhda district (**Fig. 6**) and the mural in the dome of the Church of Sts. Heptarithmoi (**Fig. 7**). Considering the characteristic style, it can be assumed that the Apostle icons in the second tier of the central iconostasis were also painted by the hand of Gospodin Zhelyazkov.





Fig. 8. The Last Supper, icon of the iconostasis of The Holy Spirit Church in Nadezhda district, Sofia (1921) (photo V. Yontcheva)

There are data that in 1921 Gospodin Zhelyazkov worked on the icons for **the chapel in Nadezhda district**, at whose location The Holy Spirit Church was later built. These icons are displayed on the iconostasis and one of the proskynetaria of the current temple<sup>38</sup>. The style allows the conclusion that Zhelyazkov is the author of The Holy Trinity from the proskynetarion, the icons Archangel Michael, The Holy Trinity (Fig. 6), Virgin Mary with the Infant Jesus, Jesus Christ, John the Baptist, St. Nicholas and St. Menas, and Archdeacon Stephan, the depictions on the Royal Doors, and the images of the twelve apostles, St. George and St. Demetrius in the Apostles tier. The Last Supper (Fig. 8) icon is an absolute analogue of the icon of the same name of the iconostasis in St. Catherine Chapel, Orlandovtsi district (Fig. 9).

As a member of St. Luke Atelier, Gospodin Zhelyazkov participated in the painting of some icons of the iconostasis of **Sts. Cyril and Methodius Temple**. In 1909 the Church Council commissioned the painting of the icons for the wood-carved iconostasis<sup>39</sup> and received

<sup>38</sup> Gerginova 2007: 17.

<sup>39</sup> Tabakov 2009: 44.

quotes from two potential contractors: Ivan Dimitrov and St. Luke Atelier. Based on the contractors' proposals, the Council divided the work between them<sup>40</sup>.

The same year the painters from St. Luke Atelier finished the festive icons of the northern iconostasis: The Nativity of Christ (99/48.5 cm), The Transfiguration of Jesus Christ (131.5/62.5 cm), The Presentation of the Blessed Virgin Mary (99/48.5 cm)<sup>41</sup>, some icons on the royal row of the southern iconostasis: Virgin Mary (167/78 cm) and Jesus Christ (167/78 cm), as well as the festive icons St. Daniel the Prophet, Epiphany and The Raising of Lazarus<sup>42</sup>.

The icons of the royal row in the church of **St. Nicholas of Sofia the New** were painted during the period 1923–1926 by a team led by Gospodin Zhelyazkov with Stefan Ivanov, Anton Mitov Junior, Dechko Mandov and Apostol Hristov as associates and assistants<sup>43</sup>.

Currently there are no signatures on any of the icons of the iconostasis. One description of the temple from 1966, however, makes it clear that some of the icons were signed<sup>44</sup>. The icons of St. John the Baptist and St. Kliment Ohridski of the royal row of the iconostasis bore the signature of Gospodin Zhelyazkov<sup>45</sup>.

In 1926 **the Church of Sts. Heptarithmoi** was partially painted. Dr. Nesho Salchev, one of the renowned parishioners of the church, made a donation dedicated to the painting of the dome of the temple. The work was performed under the supervision of Stefan Badzhov with the participation of Gospodin Zhelyazkov, Nikola Marinov, Dimitar Gyudzhenov and Haralampi Tachev. In the zenith of the dome Gospodin Zhelyazkov painted The Holy Trinity<sup>46</sup> (**Fig. 7**).

In 1927 Zhelyazkov painted several icons for **The Holy Trinity temple on Konstantin Velichkov Blvd**. He left his signature on the patron

---

<sup>40</sup> Tabakov 2009: 45, 46.

<sup>41</sup> Tabakov 2009: 49.

<sup>42</sup> Tabakov 2009: 49.

<sup>43</sup> Katsarski 1966: 58.

<sup>44</sup> Katsarski 1966: 58.

<sup>45</sup> Katsarski 1966: 58.

<sup>46</sup> Kalev 1979: 92.



icon of the iconostasis, The Holy Trinity. It can be assumed that he also painted the icons of St. John the Baptist, St. Stephen and St. Nicholas the Wonderworker of the iconostasis, as well as the icon of Jesus Christ Enthroned on the bishop's throne.

There are data that Gospodin Zhelyazkov painted icons for the temple of St. Paraschevi and the chapel of St. Catherine in Orlandovtsi district<sup>47</sup>. The icons in the temple of St. Paraschevi, however, were painted in 1895 by Vasil Popradoykov who left his signature on the icon of Archangel Michael on the northern altar door. The icons in the St. Catherine chapel were indeed painted by Gospodin Zhelyazkov.

It is not known when **the chapel of St. Catherine in Orlandovtsi** was built. In 2011 it was rebuilt at the location of the old temple and consecrated<sup>48</sup>. The original iconostasis is preserved together with one icon depicting the temple's patron, St. Catherine, from the waist up. The iconostasis is wood-carved, with two tiers of icons: six icons of the royal row and twelve small icons of saints<sup>49</sup>. The style of the icons leaves no doubt that they were painted by Gospodin Zhelyazkov.

In 1927 the construction of the new church in **Dragalevtsi Monastery** began<sup>50</sup>. Erected north of the old church Assumption of Mary, it was completed in 1932/33<sup>51</sup>. The iconostasis is wood-carved, created by the Sofia-based carver Filip Filipov<sup>52</sup>. Its icons of the royal row were painted by the artists Stefan Ivanov and Gospodin Zhelyazkov<sup>53</sup>. The Ministry of Religious Affairs allocated 20 000 leva to the painting of the new church<sup>54</sup>. Having in mind the painting style and the analogy with other works by Gospodin Zhelyazkov, all of these icons, with the exception of St. Archdeacon Stephen and The Last Supper of the

---

<sup>47</sup> Markov 1988: 5.

<sup>48</sup> Mitov 2017: 1.

<sup>49</sup> Icons of the royal row: St. Archdeacon Stefan, St. Catherine, Virgin Mary with the Infant Jesus, Jesus Christ, St. John the Baptist, St. Archangel Michael; The tier of small icons consists of twelve images of saints from the waist up, displayed on unicolored background: St. George, St. Paraskevi, St. Mark the Evangelist, St. Demetrius, St. Matthew the Evangelist, St. Paul the Apostle, St. Peter the Apostle, St. John the Evangelist, St. Elijah the Prophet, St. James the Apostle, St. Tsar Boris, St. John of Rila. In the middle of the tier the icon of the Last Supper is displayed.

<sup>50</sup> Katsarski 1982: 59.

<sup>51</sup> Bozhilov, Tuleshkov, Prashkov 2006: 199.

<sup>52</sup> Katsarski 1982: 61.

<sup>53</sup> Katsarski 1982: 60.

<sup>54</sup> Katsarski 1982: 60.



**Fig. 9.** The Last Supper, icon of the iconostasis in St. Catherine Chapel, Orlandovtsi district (photo V. Yontcheva)

fronton of the iconostasis, most likely belong to his brush (**Fig. 10**). All of them find almost exact parallels in the icons from the temple of the Holy Spirit in Nadezhda district.

In 1927, the full restoration of the **Basilica of St. Sophia** began under the supervision of architect Aleksandar Rashenov. Since in its original form the central nave had a low stone balustrade separating the altar space, architect Rashenov built a moderate-height wooden iconostasis imitating stone<sup>55</sup>. The many preserved photographs show that this iconostasis had six icons of the royal row which have recently been replaced by contemporary icons.

<sup>55</sup> Bozhilov, Tuleshev, Prashkov 1996: 51.



**Fig. 10.** St. Nicholas, icon of the iconostasis of the new church in Dragalevtzi Monastery (1932–1933) (photo V. Yontcheva)

It is known that on January 1, 1933, Zhelyazkov received a commission for twenty icons for the price of 80 000 leva<sup>56</sup>. Currently the temple holds more than twenty works of the artist and it is difficult to judge whether the commission included the six iconostasis images. It is possible that the author completed more icons due to some disagreements with respect to the fees. The icon paintings by Gospodin Zhelyazkov that are currently exhibited at different locations in the temple had different purposes. Six of them were painted for the iconostasis in 1934

<sup>56</sup> Boyadzhiev, Dinova-Ruseva 1996: 54.

as icons of the royal row. These are: The Virgin Enthroned with the Infant Christ, the patron icon of St. Sophia – Holy Wisdom – and St. Knyaz Boris I the Baptist<sup>57</sup> on the northern door; Jesus Christ, St. John the Baptist and St. Archdeacon Stephan on the deacon's door<sup>58</sup>. Four of these iconostasis icons are now kept at the emporium of the temple<sup>59</sup>.

Currently there are seventeen more icons in the church that were painted in 1934 and signed by Gospodin Zhelyazkov. These are exhibited at different locations in the temple's interior<sup>60</sup>. Their purpose was to substitute for the lack of murals and mosaic decorations in the temple<sup>61</sup>.

The **Holy Transfiguration Church** in Lozenets district, Sofia, keeps three icons from its original iconostasis that have survived the Anglo-American bombing of Sofia on January 10, 1944. Data show that the works were completed by St. Luke Atelier<sup>62</sup>. It is certain that the preserved icons were painted by Gospodin Zhelyazkov. These are the icons of Virgin Mary with the Infant Jesus and of Jesus Christ (**Fig. 11**) that are now kept in the narthex of the temple, and the icon of St. John the Baptist displayed in the chapel of St. Barbara.

57 This icon is not displayed in the temple's interior. There are no data on its current location.

58 Boyadzhiev, Dinova-Ruseva 1996: 54. The icon is in the southern nave of the temple. It has a metal plate with a donor inscription. It is neither signed, nor dated.

59 These are: St. Sophia – Holy Wisdom, Virgin Mary with the Infant Jesus, Jesus Christ Enthroned and St. John the Baptist.

60 These are the icons: *St. Pantaleon* in full length. The icon is on one of the northern columns in the central nave of the temple. It is signed by Gospodin Zhelyazkov and dated 1934; *St. Matthew*. The icon is on one of the northern columns in the central nave of the temple. It is signed by Gospodin Zhelyazkov and dated 1934; *St. Elijah*. The icon is in the northern part of the cross-nave of the temple. It is signed by Gospodin Zhelyazkov and dated 1934; *St. Paraschevi*. The icon is in the northern part of the cross-nave of the temple. It is signed by Gospodin Zhelyazkov and dated 1934; *St. Demetrius of Thessaloniki*. The icon is in the southern nave of the temple. It is signed by Gospodin Zhelyazkov, not dated. It has a metal plate with a donor inscription; *St. Spyridon*. The icon is in the southern nave of the temple. It is signed by Gospodin Zhelyazkov and dated 1934; *St. Luke the Evangelist*. The icon is in the southern nave. It is signed by Gospodin Zhelyazkov and dated 1934; *St. Anthony the Great*. The icon is in the southern nave. It is signed by Gospodin Zhelyazkov; *St. John of Rila the Wonderworker*. The icon is in the southern nave. It is signed by Gospodin Zhelyazkov; *St. George the Great Martyr and Triumphant*. The icon is in the southern nave. It is signed by Gospodin Zhelyazkov; *St. Kliment Ohridski*. The icon is in the southern nave. It is signed by Gospodin Zhelyazkov; *St. Mark the Evangelist*. The icon is in the southern nave. It is signed by Gospodin Zhelyazkov and dated 1934; *St. Nicholas the Wonderworker*. The icon is in the southern nave. It has a metal plate with a donor inscription. It neither signed, nor dated. The style and colors strongly suggest that it was painted by Gospodin Zhelyazkov; *St. Theodore Tyron*; The icon is in the southern nave. It is signed by Gospodin Zhelyazkov and dated 1934; *St. Charalambos*. The icon is in the southern nave. It is signed by Gospodin Zhelyazkov and dated 1934; *St. Basil the Great*. The icon is in the southern nave. It is signed by Gospodin Zhelyazkov.

61 Boyadzhiev, Dinova-Ruseva 1996: 1996: 54.

62 Dimitrov 1991: 79.



According to Protodeacon Stefan Markov, Gospodin Zhelyazkov also painted the icon of St. John of Rila in **the church of the Theological Seminary**<sup>63</sup>. His information, however, is incorrect, as this icon, currently kept at the library of the seminary together with the other icons of the royal row of the iconostasis, was painted by Ivan Markvichka<sup>64</sup>. Another misleading piece of information concerns the authorship of G. Zhelyazkov of the icons in the temple of St. Andrew the First-Called, Sofia<sup>65</sup>. The icons of the central iconostasis were painted in 1926 by Apostol Hristov<sup>66</sup>.

In terms of style, Gospodin Zhelyazkov's work is characterized by an academic approach. The painter paid attention to the smallest details of the saints' faces following the principles of volumetric and spatial modelling. With some exceptions, the clothing is stylized, rather planar and lacking detail. The backgrounds are neutral, dynamic in hues; the saints are almost never presented in particular environments. The Russian painters who worked at the St. Aleksandar Nevski Cathedral had left a noticeable mark in Zhelyazkov's work. Their influence shows through details such as the design of the gem-encrusted thrones on which Virgin Mary and Jesus Christ are seated depicted in the icons of Viktor Vasnetsov on the temple's central iconostasis. Zhelyazkov portrays the thrones in this manner throughout his church-painting work.

It should be noted that the atelier established by Gospodin Zhelyazkov in 1907, whose members worked with him on church commissions, became a reason for his colleagues to perceive him as an artisan and a tradesman<sup>67</sup>. It is true that some church paintings completed by the atelier for different temples show identical composition schemes and portrayal of faces, postures and clothing of the saints. An example can be given with the icons of Virgin Mary with the Infant Jesus in the church of St. George on Patriarh Evtimiy Blvd., the church of The Holy Spirit in Nadezhda district and the new church of St. Menas in Dragalevtsi Monastery. Another example are the icons of the Last Supper in the chapel of St. Catherine in Orlandovtsi district and the church of The Holy Spirit in Nadezhda district, among others. It should

---

<sup>63</sup> Markov 1988, 4.

<sup>64</sup> Didov 2003: 2.

<sup>65</sup> Markov 1988: 4.

<sup>66</sup> NINKN, f. C-1001-14-I x, 3.

<sup>67</sup> CDA, f. 520K, inv. 1, a.u. 103, p. 46.



be considered that Gospodin Zhelyazkov attracted to his atelier some of the leading artists in the field of church painting, including Stefan Ivanov, Dechko Mandov and Apostol Hristov. Although they may have taken the liberty to produce “serial” works, they still made the highest achievements in church painting in Bulgaria during the period 1910–1941.

Gospodin Zhelyazkov played a key role in the unification of specialists in the field of traditional religious arts and the protection of their professional interests, especially in front of the Holy Synod and the Church Councils as main guarantors. In 1925 (according to some sources in 1922 or 1918), the Society of Icon Painters and Carvers was established at the initiative of Prof. Stefan Ivanov and Gospodin Zhelayzkov. It included Prof. Stefan Ivanov (chair) as a representative of the Art Academy, Prof. Nikola Ganashev, Prof. Hristo Todorov and Archimandrite Maksim, chair of the Holy Synod<sup>68</sup>. In 1938 the Society was chaired by Metodi Balalchev who retained his position until 1946, when the organization was disbanded<sup>69</sup>. It is not known whether the artists acquired the capacity to work on church commissions only by virtue of their education in art and whether the Society ordered



**Fig. 11.** Jesus Christ, icon in the Holy Transfiguration Temple in Lozenets district, Sofia (photo V. Yontcheva)

<sup>68</sup> Vasilchina, Miteva 2014: 2.

<sup>69</sup> Vasilchina, Miteva 2014: 2.

and approved the developed projects or this was a responsibility of the church councils. It is unclear whether the Society managed to mediate between the artists and the church institution, but its regulatory role was obvious.

Gospodin Zhelyazkov devoted more than 30 years of his life – from his return to Bulgaria in 1906 to his death in 1937 – solely to church painting. He made an enormous contribution to church painting, working in dozens of towns and villages all over Bulgaria. Even during the wars, “when he was a military painter, he worked on subjects connected to church painting and Bulgarian history...”<sup>70</sup> By establishing the Professional Society for Support of Apprentices in Decorative Painting St. Luke, he professionalized temple painting. This was one of the first smaller associations aimed at uniting the specialists in the field of traditional church art and protecting their main interests.

This was also a first attempt to foster interactions between painters creating the church interior – icon painters, mural painters, decorators and carvers. Later this idea developed into the establishment of the Society of Icon Painters and Carvers created in 1925 at the initiative of Stefan Ivanov and Gospodin Zhelyazkov<sup>71</sup>. Zhelyazkov was a prolific artist: only in the capital, independently or in a team, he worked in more than ten of the most representative temples. Although Gospodin Zhelyazkov is not very popular today, during the first half of the 20<sup>th</sup> century he was considered as one of the most prominent church painters of his time.

---

<sup>70</sup> Badzhov 1936: 7.

<sup>71</sup> Vasilchina, Miteva 2014: 2.

## Bibliography

### Primary Sources

CDA, f. 1680k: Centralen Dargaven Archiv (Central State Archive), fund 1680k – Asen Vassiliev (1900–1981).

CDA, f. 520k: Centralen Dargaven Archiv (Central State Archive), fund 520k – Petar Konstantinov Karapetrov (1900–1980).

NINKN, f. C-1001-14-I x: Natsionalen Institut za Nedvizhimo Kulturno Nasledstvo (National Institute of Immovable Cultural Heritage).

### Literature

*Badzhov* 1936: *Badzhov*, Stefan. Господин Желязков [Gospodin Jeliyazkov]. – Християнка [Hristiyanka], No. 6, 7.

*Belkovski* 1947: *Belkovski*, Asen. Художникът Господин Желязков (по случай 10 години от смъртта му) [Hudozhnikat Gospodin Zhelyazkov (po sluchay 10 godini ot smartta mu)]. – Изгрев [Izgrev], No. 863, 2.

*Boyadzhiev*, *Dinova-Ruseva* 1996: *Boyadzhiev*, Stefan, *Dinova-Ruseva*, Vera. Раннохристиянският храм „Св. София“ [Rannohristiyanskiyat hram „Sv. Sofiya“]. Sofia.

*Bozhilov*, *Tuleshkov*, *Prashkov* 2006: *Bozhilov*, Ivan, *Tuleshkov*, Nikolaj, *Prashkov*, Lyuben. Българските манастири [Balgarskite manastiri]. Sofia.

*Didov* 2003: *Didov*, Kiril. Храмът „Св. Йоан Рилски“ към Софийската духовна семинария [Hramat „Sv. Yoan Rilski“ kam Sofiyskata duhovna seminariya]. – Църковен вестник [Tsarkoven vestnik], No. 16, 15.

*Dimitrov* 1991: *Dimitrov*, Hristo. Два документа за Фръчковския род [Dva dokumenta za Frachkovskiya rod]. – Исторически преглед [Istoricheski pregled], No. 1, 75-79.

*Dinova-Ruseva* 2014: *Dinova-Ruseva*, Vera. Църковна живопис 1878–1944. [Carkovna zhivopis 1878–1944]. In: 120 години българско изкуство. Приложно, декоративно, монумент-

тално [120 godini balgarsko izkustvo. Prilozhno. Dekorativno. Monumentalno]. Sofia, 197-205.

*Georgieva* 2007: *Georgieva*, Milena. Господин Желязков и южнославянската идея – неизвестни факти от биографията му [Gospodin Zhelyazkov i yuzhnoslavyanskata ideya – neizvestni fakti ot biografiyata mu]. In: Добруджа в изобразителното изкуство [Dobrudzha v izobrazitelnoto izkustvo]. Sofia, 84-92.

*Georgieva* 2012; *Georgieva*, Milena. Съюз на южнославянските художници „Лада“ [Sayuz na yuzhnoslavyanskite hudozhnitsi „Lada“]. In: 120 години българско изкуство. Съюзи, дружества и групи 1892–2012 [120 години българско изкуство. Съюзи, дружества и групи 1892–2012]. Sofia, 38-55.

*Gerginova* 2007: *Gerginova*, Tsvetanka. Храм свети Дух град София [Hram sveti Duh grad Sofiya]. Sofia.

*Kalev* 1979: *Kalev*, Dimitar. Църквата „Св. Седмочисленици“ [Tsarkvata „Sv. Sedmochislenitsi“]. Sofia.

*Katsarski* 1966: *Katsarski*, Nikolay. Храмът „Св. Николай Софийски“ в София като паметник на българската архитектура и изкуство [Hramat „Sv. Nikolay Sofiyski“ v Sofiya kato pametnik na balgarskata arhitektura i izkustvo]. – Духовна култура [Duhovna kultura], No. 10/11, 48-59.

*Katsarski* 1982: *Katsarski*, Nikolay. Драгалевския манастир [Dragalevskiy manastir]. Sofia.

*Markov* 1988: *Markov*, Stefan. Господин Желязков Сербезов – църковен живописец [Gospodin Zhelyazkov Serbezov – tsarkoven zhivopisets]. – Духовна култура [Duhovna kultura], No. 11, 4-10.

*Mitov* 2017: *Mitov*, Martin. Храмов празник на параклис „Св. Екатерина“ в квартал „Орландовци“ [Hramov praznik na paraklis „Sv. Ekaterina“ v kvartal „Orlandovtsi“], <https://mitropolia-sofia.org/index.php/novini/1975-1124> (accessed: 05.01.2019).

*Ninov* 2007: *Ninov*, Todor. Иконите на художника – иконописец Господин Желязков в храмовете на Добричка духовна околия [Ikonite na hudozhnika – ikonopisets Gospodin Zhelyazkov v hramovete na Dobrichka duhovna okoliya]. In: Добруджа в изобразителното изкуство [Dobrudzha v izobrazitelnoto izkustvo]. Sofia, 40-44.

*Polikarp* 2019: *Polikarp* Bishop of Belogradchik. Мавзолеят на Екзарх Антим Първи [Mavzoleyat na Ekzarh Antim Parvi]. Sofia.

*Radkova* 1999: *Radkova*, Rumiana. Храм-паметник „Св. Александър Невски“ [Hram-pametnik „Sv. Aleksandar Nevski“]. Sofia.

*Tabakov* 2009: *Tabakov*, Stiliyan. Столичен храм „Св. св. Кирил и Методий“. Минало и настояще [Stolichen hram „Sv. sv. Kiril i Metodiy“. Minalo i nastoyashte]. Sofia.

*Temelski* 2000: *Temelski*, Hristo. Храмът Св. Николай Нови Софийски [Hramat Sv. Nikolay Novi Sofiyski]. Sofia.

*Todorov, Konstantinova* 2011: *Тодоров, Zhelyazko, Zornitsa Konstantinova*. Пътеуказател към духовните светилища в Софийското светогорие [Pateukazatel kam duhovnite svetilish-ta v Sofiyskoto svetogorie]. Sofia.

*Ustav* 1926: Устав на професионално Декоративно-Бояджийско Калфенско Спомагателно Дружество „Св. Лука“ [Ustav na profesionalno Dekorativno-Boyadzhiysko Kalfensko Spomagatelno Druzhestvo „Sv. Luka“]. Sofia.

*Vasilchina, Miteva* 2014: *Vasilchina, Violeta, Miteva, Maria*. Профилирани дружества и приложни изложби от началото на 20-те до края на 40-те години на XX век. [Profilirani druzhestva i prilozhni izlozhbi ot nachaloto na 20-te do kraya na 40-te godini na XX vek]. In: 120 години българско изкуство. Приложно. Декоративно. Монументално [120 godini balgarsko izkustvo. Prilozhno. Dekorativno. Monumentalno]. Sofia, 2-6.

*Vassiliev* 1939: *Vassiliev*, Asen. Черковно строителство в София до Освобождението [Cherkovno stroitelstvo v Sofiya do Osvobozhdenieto]. Sofia.

*Vassiliev* 1965: *Vassiliev*, Asen. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.



## Господин Желязков и работата му в софийските храмове

Веселина Йончева



Липсват пълни данни за творчеството на художника Господин Желязков. Досега в научната литература не е правено цялостно систематично проучване на църковното му творчество. Настоящият текст разглежда и систематизира църковната живопис на Господин Желязков, като се ограничава до произведенията му в храмовете в София. През 1896 г. той е приет в първия випуск на Държавното рисуwalно училище, в класа на проф. Иван Мърквичка. През 1896 г., когато завършва училището, се явява на конкурс, обявен от Св. Синод на Българската православна църква, който той спечелва, и така получава възможност да специализира църковна живопис в Русия. През 1900 г. завършва Казанската академия и е приет като редовен студент в Петербургската императорска художествена академия. Учи в класа на Иля Ефремович Репин. През 1906 г. участва в революционните събития в Русия. Ранен е, което става причина през същата година да се завърне в родината. През 1907 г. Господин Желязков заедно с Апостол Христов основават ателие „Св. Лука“. През 1907 г. Господин Желязков става и член на Южнославянското дружество „Лада“. От 1908 до 1912 г. е негов секретар и е пряко свързан с организационния живот на дружеството и неговата художествена дейност. През 1908 г. Св. Синод на Българската православна църква дава специално препоръчително писмо на Господин Желязков, с което той получава възможността да поеме работата за иконопис и стенопис по храмовете във всички епархии на Българската православна църква. До края на живота си (1937) се посвещава изключително на църковната живопис. Създаденото от него е във впечатляващ брой паметници: храм-паметник „Св. Александър Невски“, „Св. Седмочисленици“, „Св. Никола Нови Софийски“, „Св. Георги“ на бул. „Патриарх Евтимий“, параклиса в кв. Надежда, на мястото на който е изграден сегашният храм „Св. Дух“, „Св. св. Кирил и Методий“, „Св. Троица“ на бул. „Константин Величков“, параклиса „Св. Екатерина“ в Орландовци, новата църква в Драгалевския манастир, базиликата „Св. София“, „Св. Преображение Господне“ в столичния квартал Лозенец. А с основаването на декора-

тивно-бояджийското калфенско спомагателно дружество „Св. Лука“, което цели да обедини специалистите в областта на традиционното църковно изкуство и да защитава основните им интереси, прераснало по-късно в Дружество на художниците иконописци и резбари, той професионализира църковното изкуство. Макар и не особено популярен днес, Господин Желязков е разпознаваем творец и открояваща се фигура сред художниците от първата половина на XX в.





## A Journey *intramuros*. Processions and Other External Rites in Liturgical Manuscripts of Thessalonica

Ilias Karalis<sup>1</sup>

*Department of Pastoral and Social Theology,  
Aristotle University of Thessalonica*

**Abstract:** The article aims to provide an accurate presentation of lites and two other outdoor rites, *Indictus* and *in trullo* (Saint Sophia) acclamation, performed in the urban fabric of Thessalonica in 15<sup>th</sup> century. Secondly, it draws attention to the investigation of the impact that these ceremonies had on the faithful. Information will be drawn from the works of Symeon, archbishop of Thessalonica (1416/7-1429).

**Key words:** Topography of Thessalonica, Typikon of Hagia Sophia, Senses, Blessing water, *Idiomelon*, Candles

In the present volume about “Journeys” it was deemed necessary to include the presentation of an equally significant aspect of this subject: the outdoor ceremonies that took place within the urban fabric of Thessaloniki. The ceremonies which will mainly concern us are the lites that were held inside and outside the city centres and constituted a kind of “journey” in which the faithful participated with almost all their senses. This Christian form of prayer did not emerge as a triumphal procession (*pompa triumphalis*) and did not bear the character of a sacred walk (*pompa funebris*) of the Roman period, but evolved into

---

<sup>1</sup> Fr. Ilias Karalis is a post-PhD researcher in Department of Pastoral and Social Theology of the Aristotle University of Thessalonica. In this article presents some results of his research (*Euchological Tradition in late byzantine Thessalonica*).



the Christian religion as a public walking prayer that entailed interactions between people, monuments and the urban fabric. From John Baldovin's authoritative study of lites we know that these arose in the great ecclesiastical centres of the empire. In Jerusalem, for instance, lites took place during Holy Week<sup>2</sup>, in Rome they were held during Lent<sup>3</sup>, and later in Constantinople they spread throughout the ecclesiastical year and were associated with major feasts and important historical and religious events<sup>4</sup>.

Nevertheless, the lites held in the equally important urban and cultural centre of Thessalonica have not yet been fully and systematically investigated<sup>5</sup>. This article initially aims to provide an accurate presentation of the lites and two other outdoor rites performed in the urban fabric of Thessalonica, and to discuss their impact on the faithful. A second aim would be to compare the relevant liturgical elements with the archaeological findings that lead us to an alternative view and evaluation of the evidence or verify it.

Information about lites will be drawn from the works of Symeon, archbishop of Thessalonika (1416/7–1429). In particular, we will consult the partially published<sup>6</sup> manuscript EBE 2047 (15<sup>th</sup> c.)<sup>7</sup> of the National Library of Greece, the so-called “Typicon” of Hagia Sophia in Thessalonica<sup>8</sup>, the euchological material composed by Symeon and presented in the also partially published manuscript EBE 2065 (15<sup>th</sup> c.)<sup>9</sup>, and finally his commentaries included in *Patrologia Graeca* by J. P. Migne<sup>10</sup>.

Even an initial examination of the entire euchological work of Symeon suggests that as author of prayers he showed particular interest in the production of euchological material for festal lites, commemorations of

<sup>2</sup> Baldovin 1987: 45–142.

<sup>3</sup> Baldovin 1987: 143–204.

<sup>4</sup> Baldovin 1987: 205–228; Baldovin 1993: 25–39; Berger 2001: 73–88; Manolopoulou 2011: 153–174.

<sup>5</sup> Fountoules 1989: 160–162.

<sup>6</sup> Fountoules 1966; Fountoules 1968.

<sup>7</sup> Polites 1991: 94–95.

<sup>8</sup> The so-called *Typicon* that was written at the time of Symeon consists of seven separate works. In the present research, we will use data from *Hypotyposis* (EBE 2047, fol. 9v–25v), which briefly presents the order of the asmatic typicon of Hagia Sophia for the great feasts of the year, and from *Diataxis* (fol. 75v–274), where the order is presented in more detail, along with the canons of feasts. Unfortunately, *Diataxis* does not survive beyond 18<sup>th</sup> January, see Skal'cis 2013: 124–137.

<sup>9</sup> Polites 1991: 105–106.

<sup>10</sup> PG 155.



church confirmations, natural disasters, diseases and wars. Specifically, in the euchologion EBE 2065, we find 6 lites prayers written by Nilus of Constantinople (1379–1388)<sup>11</sup> and 9 more composed by Philotheus Kokkinos (1353–1354 & 1364–1374)<sup>12</sup>. Nonetheless, Symeon authored 6 new prayers for festal lites<sup>13</sup>, 9 prayers for supplicatory lites held in cases of natural disasters and wars<sup>14</sup> and a litany comprised of supplicatory petitions and a prayer<sup>15</sup>. In other words, this euchologion contains a total of 30 prayers for lites, 24 of which are supplicatory and are to be recited in times of natural disasters, diseases and wars. Symeon's interest in that type of prayer probably reflects a general feeling that seems to have been prevalent in the city. This feeling emerged under specific historical circumstances of diseases, natural disasters and wars, which, according to Symeon, could be effectively tackled by holding lites (*συναθροισθεῖσι καὶ ἱκετεύουσι πανδημεί*)<sup>16</sup>.

Some historical events that occurred between the end of the 14<sup>th</sup> and the first half of the 15<sup>th</sup> century and contributed to the appearance of this feeling would be the subjugation of Thessalonica to the Turks between the years 1387–1403, the two sieges by the Turk Musa in 1412 and 1416, the surrender of the city to the Venetians in 1423 and eventually its final capture by the Turks in 1430<sup>17</sup>, which of course Symeon did not survive to witness. To these we should add the “black death” pandemic, which struck many areas of the empire between the years 1346–1453<sup>18</sup>.

In the prayers, we find the sense of sinfulness (*Ἀλλὰ διὰ τὸ παραβῆναι τὴν ζωηρὰν ἐντολὴν σου καὶ φθαρτὸν γεγονέναι καὶ ἡ κτίσις τῇ ματαιότητι καὶ φθορᾷ ὑποτέκταται*)<sup>19</sup> as a consequence of bad incidents (*Διὸ καὶ ὁ πρὸς οἰκονομίαν καὶ σύστασιν ἡμῶν κόσμος αἴτιος πολλάκις ἡμῖν φθορᾶς δικαίως καθίσταται, ὅτι καὶ φθαρτὸς ὑπήρξε δι' ἡμᾶς*)<sup>20</sup>. We can also observe the omnipotence of God as well as the function of

11 EBE 2065, fol. 25-64v.

12 EBE 2065, fol. 68-112r.

13 EBE 2065, fol. 115-141, 177-181r, 206v.

14 EBE 2065, fol. 141-177, 187-203, 204r-v.

15 EBE 2065, fol. 64v-68r.

16 EBE 2065, fol. 147v.

17 Liakos 2007: 60-62.

18 Tsiamis 2010: 331-340.

19 EBE 2065, fol. 142r-142v.

20 EBE 2065, fol. 142v.

the lites as a supplicatory sacrifice invoking God's divine and salvatory intervention for the restoration of order (πρόσδεξαι καὶ ἡμῶν τῶν ἁμαρτωλῶν τὰς δεήσεις καὶ συναθροισθεῖσι καὶ ἱκετεύουσι πανδημεὶ κῖνον τὶ οὗς σου ἡμῖν καὶ τὸν ὀρώμενον τοῦτον κόσμον τὴν πρὸς τὸ λυσιτελεῖς ἡμῶν κίνησιν κινεῖσθαι κατεύθυνον)<sup>21</sup>. The occasional character of those lites does not help us to identify the place where they were held. However, according to a reference encountered in the commentaries of Symeon, the lites took place either in the centre of the city, or around/outside its walls<sup>22</sup>. What is more important in this particular reference, though, is the interpretive information it provides about the use of the outdoor space and the lites ceremony itself.

Symeon states that the exit from the church evokes the sense of the fall from paradise<sup>23</sup>, while walking through the centre of the city in pleading voices is presented as a supplication of the city for the forgiveness of the sins of its people<sup>24</sup>. The concept of sin as a cause of suffering is clearly expressed by Symeon when referring to the purpose of outdoor supplicatory lites<sup>25</sup>. Thus, the return to the church and the recitation of prayers before its gates signify, according to Symeon, the remission of sins and the return to the lost "Eden"<sup>26</sup>. Elsewhere in his commentaries, he re-examines the subject of lites and informs us that they also took place around holy monasteries. He repeats that the departure of the lites from the church symbolizes the expulsion of man from Eden<sup>27</sup> and states that the procession with icons, crosses and relics constitutes a means for sanctifying the city<sup>28</sup>. The symbolism of

21 EBE 2065, fol. 143v.

22 *Symeon of Thessalonica*, 613A: ἐν καιρῷ δε πληγῆς τινός ἐπελθούσης ἢ περιστάσεως πλειόνων ἀθροισθέντων διὰ μέσου της πόλεως ἢ καὶ ἔξωθεν αὐτῆς ἢ περὶ τὰ τείχη.

23 *Symeon of Thessalonica*, 613B: Τὸ οὖν ἔξωθεν ἡμᾶς τοῦ ναοῦ γίνεσθαι, τὴν ἐκπτώσιν τοῦ παραδείσου δηλοῖ, καὶ τὸ κλεισθῆναι αὐτὸν ἡμῖν καὶ τὸν οὐρανόν.

24 *Symeon of Thessalonica*, 613B: Τὸ δὲ μέσον της πόλεως διέρχεσθαι τε καὶ πενθικῶς ἐκβοᾶν τὸ καταχρᾶναι δηλοῖ τὴν πόλιν ταῖς ἁμαρτίαις ἡμᾶς καὶ πάντα τὰ ἐν αὐτῇ.

25 *Symeon of Thessalonica*, 613B: Καὶ τὸ ἔξωθεν δὲ βοᾶν καὶ λιτανεύειν τὸ ταπεινοῦσθαι σημαίνει, καὶ ἀναξίους κρίνειν ἡμᾶς ἀπὸ της πόλεως ἐκβοᾶν, ἣν κατοικοῦντες κατεμολύναμεν, καὶ ὡς της πατρίδος της θείας διὰ παραβάσεως μετῴκησθμεν, καὶ ἐν αὐτῇ ἢ ἐπλάσθμεν πόλει, μᾶλλον δὲ ἀνεπλάσθμεν καὶ τῶν τοῦ θεοῦ ἡξιώμεθα, ὑπὸ τοῦ ὄφους πλανηθέντες, ἀφρόνως διεφθάρημεν τε καὶ ἐβδελύχθημεν καὶ τὸν ἱερὸν χώρον κατεῤῥύψαμεν καὶ ἐν ἐρημίαις ἐπισκοπῆς θεοῦ αὐλιζόμεθα καὶ ἐν ἀφυλάκτοις διοδεύομεν τόποις.

26 *Symeon of Thessalonica*, 613C.

27 *Symeon of Thessalonica*, 656A: Ἰστέον δὲ ὡς αἱ λιτανεῖαι πᾶσαι ἔξωθεν ἢ εἰς τὸν νάρθηκα, ἢ περικύκλω τῶν μονῶν ἢ τῶν πόλεων γινόμεναι, διὰ τὴν ἀνάμνησιν της ἐκπτώσεως ἡμῶν γίνονται, ὅπως ἔξωθεν γεγόναμεν της Ἑδὲμ εἰς τὸ ταπεινοῦσθαι καὶ φρονεῖν, ὅτι ἀνάξιοι τῶν ἁγίων τόπων ἐσμὲν καὶ τοῦ παραδείσου καὶ τοῦ οὐρανοῦ ἐκπτώτοι.

28 *Symeon of Thessalonica*, 656B: Καὶ τὰς ἱερὰς δὲ εἰκόνας ἐξάγοντες τῶν ναῶν περιφέροντες,

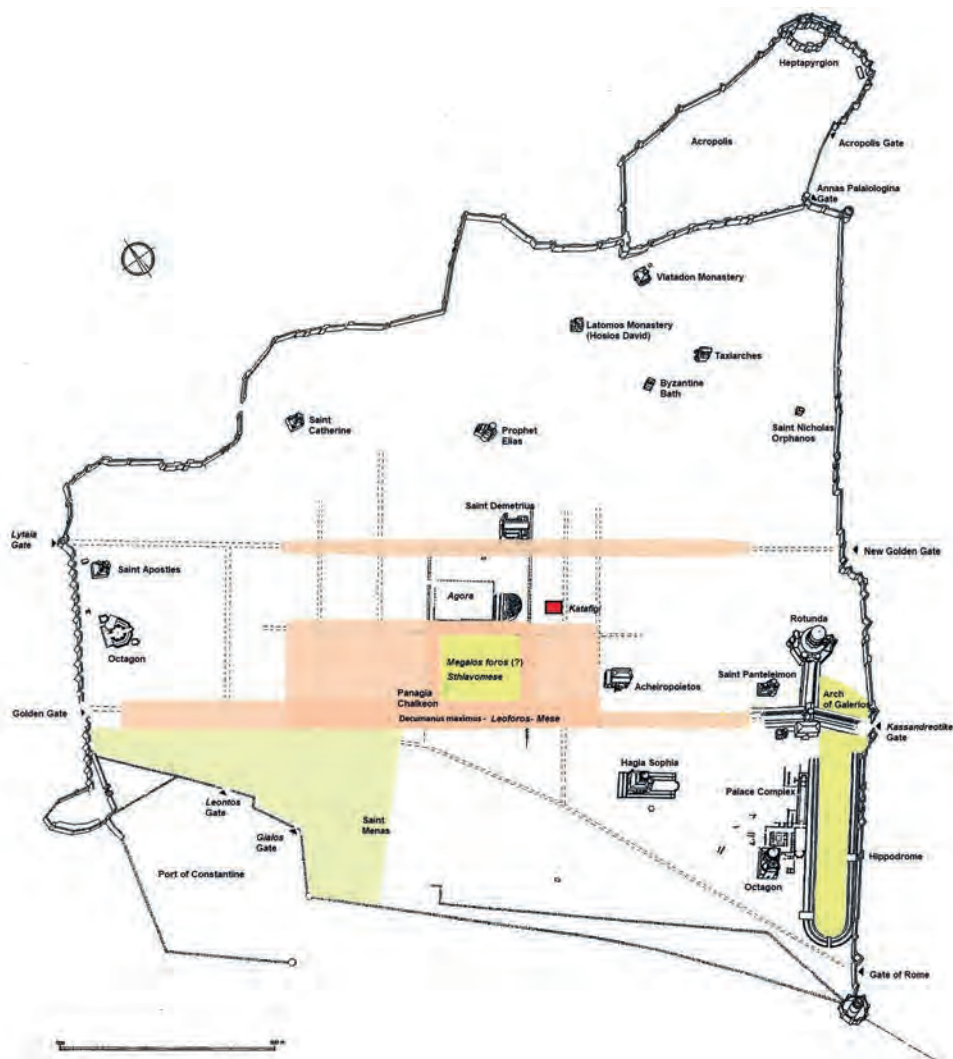


Fig. 1. Topographical map of Byzantine Thessalonica (scheme I. Karalis)

the church as paradise-heaven is confirmed by Symeon in another extract, where he refers more generally to the ceremonies that took place outside, in front of the church<sup>29</sup>.

καὶ τοὺς τιμίους σταυροὺς καὶ ἀγίων ἱερώτατα λείψανα πολλάκις, ὥς ἂν μετὰ τῶν ἀνθρώπων καὶ τὰ εἰς χρῆσιν αὐτῶν ἁγιασθῶσιν, οἰκίαι τε καὶ ὁδοὶ καὶ ὕδατα καὶ ἀήρ καὶ γῆ ὀνιπούμενη.

<sup>29</sup> *Symeon of Thessalonica*, 360B: Τοῦτο οὖν καὶ νῦν δηλοῦντας ἐν τοῖς προσιμίῳις τῶν ὕμνων, ἱστάμεθα ἔξωθεν ὥς πρὸ τοῦ παραδείσου ἢ καὶ αὐτοῦ τοῦ οὐρανοῦ, τὴν γῆν καὶ μόνην τυπούντες. Καὶ σὺν ἡμῖν πολλάκις οἱ μετανοοῦντες, εἴτε οἱ ἀπὸ τῶν φονικῶν ἐργῶν, εἴτε οἱ τὸν

As regards the festal lites, we can detect some equally interesting evidence. In the table provided below (**Ap. A**), we present all the lites held in Thessalonica as they are recorded and described in the *Typicon* of Hagia Sophia in Thessalonica. The most glorious among these was the one held on the feast of the patron saint Demetrius<sup>30</sup>, in which participated all the clergy and the people of Thessalonica and all the bishops of the diocese<sup>31</sup>. The lite started from Katafigi<sup>32</sup>, where all the clergy had gathered, including the priests of Hagia Sophia, who had previously performed the asmatic vespers and had arrived in procession to the church of Katafigi<sup>33</sup>. In this place of gathering, they performed the asmatic vespers and marched to the church of St. Demetrius in a solemn lite<sup>34</sup>. The litany of the lite was recited in front of the μέγα προπύλαιον, ὅπου τὸ καμπαναρεῖον<sup>35</sup>, where the archbishop read the prayer ἐπάκουσον ἡμῶν. The recitation of a litany at this point should not be considered trivial, since it comprises an element of interaction between the area/ceremony and the people. The reading of a prayer in front of the gate conveyed the sense of the entrance to the narthex-Eden, as we mentioned above. Reciting prayers before church gates was common in the *Typicon* of Symeon, as we see in the euchological code EBE 2065. In this manuscript we find a prayer to be read before the gate of the Acheiropoietos on the Annunciation<sup>36</sup>, a prayer for the lite of Palm Sunday recited in front of the gates of Hagia Sophia<sup>37</sup>, a prayer for the commemoration of the confirmation of the Acheiropoi-

λόγον τῆς πίστεως κατηχοῦμενοι. Ἀνοιγόμενων δὲ τῶν πυλῶν μετὰ τοὺς ἔξωθεν ὕμνους, ἡμεῖς μὲν εἰσερχόμεθα ὡς εἰς παραδείσον ἢ τὸν οὐρανὸν τὸν θεῖον ναόν, ἔξωθεν δὲ ἐκείνοι μένουσι.

30 This lite was published in *Laourdas* 1956: 326-341.

31 All the bishops of the diocese also participated in the feast of the elevation of the Holy Cross on 14<sup>th</sup> September, which leads us to associate these dates with the potential convening of the provincial synod: *Fountoules* 2000: 177.

32 *Kazamia-Tsernou* 2009: 108-113.

33 EBE 2047, fol. 148r: Εἰς δὲ τὴν Ἀγίαν Σοφίαν τῇ εἰκοστῇ πέμπτῃ ἑσπέρας γίνεται οὕτω. Σημαίνει ταχύτερον διπλῶς πολλάκις καὶ συναγομένων τῶν κληρικῶν ψάλλεται ἑσπερινὸς ἀσματικὸς εἰς ἦχον πλ. β' τὸ πρῶτον «κλῖνον Κύριε», τὸ τελευταῖον «δίκαιος ὡς φοῖνιξ» Εἰσοδος, τὸ «φῶς ἱλαρόν», τὰ στιχηρὰ εἰς ἔξ, «ποίοις εὐφημιῶν», καὶ «ὁ ἐξ ὑψίστου», «δόξα» πλ. β' «σήμερον συγκαλεῖται» καὶ «νῦν», «τίς μὴ μακαρίσει σε», ἡ μικρὰ δοχή, αἱ αἰτήσεις, ἡ κεφαλοκλισία, καὶ μετὰ τὴν εὐχὴν τὸ τροπάριον ἦχος γ' «μέγαν εὐρατο» οὐ ψαλλομένου ἢ λιτὴ ἐξέρχεται καὶ ἀπέρχονται οἱ κληρικοὶ μετὰ τοῦ σταυροῦ ἄχρι τῆς Καταφυγῆς, κατὰ τὴν ὁδὸν ψαλλομένων τῶν κατ' ἦχον ἰδιομέλων τοῦ ἁγίου.

34 *Kazamia-Tsernou* 2009: 203-225.

35 EBE 2047, fol. 146v.

36 *Fountoules* 1968: 3-6.

37 *Fountoules* 1968: 6-9.

etos church read in front of its gates<sup>38</sup> and a prayer upon entering Lent recited before the royal doors<sup>39</sup>. We may also note that the prayers read in front of the outer gates of churches related to the prayer for the confirmation of a church<sup>40</sup>.

Apart from the great lite on the feast of St. Demetrius, a special place in the religious life of Thessalonika was occupied by the feasts associated with the person of the Virgin Mary. On the feasts of the Nativity, the Entry into the Temple, the Hepapante, the Annunciation and the Dormition, lites were held from Hagia Sophia to the church of the Acheiropoietos<sup>41</sup> (**Fig. 1**). Those lites were considered important to Symeon, as evidenced by the instructions contained in the *Typicon* for their performance *εἰς δόξαν τῆς Παναγίας*<sup>42</sup>, even if the bishop was absent. The icon of the Hodegetria, which was kept in the adjacent church of the same name, had a special role in the lites held in honour of the Virgin Mary. That icon was transferred from the church of the Hodegetria not only to participate in the lites but also to be on display during the services that took place in the church of Hagia Sophia<sup>43</sup>. We find it being carried by the protopapas and the defterecon while they are chanting *Ἀξιὸν ἐστὶν* at the asmatic vespers (on Saturday afternoon)<sup>44</sup> in the presence of the archbishop<sup>45</sup>, at the great compline on Clean Monday<sup>46</sup> and at the matins on the Sunday of the Holy Fathers<sup>47</sup>. The extensive use of this icon in worship reveals the special reverence shown to it, whereas its use in the lites confirms an increase in its veneration, which is also encountered in other areas, such as Crete<sup>48</sup>, by influence of the weekly lite (held every Tuesday) of the Hodegetria in Constantinople<sup>49</sup>.

38 Fountoules 1968: 30-32.

39 Fountoules 1968: 51-56.

40 Symeon of Thessalonika, 324C.

41 Kazamia-Tsernou 2009: 99-108.

42 EBE 2047: fol. 90r-v, fol. 176r-v.

43 EBE 2047: fol. 2r, fol. 8r-v, fol. 21v-22r, fol. 214v-219r.

44 EBE 2047, fol. 8r-v.

45 EBE 2047, fol. 2r.

46 EBE 2047, fol. 21v-22r.

47 EBE 2047, fol. 214v-219r.

48 We find a lite with the icon of Hodegetria in Mesopotitisa, Candia.

49 Achimastou-Potamianou 2009: 84-85.



Aside from the lites related to the person of the Virgin Mary, other lites took place on the feasts of the Holy Apostles (29<sup>th</sup> June)<sup>50</sup> and the Transfiguration of Christ (6<sup>th</sup> August)<sup>51</sup>. These originated from the churches of the same names, to which the faithful marched solemnly to attend the festal services. Specifically, on the feast of the Holy Apostles they visited the Holy Apostles chapel, which, as Professor Ioannes Fountoules states, was located in the northern aisle of the Acheiropoietos<sup>52</sup>. Similarly, on the feast of the Transfiguration they went to the church which, according to Professor Maria Kazamia, was situated northeast, near the church of Hagia Sophia<sup>53</sup>.

The lite developed in the vigil of Holy Thursday, which is considered an ancient custom (*ὡς ἔθος ἀρχαῖον*), should have been quite special but little evidence on it survives. According to the *Typicon*, the bishop began the reading of the gospel lessons in the church of St. Demetrius, then moved (probably in procession) towards the church of the Acheiropoietos, in which he read another gospel lesson, and finally arrived at Hagia Sophia, where he read the third gospel lesson and concluded the whole service<sup>54</sup>.

The lite at the beginning of the year (Indictus) on 1<sup>st</sup> September was especially glorious. Symeon informs us that it was held after the as-matic matins. When the bishop was notified that all icons had been transported to the church of Hagia Sophia, he venerated them and entered the sanctuary, where he put on his vestments. The lite began inside the church of Hagia Sophia (*Καὶ τοῦ ἀρχιερέως κατερχομένου μετὰ τοῦ κλήρου, γίνεται ἡ λιτή*) and all the bishops and presbyters of the diocese participated in it in their full liturgical attires. During the lite, the bishop was preceded by the gospel and the cross, which was carried by the archdeacon in a case and was covered with cloth. At the outer gate of the Great Triclenus, a prayer was recited on behalf of the kings, followed by the chanting of their pHEME. The destination of the lite was the “*τετυπωμένος τόπος*”, which according to some researchers probably implies the well found in an excavation in 3

<sup>50</sup> EBE 2047, fol. 20r.

<sup>51</sup> EBE 2047, fol. 20v.

<sup>52</sup> Professor G. Velenis supposed that this was a church dedicated to St. Paul the Confessor, see *Velenis* 2003: 41-51.

<sup>53</sup> *Kazamia-Tsernou* 2009: 377.

<sup>54</sup> EBE 2047, fol. 23r.

Keramopoulou street<sup>55</sup>. This is where the rite of the blessing of water was performed. Symeon states that *μετὰ τὴν ἐκφώνησιν ἄρχονται τοῦ εἰς τὴν Ἰνδικτον κανόνος...καὶ ἕτερα ὁμοίως ἀργῶς καὶ μετὰ μέλους, μέχρις οὗ φθάσωσιν ἐν τῷ τετυπωμένῳ τόπῳ*, thus implying that the time required for the completion of the canon and the idiomels corresponded to a much longer route. In addition, at the place where the lite ended up, there were *ῥοδὰτα προεντρεπισθέντα εἰς τὸν ἁγιασμόν*, which leads us to the conclusion that the blessing did not take place in a well but in a font. We should look, therefore, for another location, which is not easy to detect. If we take into account that during the late Byzantine period the beginning of the year was celebrated in Constantinople at the Forum of Constantine, as we will see below, it is quite probable that the “*τετυπωμένος τόπος*” in Thessalonica was a square with commercial activity<sup>56</sup>.

The order of the blessing of water included antiphons and litany petitions recited by the bishop himself, scriptural readings, the *εἴπωμεν* by the deacon, two prayers of sanctification, the triple blessing of the water with the Cross, and the sprinkling of the people during the singing of the troparion *Τῶν σῶν δωρεῶν ἀξίους ἡμᾶς ποιήσον* in tone 2<sup>57</sup>.

It is noteworthy that in that rite the petitions for the blessing of the water were recited by the bishop himself, who started with *ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ Θεὸς, κατὰ τὸ μέγα ἔλεός σου. δεόμεθά σου, κύριε, ἐπάκουσον καὶ ἐλέησον*. The people, according to the *Typicon*, participated in this first petition by responding *Κύριε ἐλέησον* in a loud voice (*Τοῦ δὲ λαοῦ γεγωνότερον κεκραγότος τὸ κύριε ἐλέησον*). The people's response to the following petitions of the litany was the familiar triple *Κύριε ἐλέησον*. The lite ended with the arrival at the church of Sts. Theodoroi, which was located near Hagia Sophia, in today's 1 Patriarchou Ioakeim street. There the prayer for the confirmation of a church was read and the bishop celebrated the Divine Liturgy (*Καὶ ἀπερχόμενοι εἰς τὸν ναὸν τῶν ἁγίων Θεοδώρων, λέγει ὁ ἀρχιερεὺς τὴν εὐχὴν τῶν ἐγκαινίων, ἐν αὐτῇ γὰρ τῇ ἡμέρᾳ καθιέρωται καὶ λειτουργοῦσιν ἐκεῖσε*).

<sup>55</sup> Kazamia-Tsernou 2009: 381.

<sup>56</sup> Raptis 2017: 109-119.

<sup>57</sup> *Hymnorum Ecclesiae Graecae* 1962–1966: v. IV, 357.

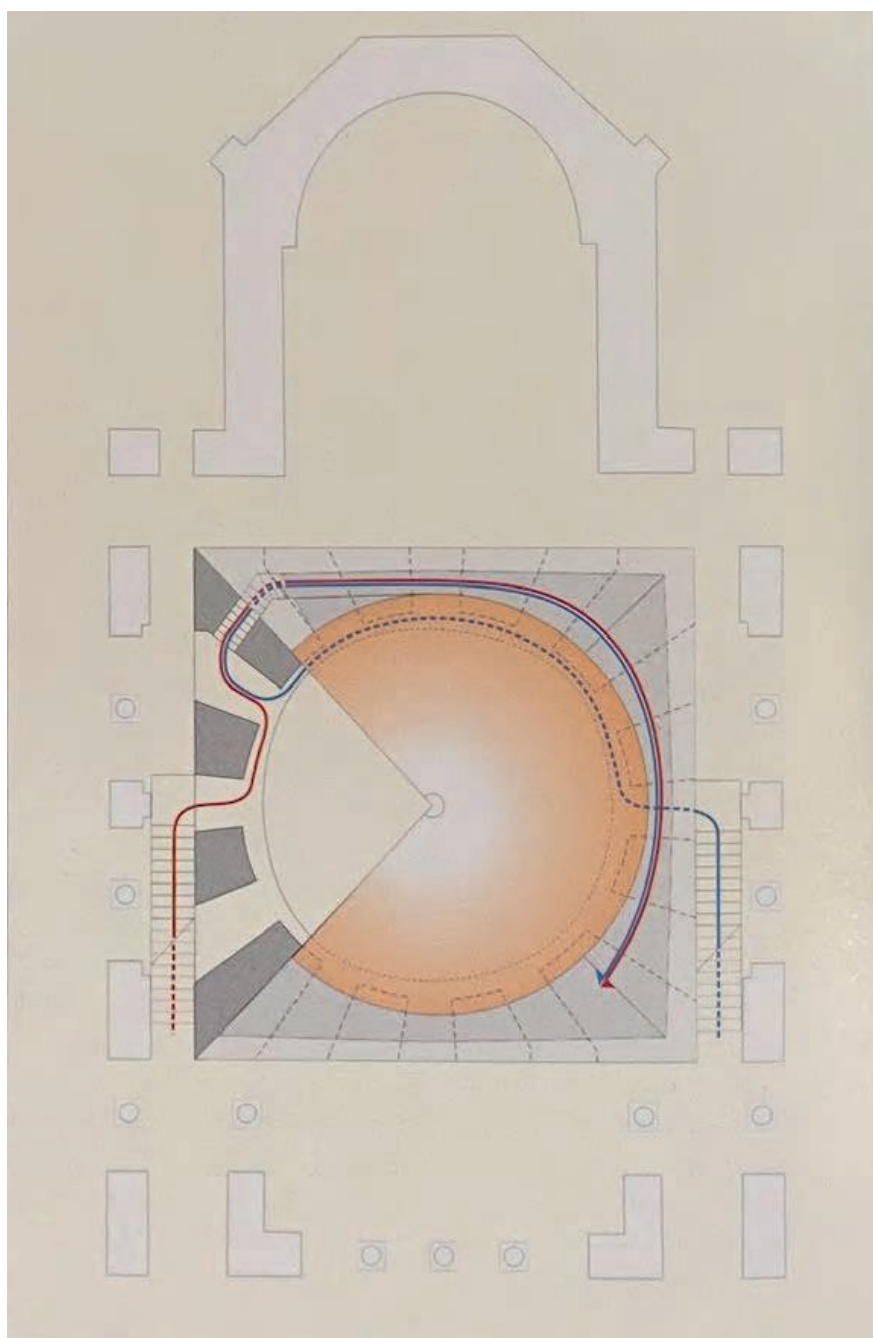


Fig. 2. Ascent diagram to the dome of St. Sophia (photo according *Velenis* 2003: 92)

In Symeon's typicon, the diataxis for the feast of Indictus shares some elements with the relevant order of the Constantinopolitan typicon. These are the performance of lites, the acclamation of the emperor and the recitation of a prayer at a church that had been confirmed on 1<sup>st</sup> September. The popular lites of Indictus in Constantinople are already mentioned by the patriarch Photius (9<sup>th</sup> c.)<sup>58</sup>. The Typicon of Constantinople (10<sup>th</sup> c.)<sup>59</sup> provided for a lite from Hagia Sophia to the church of the Theotokos of Chalkoprateia with the participation of the patriarch in the evening, and another one after the gospel of the matins. The patriarch also went to the church ἐν τοῖς Οὐρβικίου where he lit candles and offered incense in commemoration of the confirmation of that church. Moreover, we are informed by *De Officiis* of Pseudo-Kodinos that in the 14<sup>th</sup> century a lite was held from Hagia Sophia to the Column of Constantine<sup>60</sup>, where the Forum lied. In the same source we find a substantial difference in the celebration of Indictus. In Constantinople, the blessing of water took place on the first day of each month except for September and January, when it was postponed until the 14<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> of the month respectively<sup>61</sup>. That is, the blessing of water at the beginning of the year was a provision of the Typicon of Thessalonica.

In Constantinople, these blessings were attended by the emperor himself, as we are informed by Pseudo-Kodinos. The emperor was anointed with the holy water on the forehead and eyes by the protopapas and then partook of it, whereas the chanting of his polychronion followed<sup>62</sup>. The acclamation of the emperor on the feast of Indictus was probably transferred by Symeon of Thessalonica from the rite of blessing of waters performed in Constantinople.

According to the Typicon of Hagia Sophia, aside from the lites held in the city of Thessalonica, there was also a special ceremony, the Τάξις τῆς ἐν τῷ τρούλῳ φήμης<sup>63</sup> that took place on the night of 13<sup>th</sup> September<sup>64</sup> and offered the clergy and the people outside the church a striking audiovisual spectacle. This ceremony probably originated

58 Skaltsis 2014: 57.

59 *Typicon of the Great Church* 1962: 1-10.

60 *De Officiis* 2013: 194.

61 *De Officiis* 2013: 190.

62 *De Officiis* 2013: 192.

63 Andreou 2009: 37-38.

64 Andreou erroneously states that it took place on 21<sup>st</sup> November, see Andreou 2009: 10.

from a similar rite that was performed at the commemoration of the confirmation of Hagia Sophia in Constantinople on the 22<sup>nd</sup> December and was called *Φωτοδρόμιον*<sup>65</sup>.

During the ceremony *τῆς ἐν τῷ τρουλῷ φήμις* in Thessalonica the chanters and the readers went up to the Dome of Hagia Sophia through the built-in stairs *μετὰ φώτων καὶ λαμπάδων*<sup>66</sup>, i.e. carrying lights and candles<sup>67</sup>, and ringing bells. There, according to the typicon, they chanted the troparia, the phemes and the polychronia of the kings and the bishop<sup>68</sup>. As Professor George Velenis points out, the architect who designed the dome (it was erected between 814–840) took into account this particular ceremony. Specifically, he constructed the dome in a rather large size and attached stairs to the central part of the church, so as to facilitate the performance of that ceremony as much as possible (**Fig. 2**)<sup>69</sup>. The ceremony took place on 13<sup>th</sup> September at sunset<sup>70</sup>, apparently to make the illumination of the dome, which was effected from inside with artificial means held by the chanters and the readers (*μετὰ φώτων καὶ λαμπάδων*), visible from outside.

The use of artificial means for the illumination of the dome of Hagia Sophia in Thessaloniki was not random, given that the role of light in church was extremely symbolic to Byzantine people<sup>71</sup>. The artificial lights in the dome of the most emblematic church, Hagia Sophia in Constantinople, as described by Pavlos Silentiarios in his work *Ἐκφρασις τῆς μεγάλης Ἐκκλησίας* (563)<sup>72</sup>, was quite an impressive spectacle and aimed to convey the sense of divine enlightenment<sup>73</sup>.

The use of the dome also served another purpose: the diffusion of sound at the highest point of the church. This assisted the synchronization required for the antiphonal chanting from the episcopal palace and the chanters at the dome.

<sup>65</sup> Fountoules 1989: 159.

<sup>66</sup> EBE 2047, fol. 104v.

<sup>67</sup> Motsianos 2011: 41–49, 81–84.

<sup>68</sup> Anthology EBE 2061 (1416–1425), see Liakos 2007: 87–88.

<sup>69</sup> Velenis 2003: 78–79.

<sup>70</sup> Around 19:35 in today's time.

<sup>71</sup> Potamianos 2000: 10–25.

<sup>72</sup> Paulus Silentiarius 2009: 56–61.

<sup>73</sup> Schibille 2014: 70–75.



In addition, the selection of the troparia that were recited at the beginning and sung at the end of the ceremony, apart from a festive atmosphere, created to the faithful who participated in it an impression of transcendence. At the beginning they recited *ἡσύχω καὶ ἡρεμαία φωνῇ* the troparia *Ἡ τοῦ στόματός σου*<sup>74</sup> and *Ἐκ τῶν οὐρανῶν ἐδέξω τὴν θεῖαν χάριν*<sup>75</sup>. These two hymns were obviously remnants of the old feast of St. John Chrysostom on 13<sup>th</sup> September, which was overshadowed by the feast of the Holy Cross and was ultimately transferred. Nevertheless, the former troparion correlated with the diffusion of sound, while the latter accompanied the diffusion of light, which stood as a symbol of divine grace.

Between the polychronion of the bishop and the pHEME of the kings, the following was sung: *Σώσαι ὁ θεὸς τὴν ἁγίαν καὶ δικαίαν καὶ ὀλόφωτόν σου ψυχὴν, ἅγιε ἡμῶν δέσποτα εἰς τοὺς αἰῶνας*. The choice of the adjectives *δικαίαν* and *ὀλόφωτον*, along with the sense of artificial light, propagated to the faithful the idea of the enlightened soul of the archbishop of Thessalonika.

Then, at the end of the ceremony, the idiomel *Ἐξεχύθη ἡ χάρις*<sup>76</sup> was chanted. This hymn was visually connected to the diffusion of light and was followed by a second idiomel, *Ἡ φωνὴ τοῦ Προφήτου σου*<sup>77</sup>, which supplemented the diffusion of sound. Thus, in this particular ceremony, the faithful who were in the atrium of the temple saw the light pouring out from the windows of the dome as a symbol of divine grace and at the same time they found themselves between antiphonal chants, which signified the prophetic voice of the Church. The faithful, apart from the transcendence of his mind, participated in the ceremony with almost all his senses. He saw the light, he listened to the troparia, he smelled the incense (*Καὶ θυμιαμάτων τὸν ἀέρα πληρούντων*<sup>78</sup>) and at the same time a combination of realistic and symbolic elements was instilled in his mind.

The unique information found in the writings of Symeon of Thessalonika perfectly communicates to us the acts comprising the lites, at

74 *Hymnorum Ecclesiae Graecae* 1962-1966: v. II, 83.

75 *Hymnorum Ecclesiae Graecae* 1962-1966: v. I, 40.

76 *Hymnorum Ecclesiae Graecae* 1962-1966: v. I, 490.

77 *Hymnorum Ecclesiae Graecae* 1962-1966: v. II: 90.

78 EBE 2047, fol. 104v.

least at his time. It also reveals the value of the public character of the lites, which indicates their extent and importance to the society of Thessalonika and their impact on it.

In conclusion, we see that Thessalonika, just like all Byzantine city centers (Constantinople, Rome, Jerusalem) employed the lite prayer in public space for celebration and supplication purposes. With respect to the festal lites, we notice that the special worship of holy persons, such as the great martyr Demetrius, the Virgin Mary, the Apostles and Sts. Theodoroi, contributed to the establishment of lites towards the churches dedicated to them. These lites usually started from the church of Hagia Sophia, which was considered the worship center of the city, and headed to the church where the feast would culminate in the celebration of the Eucharist. As for the supplicatory lites, we observe that they took place inside and outside the city, they conveyed the sense of the expulsion from paradise and they were viewed as a collective act of repentance that would prompt the salvatory intervention of almighty God.

# Bibliography

## Primary Sources

*EBE 2047* (1417–1430): Thessaloniki, EBE. Cod. gr. 2047, a manuscript of the National Library of Greece.

*EBE 2065* (1417–1430): Thessaloniki, EBE. Cod. gr. 2065, a manuscript of the National Library of Greece.

*De Officiis* 2013: (ed./trans. R. Macrides, J. A. Munitiz, D. Angelov) Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: offices and ceremonies, Aldershot.

*Hymnorum Ecclesiae Graecae* 1962–1966: (ed. H. Follieri), Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae. Bibliotheca Apostolica Vaticana, v. I–V.

*Paulus Silentarius* 2009: (ed. C. de Steafani), Paulus Silentarius, Descriptio Sanctae Sophiae. Descriptio Ambonis, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, De Gruyter.

*Symeon of Thessalonika*, Dialogus: PG 155, 33–696.

*Typicon of the Great Church* 1962: (ed. J. Mateos). Le Typicon de la Grande Église, ms Saint-Croix no 40, X Siècle. Vol. 1 (Le cycle des douze mois). – *Orientalia Christiana Analecta*, No. 165, Roma.

## Literature

*Achimastou-Potamianou* 2009: *Achimastou-Potamianou*, Myrtali. Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες. Athens.

*Andreou* 2009: *Andreou*, George. Το χειρόγραφο με αριθμό 2047 της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Αθηνών το οποίο αποδίδεται στο Συμεών Αρχιεπίσκοπο Θεσσαλονίκης: Επαναπροσέγγιση της λεγόμενης «Ασματικής Ακολουθίας». – *Bolletino Della badia Greca di Grottaferrata*, No. 6, 7–43.

*Baldwin* 1987: *Baldwin*, John. The Urban Character of Christian Worship. The origins, development and meaning of Stational Liturgy. [*Orientalia Christiana Analecta* 228]. Roma.

*Baldowin* 1993: *Baldowin*, John. A note on the Liturgical Processions in the Menologion of Basil II. In: *Eulogema: Studies in Honor of Robert Taft* (eds. E. Carr, S. Parenti, A. Thiermeyer, E. Velkovska). [Studia Anselmiana 110, *Analecta Liturgica* 17]. Rome, 25-39.

*Berger* 2001: *Berger*, Albrecht. Imperial and Ecclesiastical Processing in Constantinople. In: *Byzantine Constantinople, Monuments, Topography and Everyday Life* (ed. N. Necipoglu). Leiden, 73-88.

*Fountoules* 1966: *Fountoules*, Ioannes. Το Λειτουργικόν έργον Συμεών του Θεσσαλονίκης. Thessaloniki.

*Fountoules* 1968: *Fountoules*, Ioannes. Συμεών Θεσσαλονίκης. Τα Λειτουργικά Συγγράμματα. Thessaloniki.

*Fountoules* 1976: *Fountoules*, Ioannes. Μαρτυρίαί του Θεσσαλονίκης Συμεών περί των ναών της Θεσσαλονίκης. – Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής ΑΠΘ, No. 21, 125-186.

*Fountoules* 1989: *Fountoules*, Ioannes. Ιδιορρυθμίς της λειτουργικής πράξεως της Θεσσαλονίκης κατά τις αρχές του ΙΕ' αιώνα. In: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Παλαιολόγειος Εποχή*. Thessaloniki, 151-163.

*Fountoules* 2000: *Fountoules*, Ioannes. Η Θεσσαλονίκη ως λατρευτική έδρα της Ιεράς επαρχιακής μητροπολιτικής συνόδου και οι ναοί της Θεσσαλονίκης κατά τον Θεσσαλονίκης Συμεών. In: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Η Επαρχιακή Μητροπολιτική Σύνοδος Θεσσαλονίκης* (ed. G. Gavardinas). Thessaloniki, 169-178.

*Kazamia-Tsernou* 2009: *Kazamia-Tsernou*, Maria. Μνημειακή Τοπογραφία της Χριστιανικής Θεσσαλονίκης. Οι Ναοί. Α' 4<sup>ος</sup>–8<sup>ος</sup> αιώνας. Thessaloniki.

*Laourdas* 1956: *Laourdas*, Vasileios. Συμεών Θεσσαλονίκης, Ακριβής Διάταξις της εορτής του Αγίου Δημητρίου. – Γρηγόριος ο Παλαμάς, No. 39, 326-341.

*Liakos* 2007: *Liakos*, Ioannes. Η βυζαντινή ψαλτική παράδοση της Θεσσαλονίκης κατά τον ΙΔ' – ΙΕ' αιώνα. Athens.

*Manolopoulou* 2011: *Manolopoulou*, Vicky. Processing Emotion: Litanies in Byzantium Constantinople. In: *Papers from the*

44<sup>th</sup> Spring Symposium of Byzantium Studies (eds. C. Nesbitt – M. Jackson). Newcastle – Durhan, 153-174.

*Motsianos* 2011: *Motsianos*, Ioannes. Φῶς ἰλαρόν: Ο τεχνητός φωτισμός στο Βυζάντιο. PhD Dissertation, Department of History, Archaeology and Social Anthropology. Volos.

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

*Potamianos* 2000: *Potamianos*, Iakovos. Το φως στη Βυζαντινή Εκκλησία, Thessaloniki.

*Raptis* 2017: *Raptis*, Konstantinos. Ο Εμπορικός χάρτης της Βυζαντινής Θεσσαλονίκης. Ιχνηλατώντας τις αγορές της πόλης από τον 9<sup>ο</sup> αιώνα έως την Οθωμανική κατάκτηση. – Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 37, 105-124.

*Schibille* 2014: *Schibille*, Nadine. Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience. United Kingdom.

*Skaltsis* 2013: *Skaltsis*, Pangiotos. Типикон храма Святой Софии в Фессалониках [Tipikon chrama Svyatoi Sofii v Fessalonikach]. – Вестник Екатеринбургской духовной семинарии [Vestnik Ekaterinburgskoi duhovnoi seminarii], No. 2(6), 124-137.

*Skaltsis* 2014: *Skaltsis*, Panagiotos. “At times and annual remembrances”. The Indiction as the beginning of the year and the feast of Ecology. [Liturgical and Hymnological Parallels – 2]. Thessaloniki.

*Tsiamis* 2010: *Tsiamis*, Konstantinos. Ιστορική και επιδημιολογική προσέγγιση της πανώλους κατά τους βυζαντινούς χρόνους (330–1453 μ. Χ.). PhD Dissertation, School of Health Sciences. Athens.

*Velenis* 2003: *Velenis*, George. Μεσοβυζαντινή ναοδομία στη Θεσσαλονίκη. Athens.



## Appendix A.

### Lites in Thessalonica (15<sup>th</sup> c.)

| Day/Month                  | From            | To                             | Celebration                           | Manuscripts                               |
|----------------------------|-----------------|--------------------------------|---------------------------------------|-------------------------------------------|
| 1 September                | Hagia Sophia    | Forum-Saint Theodoroi          | Indictus                              | EBE 2047, f. 9v, f. 81v-86r.              |
| 8 September                | Hagia Sophia    | Acheiropoietos                 | Nativity of Theotokos                 | EBE 2047, f. 12r, f. 90r-v.               |
| 26 October                 | Hagia Sophia    | Katafigi/ Saint Demetrius      | Saint Demetrius                       | EBE 2047, f. 13v, f. 146r-149r.           |
| 21 November                | Hagia Sophia    | Acheiropoietos                 | Entrance of Theotokos into the Temple | EBE 2047, f. 14v, f. 176r-v.              |
| 25 January                 | Hagia Sophia    | Hagia Sophia                   | Commemoration of the confirmation     | EBE 2047, f. 18r. EBE 2065, f. 208r-209r. |
| 2 February                 | Hagia Sophia    | Acheiropoietos                 | Hepapante                             | EBE 2047, f. 18r                          |
| 25 March                   | Hagia Sophia    | Acheiropoietos                 | Annunciation                          | EBE 2047, f. 19r. EBE 2065, f. 117r-123r. |
| 29 June                    | Hagia Sophia    | St. Paul (near Acheiropoietos) | Holy Apostles Peter and Paul          | EBE 2047, f. 20r.                         |
| 1 August                   | Hagia Sophia    | Forum                          | Procession of the Holy Cross          | EBE 2047, f. 20r                          |
| 6 August                   | Hagia Sophia    | Saviour (upper north gate)     | Transfiguration                       | EBE 2047, f. 20v                          |
| 15 August                  | Hagia Sophia    | Acheiropoietos                 | Dormition of Theotokos                | EBE 2047, f. 20v                          |
| Sunday of Orthodoxy        | Saint Demetrius | Hagia Sophia                   | The Restoration of Icons              | EBE 2047, f. 22r                          |
| Palm Sunday                | Saint Demetrius | Hagia Sophia                   | Triumphal entry into Jerusalem        | EBE 2047, f. 23r. EBE 2065, f. 123r-132v. |
| Wednesday Before Ascension | Hagia Sophia    | Saint Demetrius                | Leave-taking of the feast of Easter   | EBE 2047, f. 24r                          |

## Едно пътуване *intramuros*: процесии и други ритуали на открито в литургичните ръкописи от Солун

Илияс Каралис



В настоящата статия са представени литиите и два ритуала („Освещаване на индикта“ и „Слава на Купола на „Св. София““), които се извършват в границите и извън центъра на град Солун, като представляват един вид „пътуване“, по време на което вярващият участва с почти всичките си сетива.

Данни за литиите и церемониите са почерпани от едно произведение на солунския митрополит Симеон (1416/7–1429), т.е. частично издаден ръкопис, с инв. № ЕВЕ 2047 (XV в.) в Националната библиотека на Гърция, т.нар. „Типик на „Св. София“ Солунска“, както и от похвалните слова на споменатия Симеон, които също са частично запазени в ръкопис с инв. № ЕВЕ 2065 (XV в.) и от неговите библейски коментари в изданието на *Patrologia Graeca* на Ж. П. Мин.

Разглеждайки съвкупността от евхологии на Симеон, прави впечатление, че митрополитът, като автор на похвални слова, се е интересувал повече от създаване на молитви за празнични шествия, възпоменание за откриване на храмове, природни бедствия, болести и войни.

Що се отнася до празничните литии, виждаме, че се отдава особено почитание на светците като св. Димитър, св. Богородица, светите апостоли, св. Теодор Стратилат и св. Теодор Тирон, създавайки литийни служби, посветени на техните храмове. Литургийното шествие започвало обикновено от храма на „Св. София“, смятан за религиозен център на града, после се вървяло към храма, където трябвало да се състои кулминацията на празника с извършването на Светата евхаристия. По отношение на шествията с просителен характер се вижда, че те се осъществявали вътре и извън града, подсказвайки изгонването от Рая, като общностен акт на покаяние, който ще доведе до спасителната намеса на всемогъщия Бог.







## One Chanson – Three Intabulations. The Journey of Orlando di Lasso's *Bon jour mon coeur* to the Wurstisen lute book in Basel

Yavor Genov<sup>1</sup>

*Institute of Art Studies, BAS*

**Abstract:** Wurstisen lute book is remarkable lute manuscript, entirely compiled by the Basel's student in medicine Emanuel Wurstisen between 1591–1594. Important part of it contains lute arrangements of vocal secular music – French Chansons, Italian Madrigals and German Lieder. Orlando di Lasso's chanson *Bon jour mon coeur* is copied by Wurstisen three successive times in three different lute versions, which most likely speaks about special attitude of the scribe to it. The paper in presence aims to trace out: where Wurstisen copied his versions from; how each version reflects the original texture; whether Wurstisen copied his arrangements literally or certain personal marks are recognizable.

**Key words:** lute, renaissance, manuscript, arrangement, tablature, Basel

*Wurstisen lute book* is a remarkable lute manuscript, entirely compiled by the Basel's student in medicine Emanuel Wurstisen between 1591–1594. Its impressive number of pieces in literally all instrumental genres of the time makes the book an important lute source of the late Renaissance period.

---

<sup>1</sup> Yavor Genov is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences; musicologist and lutenist working in the fields of the Renaissance lute repertory and Latin chant.



The fourth book is one of the biggest parts of this manuscript. It contains lute arrangements of vocal secular music – French chansons, Italian madrigals and German lieder. Many of the included titles are common for the lute repertory of the time, while others appear rather sporadically. Several arrangements are written down in *Wurstisen lute book* more than once, thus presenting various versions of one vocal model, which most likely indicates a special attitude to certain pieces of music.

Orlando di Lasso's chanson *Bon jour mon coeur* is copied by Wurstisen three successive times in three different lute versions<sup>2</sup>. The chanson itself is four-part piece based on the poem of Pierre de Ronsard and it is originally published in *Quatriesme livre des chansons a 4 et 5 parties*, 1564 by the Flemish printer Pierre Phalese. It appeared as a lute intabulation only four years later under the same press and since then during the next 14 years it takes place among several lute sources, including the later volumes of Phalese himself<sup>3</sup>. Apart from these anthologies the chanson in fact is not that widespread among the lute sources – its intabulations are published only by Melchior Neusidler, Sixt Kargel and again Phalese, all in 1574<sup>4</sup>. Similar is the situation with the lute manuscripts – except the one by Wurstisen only four other include *Bon jour mon coeur*: D-B Hove 1; F-VE 698; F-VE 711; PL-Kj 40032.

Wurstisen mentioned the source of his second version. The initial letters of Melchior Neusidler are correctly cited since this is a copy of his arrangement for 7 course lute, printed in 1574. For the next two intabulations, however, the scribe did not leave a clue. My comparative study reveals that they are both copies of printed arrangements from the 1570's. The first one (which bears consecutive number XX in the manuscript) is published by Pierre Phalese's *Theatrum musicum, longe amplissimum*, 1571, while the third one (under number XXII) comes from *Novae elegantissimae* of Sixt Kargel, notated in Italian tablature and printed in 1574. As it shall be clarified further in this paper, those three versions are copied almost literally from their lute sources. I use

<sup>2</sup> For details about the music of Lasso in the lute repertory see: Ballman 2011.

<sup>3</sup> Phalese re-printed certain titles multiple times in same lute versions in his lute books. It is not, however, the case with *Bon jour mon coeur*. The intabulation of 1568 and the one of 1571 are obviously two different arrangements in different keys and with different approach to the vocal model.

<sup>4</sup> The print *Thesaurus Musicus contiens [...]*, 1574 by Pierre Phalèse & Jean Bellère contains another, different lute version of *Bon jour mon coeur*, which is not a copy of none of the known intabulations. It is compiled in *E flat major*, rather uncommon key for that, comparing with all other versions. This version shall not be especially examined here.



the word “almost” intentionally because certain insignificant changes are left by the scribe. Of all quoted manuscripts, I had access to *PL-Kj 40032* at the moment of this study. Its version is not concordance to any copied by Wurstisen, therefore it won't be especially examined here.

Lasso composed his chanson in mixolydian mode G. He notated four alterations: *G#*, *C#* and *F#* – all as leading notes, respectively to *A*, *D* and *G*. *B flat* appeared once only in a single episode during the “modulation” to *hexachordum mollum*. All consulted lute versions of the chanson are transposed in *C* or more frequently in *D* thus accommodating the piece in more comfortable range for the lute and escaping too high positions (or even impossible notes) on the fingerboard. The arrangements of Phalese (1571) and Kargel (numbers XX and XXII respectively) are in *D*, while the one by Neusidler (XXI) is in *C*.

The opening phrase of the poem - *bon jour mon Coeur* - is sung by four syllabic chords (single chord per syllable) in semibreves. This gives a good opportunity lutenists to color the initial gesture and to present to a certain extent their general approach to the model at the very beginning. Phalese's version (1571) stays closely to the original syllabic motion during the entire first line – *bon jour mon coeur, bon jour ma douce vie*. Sixt Kargel leaves the first chord unchanged, but put diminutive figures in semiquavers in the bass and tenor, respectively at the second and third chords. He notates the diminution *c-a-b-c-b-a* with natural *B* keeping in mind its role as a leading note to the main note of *C* chord. Copying this intabulation, Wurstisen lowered note *B* to *B flat* on the two places of the figure. Note *B flat* in the context of *C* chord is a seventh degree and thus it would eventually resonate with the *fa super la* rule of *musica ficta*, although note *fa*, in respect of which the melodic tritone should be avoided, is not included here. Other plausible and even expected explanation of this alteration is a simple error while Wurstisen copied from Italian to German tablature (such errors are not exceptional in his manuscript).

The motion of semibreves is broken to minims on bar 4 in *bassus*, which is strictly followed by the three intabulations. The Neusidler's tendency for richer decorations is shown by ornament at this place, but it is declared also at the very first chords as well. He colored the initial chord of *superius* with *grosso*, the second ornament is given to *bassus* with two figures in semiquavers hovering around the main note of the *B flat* chord, while the second half of the initial verbal phrase is colored



Fig. 1. *Bon jour mon coeur*, first version, bars 1-5

in the middle voices by long stepwise passage with characteristic for Neusidler final figure of two semiquavers and four demisemiquavers<sup>5</sup>. The first line of the text ends on the next, fifth bar by cadence to the main key. Both Neusidler and Kargel realized this by typical (and similar to one another) cadential figures (like the one mentioned above). Phalese's cadence, on the other hand, is more laconic. It is worthy to mention here that despite the clear cadential function of the chanson at that particular place, the original music does not suggest any accented notes. The modern editor writes down C# as a leading note to D, which should lead, on the other hand, to G, thus requiring seventh degree to be raised to F#. Each of the examined intabulations, copied by Wurstisen, contain these accented notes (the intabulation of Neusidler in C does not require raising of the seventh degree).

Lasso literally repeats the same music for the second line of the poem, which is explicitly notated instead of writing down a sign for repetition. Each of the examined intabulations follow that manner<sup>6</sup>. In the context of making arrangements this gives an opportunity the instrumental versions to be colored and varied. The version of Phalese (1571) for instance fulfills the initial four chords with stepwise passage in semiquavers hovering around the chordal notes. Left for the upper voice, the coloratura abruptly stops at bar 8, which is the exact repetition of bar 4 in syllabic motion. On the next bar 9 the arrangement literally

<sup>5</sup> These figures are typical for the musical vocabulary of Neusidler, which is shown by the special study of his arrangements of Lasso's motets, also copied by Wurstisen. See: *Genov* 2019: 38.

<sup>6</sup> Phalese's intabulation of 1568 is the only one, to my knowledge, where the repetition is not notated but is indicated by sign. Due to this manner of notation as well as the total lack of written coloraturas, the version is quite laconic, comparing with the others. It however shall not be especially discussed here.



Fig. 2. *Bon jour mon cœur*, second version, bars 1-5



Fig. 3. *Bon jour mon cœur*, third version, bars 1-5

copies the version of Neusidler on his bar 4. The cadences of this repeated section are identical both times. Neusidler himself, on the other hand, continues in his manner of alternating the already discussed diminutive figures among the different voices of the composition. The first two bars of the repetition barely differ from the beginning of his intabulation. Much more elaborated is bar 8 (equivalent of bar 3). Many of the diminutive figures used by Sixt Kargel are typical and similar to the ones used by Neusidler. Unlike the latter, however, Kargel concentrates them in the *superius* and *altus* and literally repeats the cadential formula for the two sections.

Every next line of the poem is placed by Lasso in separate musical episode thus discontinuing the idea of repetitions, which was observed for the first two lines. These new episodes are in fact short musical sections of 4 – 8 bars, predominantly in syllabic motion (only in certain moments it is “broken” by declamatory repeating of one note in short values, for instance upon the words *ma mignardise*). The poetic lines (with their musical episodes) are separated from one another by musical rests, which, in my opinion, have a rhetorical function for opening a space before each new line. They also play a structural role making possible the new phrase to begin with unaccented syllable on the upbeat.

Phalese’s lute version (1571) is the one, which stays closer to the original idea of syllabic structure. The four-part chords here are not broken by diminutive figures, especially between the third and sixth lines (until bar 18 of the intabulation). The transitions between the lines up to that point are not marked in a certain manner, but follow each other immediately thus flowing in continuing and undivided musical process. Only the seventh and eight lines are separated by the intabulator by figures of semiquavers at the end of the phrase. He keeps that tendency up to the end of his intabulation. Apart from the colored cadences, the author of this arrangement retains the original syllable motion.

Much more ornate is the intabulation of Sixt Kargel. He fulfills with diminutions all transitions between the poetic lines, but these are not the only places for coloring. It seems that most of the other places for playing diminutions are significant words of the text, such like: *doux printems*, *doux plaisir*, *douce vie*. Whether he expressed special attitude to the poetry is not easy to assume since the whole poem in fact is a sequence of similar metaphors and epithets.



Fig. 4. *Bon jour mon coeur*, diminutive figures by Sixt Kargel, bars 6-7



Fig. 5. *Bon jour mon coeur*, diminutive figures by Melchior Neusidler, bars 8-9

Melchior Neusidler, like Kargel, clearly marks the transitions between the poetic lines by ornamental figures in *superius*. Apart from that he fulfills his version with his typical diminutions, mainly based on repetition of one coloring segment. While Kargel leaves the question about the word painting by melodic figures open, Neusidler seems to answer that question more concretely. His diminution appears on places with lack of special meaning, for instance on words like *jour* (bar 11), *bon* (bar 14) or *mon* (bar 19), while on the contrary, vivid metaphors like *Mon doux printemps* (bar 17) or *Mon doux plaisir* (bar 20) are left with no attention.

The intabulation of Neusidler reveals another interesting feature: places with “dominant” function directed to resolution, for example C major – F major or G major – C major, even when they appear as “inner” gestures into the frame of musical phrases or episodes are treated by the intabulator as cadences. Reason for this opinion gives the clear ornamented cadential figures, but mostly the fact that he always adds a note in the chord on *fourth* above the bass, directed to resolution





Fig. 6. *Bon jour mon coeur*, intabulation by Neusidler, bars 17-20

(that is the very well known sequence with 4/3 chord – major fifth “dominant” chord – resolution from the slightly later practice of *basso continuo*). Lasso, on the other hand, leaves only intervals *third* and *fifth* in these chords. Such examples can be seen on bars 12, 18, 19. The only moment when Lasso himself uses such “dominant” chord (which in his case appears as a part of syncopation from the previous one) is placed on the word *tourterelle* – an unambiguous cadence at the end of seventh line and before the beginning of eight.

At the beginning of my discussion about *Bon jour mon coeur* I have mentioned the raised first, fourth and seventh degrees used as a leading notes. Some of the changes of the modern editions, however, are not written down at the original score. These are the two identical examples of bars 4 and 9 (of the modern edition in use), where note C is raised to C# in chord upon A, in the context of “dominant” to D. Each of the examined intabulations require raised degree on these places, thus emphasizing their cadential function. Similar is the situation where the poem says the words *Bonjour, ma douce rebelle* and the modern edition requires C# to D, supported again by the three intabulations. Apart from all the alterations discussed so far, the arrangements in *Wurstisen lute book* are obeyed to Lasso’s own needs for changing one or another note.

I would like to pay attention here on the required instruments for these arrangements. The prints of Phalese and Kargel are clearly meant for the “classical” 6 course lute, while Neusidler needs the new 7 course instrument (with additional bass course tuned a second below the

sixth)<sup>7</sup>. While copying the three arrangements, Wurstisen freely adds seventh course below the sixth for Phalese's version and even eight course for the one of Kargel. By some pieces in the manuscript we can assume that Wurstisen probably had on his disposal even nine course lute – in my opinion, rather a precedent at the time. The mentioned insignificant changes of the arrangements with added bass notes most likely show his own performance practice and approach to the texture of the intabulations. If this is the case, however, the same manner should be observed in other arrangements too: unlike the versions of *Bon jour mon coeur*, which are provable copies from another lutenists, other arrangements are with unclear authorship (some may well can be Wurstisen's own attempts) and there he does not expand the range of the instrument, but stays into the frames of the six course lute. Possible explanation could be the circumstance that both Orlando di Lasso and Melchior Neusidler at their late age are contemporaries of the young scribe, thus the latter might feel himself free to alter some little details of pieces, which are more or less part of his own lifetime. The chansons of Sermisy and other earlier masters, on the other hand, lie on a temporal distance from Wurstisen's lifetime, therefore he might assume irrelevant adding peculiarities specific for the later decades of the century<sup>8</sup>.

\*\*\*

*Bon jour mon coeur* does not share the huge popularity and widespread into the instrumental culture of 16<sup>th</sup> century, like other Lasso's chanson – *Suzanne ung jour*. It emerges, however, as a piece with certain importance for the lutenists of the second part of the century, witnessed mainly by German and Flemish lute prints. Obviously the chanson is preferable and perhaps among the favorite pieces for Emanuel Wurstisen – witnessed by the three different versions of it in his manuscript. The study of his copies can be summarized as follows:

7 I would like to remind here that the seven course lute became a norm since the 1570's, thus replacing the six course instrument. Melchior Neusidler himself played an important role for that and he especially discussed at the preface of his 1574's print the advantages of the new instrument in comparison with the older one.

8 I have to specify that my point does not claim for explicit truth. We could not know how developed may have been the historical reflection of amateur-lutenist like Wurstisen. His theoretical preface and diligence for depicting for example the various manners of notating the tablature, reveals an attitude for precision in term of certain details and it gives a reason for speculation in that direction.

It was clarified that all three version are copied by Wurstisen from various lute prints of the 1570's. Orlando di Lasso and Melchior Neusidler are musicians with special significance for him, since he carefully writes down their names or initial letters next to their pieces. The copies show that Wurtisen rely on proven authorities for important piece like this chanson, instead of compiling his own version. They also give a clue to which prints he might have access. As Pierre Phalese printed no less than three different lute versions during the period 1568–1574, the question appears why Wurstisen chose exactly the version from 1571's book. Possible explanation, apart from the simple idea that he would just possess that specific print, is that the latter source contains certain amount of music by Neusidler and generally is associated with him (his name is explicitly written down on the title page of the book, unlike all the rest Phalese's prints). This opinion is in close relation with the idea for the special attitude of Wurstisen to Neusidler, which might lead to this particular choice.

Wurstisen did not copy automatically the chosen arrangements. He made some little changes (mainly added bass notes, lacking in the printed versions). They possibly reflect his own performance practice (and available instrument).

The detailed examination of the alterations and diminutive figures reveal different approaches to the vocal model, therefore various performance practices. Common, on the other hand, is the sensibility to the stability of the tonal centres of the composition, which are precisely shown by the raised leading notes. This is especially true when such centres are not explicitly suggested by Lasso. Another high priority for all the intabulators of course remain the sensibility to the sharp dissonances, particularly the tritone. By avoiding them, as we observed, the modal organization was gradually directed to the major/minor tonal nomenclature.

All said so far concerned a certain scribe, book and piece, thus shading a light on preferable repertory, available sources, favorite musical authorities and performance practices. In a broader sense, this particular study would be useful, as I hope, for our better understanding of the complex and multicolored picture of the late musical Renaissance.

## Bibliography

*Ballman* 2011: *Ballman*, Christine. Le luth et Lassus. Académie Royale de Belgique.

*Bent* 2001: *Bent*, Margaret. Musica ficta [musica falsa]. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed. New York [online version].

*Court* 1988: *Court*, Suzanne. Giovanni Antonio Terzi and the Lute Intabulations of Sixteenth-Century Italy. Ph. D dissertation, University of Utago, Dunedin, New Zealand.

*Galilei* 1985: *Galilei*, Vincenzo (1584). Fronimo. Transl. Carol Macclintock. Stuttgart.

*Genov* 2019: *Genov*, Yavor. The Arrangements of Motets in *Wurstisen lute book*. More About the Process of Intabulation. – Bulgarian Musicology, No. 1, 23-46.

*Haar* 2001: *Haar*, James. Orlande [Roland] de Lassus [Orlando di Lasso]. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2 ed. New York [online version].

*Kmetz* 1988: *Kmetz*, John. Katalog der Muzikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellen kritische und historische Untersuchung. Basel.

*Meyer* 1991–1999: *Meyer*, Christian. Catalogue des sources manuscrites en tablature. Luth et théorbe. C. 1500 – c. 1800. Catalogue descriptif / A Descriptive Inventory. Baden-Baden.

*Milek* 2016: *Milek*, Katarzyna. Lute Music in Sixteenth-Century German Speaking Countries: A Study of the Manuscripts Pl-Lzu M6983, Ch-Bu F.IX.70 and D-Si G.1.4. PhD dissertation, Southampton University.

## Musical Sources

*Kargel* 1574: *Kargel*, Sixt. Novae elegantissimae galicae, item et italicae cantilenae [...]. Strassburg (Brown 15741)

*Lasso* 1564: *Lasso*, Orlando di. Quatriesme livre des chansons a 4 et 5 parties [...]. Leuven.

*Neusidler* 1574: *Neusidler*, Melchior. Teutsch Lautenbuch [...]. Strassburg (Brown 15745)

*Phalèse* 1553: *Phalèse*, Pierre. Horti Musarum Secunda Pars [...]. Leuven. (Brown 1553<sub>10</sub>)

*Phalèse* 1568: *Phalèse*, Pierre. Luculentum theatrum musicum [...]. Leuven. (Brown 15687)

*Phalèse* 1563: *Phalèse*, Pierre. Theatrum Musicum / in quo selectissima [...]. Leuven. (Brown 156312)

*Phalèse* 1571: *Phalèse*, Pierre. Theatrum Musicum, Longe Amplissimus. Leuven. (Brown 15716)

*Phalèse* 1574: *Phalèse*, Pierre. Thesaurus musicus, continens selectissima. Leuven. (Brown 15747)



## Един шансон – три интабулации. Пътят на *Bon jour mon coeur* от Орландо ди Ласо до лютневия ръкопис на Вурстисен в Базел

Явор Генов



Ръкописът за лютня на Емануел Вурстисен – студент по медицина в университета в Базел – е забележителна музикална антология по своето съдържание и обем. Копирана е в периода 1591–1594 г. и съдържа пиеси от буквално всички инструментални жанрове на времето.

Нейната четвърта част е сред най-обемните и е посветена на аранжimenti на светска вокална музика – френски шансони, италиански мадригали и немски песни. Много от тях са характерни заглавия за лютневия репертоар, докато други, по досегашни сведения, не се срещат другаде. Някои аранжimenti са копирани повече от веднъж, което очевидно говори за специално внимание на писача към дадената композиция.

Шансонът на Орландо ди Ласо *Bon jour mon coeur* е изписан от Вурстисен последователно в три различни лютневи версии. Композицията е оригинално публикувана от фламандския печатар Пиер Фалезе през 1564 г., а аранжимент за лютня се появява от същата преса само четири години по-късно и би могла да се проследи в няколко следващи извора.

Представеният материал има за цел да проследи:

- откъде Вурстисен копира своите аранжimenti и какви източници използва;
- по какъв начин всяка версия отразява оригиналния музикален текст. Изследва се употребата на музика фикта и диминуционни фигури;
- доколко Вурстисен копира буквално своите аранжimenti или в тях може да се проследи личен почерк и изпълнителска практика.

Всичко това би допринесло за знанията ни относно преноса на вокални модели към инструментално изпълнение през XVI в. – може би най-важният процес за съставяне на инструментален репертоар през



периода. По този начин се хвърля допълнителна светлина към проблема доколко аранжimentите отразяват единен процес или по-скоро текуща изпълнителска практика; дали правилата определят едно конкретно решение, или могат да бъдат интерпретирани различно от инструменталистите. Това би подчертало още веднъж гъвкавостта и подвижността на музикалното мислене през XVI в.



## Пътят на литургичния смисъл в неговата музикална иманентност

Кристина Янова<sup>1</sup>

Институт за изследване на изкуствата, БАН

**Абстракт:** Статията е опит да се разгледа понятието „път“ не според неговото функционално съдържание, което има предвид преминаването на нещо от една точка във времето или пространството (културно, географско и т. н.) към друга, а според идеята, която го е извикала на живот – идеята за движение, посока, приближаване, свързване. Осмислен по този начин, пътят е заложен в самата същност на музиката. За описването на тази същност още в питагорейската традиция е възприета думата „хармония“ – дума, която изразява не само свързаността, но и процеса на свързване, не само съгласуваността, но и начина на съгласуване, не само съотношението, но и движението на съотнасянето. Общоприето е положението, че ролята на музиката в богослужението се изчерпва с това да озвучи и усили смисъла на литургичните слова, като осъществи превода им на езика на тоновете. Тръгвайки от това положение, настоящото изложение се придвижва до тезата, че музиката притежава свой музикален смисъл и своя способност да въдворява самия човек в пътя на неговото приобщаване към литургията – теза, развита върху основата на два текста от епохата на ранното християнство.

**Ключови думи:** музикален смисъл, литургия, човешки глас, тон, Псалтир, св. Василий Велики, св. Иоан Златоуст

<sup>1</sup> Dr. Kristina Yanova is Professor at 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).



Изборът на подход в представения текст е съобразен с намерението пътят и музиката да се огледат не като две отделни, независими един от друг обекти, които после евентуално да влязат във вторично взаимодействие, а обратно, в тяхната вътрешна свързаност и единност. За това намерение спомагат присъщите за тях свойства – движение, посока, приближаване, отвеждане, цел.

Че музиката е движение, при това определен вид движение, е основно положение в знанието за музиката, останало непроменено от времето на ранното питагорейство. Различно е обаче съдържанието, с което то се изпълва през епохите. Към какво води музикалното движение и каква е неговата цел е въпрос, който през Средновековието получава единствено възможния си отговор, съгласуван с отговора на основния за тази християнска епоха въпрос: за пътя на човека и неговата цел – спасението и богоуподобяването. Подобна съгласуваност израства върху основата на онази неотделимост на самата идея за музиката от идеята за човека, която е несъмнена за всеки мислител от това време, говорещ и пишещ за музиката. Тази неотделимост в историята на музикалното знание постепенно е подложена на забравя – дотогава, когато изследователският ум вече може да изправи себе си *срещу* музика като свой обект за изучаване и анализиране. С това срещупоставяне на субекта и обекта, триумфиращо през епохата, носеща общия титул „Ново време“, и самото музикално движение, станало също обект на научен интерес, поема в посока, различна от посоката на човешкото съществуване.

Неразличимата свързаност на музиката с човека, попълността, с която те вървят редом, са най-яркото свидетелство за процеса, който не престава да тече през Средновековието и който недвусмислено може да се определи като процес на *хуманизация на музиката*. В този процес самите музикални понятия се изпълват с ново съдържание: гръцката „хармония“, съгласуваща микро- и макрокосмоса, е положена и преобразувана в хоризонт, отворен не само нагоре, но и отвъд, към наднебесния свят, а нейният вътрешен телос сочи към Този, с Когото човек хармонизира себе си. Хармонията се оттегля от статиката си на едно постигнато състояние и се „раздвижва“ в действието на *хармонизирането* – непрекратимо и есхатологично открито.

Същата тази свързаност и попътност между музиката и човека, които изпълват първата с човешки съдържания, а втория с музикални, прониква в християнското понятие „нова песен“, нареждайки върху основния му смисъл, в който нова песен е самият Христос, ред обертонове – от живота на човека, вървящ по пътя на богоуподобяването до израз на този живот в човешкия глас. Новата песен, която се споменава още в Псалтира, поема тези човешко-музикални съдържания, довеждайки до нова йерархия в значенията на думата „псалтир“ и налагайки като основно в обема на глагола ψάλλω значението на „пея“. Известно е обаче, че псалтирът е и старозаветен струнен инструмент<sup>2</sup>, чието название идва от друго, по-ранно значение на думата – на „дърпам“, произвело и разклонението „раздвижвам струните“, „свиря“<sup>3</sup>. Привеждането на това значение е важно заради откриващата се близост между глаголите ψάλλω и τεῖνω („обтягам“, „опъвам“<sup>4</sup>, откъдето произхожда и съществителното „тон“). Средновековната идея за човешкия глас – единствения одушевен и одухотворен инструмент – извежда напред именно неговото обтягане като едно телесно действие, свързващо го с тетивата и струната. Гласът – израз на човека и едновременно свидетелство за новата песен, в която се превръща неговият живот – отдава своята човешка същност на псалом, който на свой ред напътства самия човек в делата на този живот.

Псаломът е мелопоетически жанр, на чиито две „съставки“ (думата е в кавички, защото словото и музиката, за които се отнася, реално са в единство) са посветени неизброими страници от християнската литература на Средновековието. Отношението между двете варира у различните автори: единодушни, че словото е носителът на смисъла, те се различават в становищата си относно музиката. Каква е ролята на музиката в пеенето на псалмите, дали тя се състои само в това да прави смисъла на думите по-лесен за усвояване, или самата тя носи полза на душата, дали следователно в разкриването на смисъла музиката е изцяло подчинена на словото, или участва по свой, незаменим начин, и оттук, дали ние бихме могли без насилие върху изворите да открием в тях податки, водещи към

2 С наименованието на древногръцкия музикален инструмент „псалтирион“ в превода на Библията на гръцки език се предава древноеврейският „невал“.

3 Вж. *Старогръцко-български речник* 1943.

4 *Старогръцко-български речник* 1943: срв. ψάλλω и τεῖνω.



философския въпрос има ли музиката свой, *музикален*, смисъл, или на нея винаги ще ѝ бъде отредено да бъде само в помощ на поезията<sup>5</sup> – отговори на всичко това се съдържат в коментарите на средновековните автори, посветени на псалмите.

Два откъса илюстрират отчетливо идеята за подобно единство – Омилията върху първи псалом<sup>6</sup> на *св. Василий Велики* (ок. 330 – ок. 379) и Изложение на псалом 41<sup>7</sup> от *св. Иоан Златоуст* (ок. 345–407). „Пророците... учат на едни неща, Историите (Паралипоменон 1 и 2 – б.м.) – на други, Законът – на трети, а видът на поученията в Притчите – на следващи. Но книгата на псалмите обхваща всичко, което е полезно в останалите. Тя пророчества за неща, които ще станат, припомня истории, дава закони за живота, съветва какво трябва да се прави. И всичко това е една съкровищница от наставления, старателно доставяща на всекиго това, което е полезно за него. Защото тя лекува стари рани в душата и носи своевременно облекчение на новонаранените; тя оказва помощ на болното и запазва здравето; тя изцяло отстранява болестите, колкото и големи да са те и от какъвто и да било вид да са, болести, които нападат душите в човешкия ни живот; и всичко това с някаква навременна убедителност, която поражда благотворно осъзнаване.“<sup>8</sup>

Книгата Псалтир е издигната на най-високо място именно заради ползата, която псалмите носят на душата. И именно в допринасянето на полза музиката от псалмите изпълнява толкова важна роля: „Защото когато Светият Дух вижда, че човечеството е неблагосклонно към добродетелта и че сме небрежни към праведния живот поради склонността си към удоволствието, какво прави Той? Смесва радостта от мелодията с доктрината, за да може чрез приятността и мекотата на звука да получим несъзнателно това, което е полезно в думите, каквато е практиката на мъдрите аптекари, които, когато дават по-горчивите хапове на болния, често намазват ръба на чашата с мед.“<sup>9</sup>

5 Схващане, което ще дочака узаконяването си от естетиката: „Защото музиката е само заради това изящно (а не просто приятно) изкуство (поезията – б.м.), защото е в помощ на поезията“: *Кант* 1992: 151; вж. също: *Кант* 1980: 224.

6 Цит. по: *Basil* 1998: 121-123.

7 Цит. по: *John Chrysostom* 1989: 123-126.

8 *John Chrysostom* 1989: 123-126.

9 *John Chrysostom* 1989: 123-126.

Сравнението на мелоса (μέλος) с меда (μέλι)<sup>10</sup> е вече в обращение през IV век и ще запази своето място в литературата през цялото Средновековие. У св. Василий разпределението на ролите между словата и музиката е ясно: за съзнанието ползата е в думите, мелодията спомага за несъзнателното ѝ придобиване. Но споменатото разпределение е еднозначно само първоначално: защото „благодарното осъзнаване“ на душите *се поражда*, а за това пораждаване е нужна съвместността на слово и звук. И ако точно толкова често ще се привежда и сравнението с аптекаря, който намазва чашата с мед, за да може горчивият хап да извърши своето полезно действие, то е не просто, за да се противопостави горчивата доктрина на сладкия звук, а за да може да изпъкне общата цел на двете – душата да усвои ползата в себе си, да се осъзнае благотворно. В процеса на осъзнаването музиката осъществява ролята си вече не само със своята сладост, а с това, че в живота произнасяне на псалома *провежда* през себе си думите и ги *довежда до* ума и сърцето. И я осъществява именно със способността на тона (τόνος) да обтяга (τείνω) пътя на смисъла – пътя, заложен в нея и очакващ да бъде извърван от самия пеещ човек. Защото изричането на мъдрите слова изминава половина от този път – останалата е работа по усвояването им в двете човешки средоточия, в които именно се поражда смисълът.

Мелодиите ни привличат със своята „приятност“ и „сладост“. И ни привличат благодарение на това, че хармонията – съгласието, или благозвучието, което носят те, е наша вътрешна възможност. Затова ни притеглят към себе си, затова им откликваме със своята хармонизирана музикална природа. Тъкмо с движението от несъзнателното привличане на душите през тяхното хармонизиране музиката достига и до напътствието, в което участва по свой начин заедно с доктрината: „За тази цел са ни предписани тези хармонични мелодии на псалмите, за да може онези, които са в момчешка възраст или са напълно млади по характер, докато наглед [само] пеят, всъщност да могат да *обучават* (к.м.) душите си. Защото едва ли дори и един от мнозината и дори от ленивите си е отивал, запазвайки в мисълта си каквото и да било предписание от Апостола или от Пророците, но истините от псалмите и единият, и другият пеят вкъщи и разпространяват по пазарищата. И

<sup>10</sup> Коментарите върху псалмите изграждат мост от темата за „сладкогласието“ от псалмовите текстове („сладкогласна“ гусла, Пс. 80:3) към християнската хвалебна жертва, често позовавайки се на Пс. 118:103: „Колко са сладки на гърлото ми Твоите думи! По-сладки от мед на устата ми“.

ако някъде някой, който беснее като див звяр от неимоверен гняв, попадне на произнасянето на псалом, той незабавно отстъпва с усмирена от мелодията свирепост в душата.“<sup>11</sup>

Музиката изминава цялото разстояние от несъзнателното привличане на човека към себе до осъзнатата полза и от обучението на отделния човек до разпространението на ползата сред други. С намесата на темата за единогласието това разстояние се очертава още по-ясно: „Псаломът е успокоението на душите, арбитърът на мира, обуздаващият безредието и бурността на мислите, защото той смекчава страстта на душата и усмирява непокорството. Псаломът създава приятелство, обединява разделените, посредничи между врагове. Защото кой може все още да се смята за враг някому, с когото изпраща един глас към Господа?“<sup>12</sup>

Със своята общностно съграждаща сила музиката е в полза на Църквата. Тя привежда в съ-гласие нейните членове, чийто *един глас* удостоверява, че хармонизирането на общността е постигнато – както по хоризонтал, между хората, така и по вертикал нагоре, към Бога: „Така че пеенето на псалми носи любов, най-голямото от добрите неща<sup>13</sup>, създавайки хармония като връзка между хората, обединени в съзвучието на един-единствен хор“<sup>14</sup>.

Книгата на псалмите като „някаква велика и обща съкровищница“<sup>15</sup> носи в себе си „съвършената теология“<sup>16</sup> – предсказваща, пророчестваща, напътстваща, предупреждаваща и обещаваща. Но тази теология е и практическа и протича като едно непрестанно упражнение, в което теологията на разума се изгражда чрез теологията на сърцето, защото вярата не е разумно постижима от човека и не разумът е в нейното начало. В откриващите се нови полета на философстване вяра и разум, съзерцание и живот се обръщат на нова сметка към обтягането като тоново действие, способно да поддържа отношенията помежду им в непрестанната душевна практика на християнина.

<sup>11</sup> John Chrysostom 1989: 121-122.

<sup>12</sup> John Chrysostom 1989: 122.

<sup>13</sup> Препратка към I Кор. 13:13.

<sup>14</sup> Basil 1998: 121.

<sup>15</sup> Basil 1998: 121.

<sup>16</sup> Basil 1998: 121.

Изложението на св. Иоан Златоуст върху псалом 41 показва значително сходство със св. Василиевата омилия и заедно с това издига по-високо ролята на музиката за придобиването на полза от псалмите:

„Когато Бог видял, че повечето хора са лениви, че идват с неохота на духовните четения и че намират усилието, което е необходимо да се положи, за неприятно, искайки да направи труда по-благодарен и да облекчи досадата, смесил мелодията с проповедта, за да може, възхитени от движението на пеенето, всички да издигнат свети химни към Него с голяма пламенност. Защото нищо не повдига ума, като му дава криле и го освобождава от земята, нищо не го пуска от затвора на тялото, като го докосва с любовта на мъдростта и го кара да презре всички неща, принадлежащи на този живот, както движещата се отмерено мелодия и свещеното пеене, съставено от число.“<sup>17</sup>

Забележима е срещата между античната математическа идея за музиката и християнското практическо „свещено пеене“ – среща, подчинена на ползата. Забележимо е и родството на св. Иоан Златоуст със св. Василий Велики относно начина, по който се постига тази полза – чрез смесването на проповедта с мелодията, която със своето отмерено движение е способна да издига ума и да го въдворява в полезното и правилното. Пеенето работи в полза на човека: извисявайки го, то прогонва злото от него. Затова „Бог е установил псалмите, за да могат да доставят те и удоволствие, и полза“<sup>18</sup>. Но ползата не се заражда сама: нужно е да влезе в действие вертикалното движение, при което Светият Дух слиза, а умът възхожда: „от духовните псалми... произхождат много ценни неща, много полза, много святост и всеки подтик към философия, защото думите прочистват душата на пеещия и Светият Дух слиза незабавно над нея. Защото тези, които пеят с разбиране, призовават благодатта на Духа.“<sup>19</sup>

Иоан Златоуст отвежда темата за пеенето с разбиране до източника ѝ у ап. Павел: „Чуйте какво казва Павел: „И не се опивайте с вино, от което произлиза разпътство; но се изпълняйте с Дух“.

<sup>17</sup> Basil 1998: 123.

<sup>18</sup> Basil 1998: 124.

<sup>19</sup> Basil 1998: 124.

Той отбелязва и ап. Павловия начин за изпълването: „... като се назидавате сами с псалми и славословия и с песни духовни, пе-ейки и възпявайки в сърцата си Господа“ (Ефес. 5:18-19). Какъв е смисълът на „в сърцата си?“. С разбиране, казва той<sup>20</sup>; не с уста, която произнася думи, когато умът не внимава и се дута във всички посоки, а така, че умът да слуша езика“<sup>21</sup>. Стиховете от посланието на ап. Павел са коментирани така, че позволяват да изпъкне ролята на музиката: да въдвори възпева в сърцето и ума, будни за смисъла на произнасяните думи.

„Това, което се изисква, е трезв дух, буден ум, каещо се сърце, здрав разум и чиста съвест. Ако, притежавайки ги, сте влезли в свещения Господен хор, вие ще застанете до самия Давид. Тук няма нужда от китара, от опънати струни, от плектрум и техника, нито от какъвто и да било музикален инструмент; но ако искате, вие самите може да станете китара, усмирявайки членовете на плътта и създавайки пълна хармония между ума и тялото.“<sup>22</sup> Изброено е всичко необходимо, за да бъде пеенето правилно и пеещият да влезе в свещения хор. И вече не струната е опъната, а душата, вече не са достатъчни пропорциите между душевните и телесните части: за постигането на хармонията е нужно тялото, усмирило членовете си, да приеме слизащия Дух. И „когато плътта вече не изкушава духа, а е подчинена на неговите заповеди и най-после е въведена в най-добрия и най-достоеен път, тогава вие ще създадете духовна мелодия“<sup>23</sup>.

Това, че човек превръща себе си в духовна мелодия, е повече от метафора: гласът е в буквалния смисъл израз на човека, израз, който огласява и удостоверява неговото преобразуване в нова песен. „Тук няма нужда от техника, която се усъвършенства бавно; има нужда само от възвишена цел и ние ще придобием умение в един кратък и решителен момент. Тук няма нужда от място и време; на всички места и по всяко време вие можете да пеете със своя ум... Така е извикал Моисей и Господ го е чул<sup>24</sup>... Човек може да пее и без глас, тъй като умът отеква в душата. Защото

20 „Затова недейте бива неразсъдливо, а разпознавайте що е воля Божия“ (Ефес. 5:17).

21 *John Chrysostom* 1989: 124.

22 *John Chrysostom* 1989: 125-126.

23 *John Chrysostom* 1989: 126.

24 „И рече Господ на Моисея: що викаш към Мене?“ (Изход 14:15).



ние пеem не на хората, а на Бога, който чува сърцата ни и влиза в безмълвните недра на умовете ни.”<sup>25</sup>

Идеята за вътрешната музика, макар само набелязана, казва много. Ключът тук е глаголет „отеква“: той разкрива смисъла си както по хоризонтал – към онази най-музикална връзка, каквато е връзката между емеличния звук (ήχος), тона, и неговия отзвук (απ-ήχημα) в гласа, – така и по вертикал – нагоре към Бога, който „чува сърцата ни“.

---

<sup>25</sup> John Chrysostom 1989: 126.

## Библиография

### Извори

*Basil* 1998: *St. Basil*. From "Homily on the First Psalm". – In: Source Readings in Music History. Editor: Oliver Strunk; Revised Edition: Leo Treitler. New York – London: W. W. Norton & Company.

*John Chrysostom* 1998: *St. John Chrysostom*. From "Exposition of Psalm 41". – In: Source Readings in Music History. Editor: Oliver Strunk; Revised Edition: Leo Treitler. New York – London: W. W. Norton & Company.

### Литература

*Кант* 1992: *Кант*, Имануел. Антропология от прагматично гледище. София.

*Кант* 1980: *Кант*, Имануел. Критика на способността за съждение. София.

*Старогръцко-български речник* 1943: Старогръцко-български речник. Съст. М. Войнов, Вл. Георгиев, Б. Геров, Д. Дечев, Ал. Милев, М. Тонев. София.

## The Road of the Liturgical Sense in Its Musical Immanency

*Kristina Yapova*



The report is an attempt at examining the term “road” not according to its functional content, which includes passing through something from one point in time or space (cultural, geographic, etc.) to another, but according to the idea that brought it to life – the idea of movement, direction, coming near, and connecting. Conceived in this way, the road is embedded in the very essence of music. To describe this essence, the Pythagorean tradition has adopted the word “harmony” – a word that expresses not only some kind of connection, but also the process of connecting, not only the concordance, but also the way of concordance, not only the proportion, but also the movement of harmonization.

It is generally accepted that the role of music in liturgical services is limited to doubling and enhancing the meaning of words by translating them into the language of tones. Starting from this position, the present exposition moves to the thesis that music has its own musical meaning and its own musical ability to guide man himself in the way of his own involvement in the liturgy – a thesis developed on the basis of two texts from the time of early Christianity.





## Три писма от остров „Св. Анастасия“ от лятото на 1911 година<sup>1</sup>

Иван Ванев<sup>2</sup>

Институт за изследване на изкуствата, БАН

**Абстракт:** През последните години манастирът на остров „Св. Анастасия“ се превърна в популярна туристическа дестинация. Въпреки множеството проучвания от 60-те години насам обаче все още има редица неизяснени въпроси от историята на манастирската църква, нейните художествени ценности и етапите на изграждането ѝ. Текстът представя три непубликувани писма на публициста и общественик Райчо Райчев Вирсавиев, изпратени от острова през 1911 г. Те разкриват неизвестни моменти от историята на манастира в началото на XX в. и са важно свидетелство за състоянието на културните ценности, съхранявани там.

**Ключови думи:** остров „Св. Анастасия“, икони, църковно изкуство, зограф Димитър, зограф Йоан от Ахтопол

„Св. Анастасия“ е единственият остров със запазен манастир по днешната черноморска граница на България. Проучванията на комплекса започват през 60-те години на XX в., когато островът (тогава наричан „Болшевик“) получава статут на историческо

<sup>1</sup> Проучването е извършено в рамките на проект „Актуализация и подготовка за печат на Корпус на стенописите от XVI век в България“ по Национална научна програма „Културно-историческо наследство, национална памет и обществено развитие“ (договор ДСД-5 от 5 март 2019 г.).

<sup>2</sup> Dr Ivan Vanev is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, working in the fields of Conservation and Restoration, studies and preservation of the cultural heritage.





място с национално значение<sup>3</sup>. В периода 1970–1973 г. на острова и в неговата акватория са проведени три изследователски експедиции<sup>4</sup>. Първите резултати са публикувани от Иван Карайотов през 1973 г.<sup>5</sup> През 1975 г. излиза юбилейното издание на Националния институт за паметниците на културата, посветено на петдесетгодишнината от бягството на 43-ма политически арестанти, задържани на острова след кървавия атентат в софийската катедрала „Св. Неделя“<sup>6</sup>. В началото на 80-те години на XX в. са публикувани отделни проучвания на Велда Марди-Бабикова<sup>7</sup>, Димитър Съселов<sup>8</sup> и Янко Керемидчиев<sup>9</sup>. Интересът на изследователите към манастира и неговите художествени ценности се подновява в началото на 90-те години след провеждането на поредните реставрационни намеси в църквата и възвръщането на старото име на острова. Най-цялостното историческо изследване, посветено на острова и неговия манастир, е публикувано през 2004 г. от Иван Карайотов<sup>10</sup>. След реализирането на последния проект за реставрация в периода 2011–2014 г.<sup>11</sup> и възстановяването на редовния транспорт мястото се превръща и в привлекателна дестинация за много почитатели на културния туризъм. Днес островната обител се радва на голяма популярност, но въпреки множеството проучвания от 60-те години насам все още има редица неизяснени въпроси от историята на манастирската църква, нейните художествени ценности и етапите на изграждането ѝ.

Манастирът е под юрисдикцията на Вселенската патриаршия до 1900 г., когато е продаден с цялото му имущество от последния гръцки игумен архимандрит Антим на бургаските предприемачи Димитриос Хараламбос и Георги Жечков<sup>12</sup>. Продажбата е

3 Държавен вестник [Dargaven vestnik], No. 73, 1967.

4 Karayotov 2004: 5.

5 Торава са публикувани резултатите от експедицията през 1972 г. (Karayotov 1973: 13).

6 Ostrov Bolshevik.

7 Mardi-Babikova 1983: 95-103.

8 Sasalov 1983: 83-94.

9 Keremidchiev 1982.

10 Karayotov 2004.

11 Дейностите са извършени по проект „Културно-историческото наследство на остров „Св. Анастасия“ и град Бургас – атрактивна и конкурентноспособна туристическа дестинация“ (BG161PO001/3.1-03/2010/008), Оперативна програма „Регионално развитие“ 2007–2013.

12 Голгота [Golgota], No. 58, 16.02.1900, 2.

посрещната с огромно възмущение от бургаската общественост и е анулирана през 1901 г. от Бургаското окръжно съдилище. Спирането на продажбата и преминаването на манастира към Бургаската окръжна постоянна комисия е направено с идеята обителта да бъде предоставена за управление на Българската православна църква<sup>13</sup>. Изоставената манастирска църква е осветена тържествено на 15 август същата година от сливения митрополит Гервасий<sup>14</sup>. Впоследствие духовният живот в манастира не се възстановява<sup>15</sup>,

13 Нова епоха [Nova epoha], No. 12, 28.11.1900, 2.

14 Нова епоха [Nova epoha], No. 43, 1901, 2; Църковен вестник [Tsarkoven vestnik], No. 22-23, 14.09.1901, 12.

15 Една от причините е свързана с неефективното управление на манастирското имущество от страна на Бургаската окръжна постоянна комисия, довело до намаляване на приходите за манастира. Например липсата на транспорт до острова попречило на голяма част от миряните да посетят манастира за празника през 1904 г. (Нова епоха



Фиг. 1. Икона на св. Петка Римска с житийни сцени, св. Илия, св. Анна със св. Богородица и св. Пантелеймон; зограф Йоан от Ахтопол; 1807, ХГ „Петко Задгорски“ – Бургас





но уединението и очарованието на островната обител привличат вниманието на редица творци и интелектуалци. Сред тях са писателят и общественик Петко Чорбаджиев (Петко Росен) и талантивият поет Стефан Тинтеров (Вен Тин), които прекарват там две лета в самото начало на XX в.<sup>16</sup> През 1911 г. на острова попада и техният близък приятел и съмишленик от студентските години – публицистът Райчо Райчев (Райчо Вирсавиев). От неговия престой там са запазени три непубликувани писма, които имат значение за изследването на наследството на манастира и разкриват детайли от живота на острова в началото на XX в. Писмата са изпратени до Анастас Чилингиоров и днес се съхраняват в неговия личен архив<sup>17</sup>.

Повод за писмата на Райчо Райчев до Анастас Чилингиоров е едно необичайно събитие, случило се на 25 юли 1911 г. По това време на острова живеят „двама, които поддържат фара“, и един старец – „пазач на запустелия манастир, без калугери и поп“<sup>18</sup>. Райчо Райчев описва случилото се накратко: „Днес тук пристигна с варка един руснак с няколко слуги, претърси черквицата и килиите и от една такава извади 12 икони, които – колкото и да не разбирам от тия работи – виждам, че са древни. Поне от няколко века. По живописиста, резбите, изтърканите надписи и образи, по всичко въобще личи, че тия икони, както и други някои вещи са много стари“<sup>19</sup>. От писмото става ясно, че присъствието на Райчо Райчев на острова се оказва решаващо за съдбата на иконите. По-надолу в текста той споменава: „Аз обясних на дядото (пазача на манастиря), че не трябва да му ги даде. Руснакът се моли до сълзи; аз обаче категорично му отказах.“<sup>20</sup> Освен чрез писмото до Чилингиоров още същия ден Райчо Райчев успява да информира за въпросната случка и Бургаската окръжна постоянна комисия.

[Nova epoha], No. 37, 11.09.1904, 2).

16 Престоят им там се споменава в документалния разказ на П. Чорбаджиев „Морска душа“ (Rosen 1982: 381-382). Според Михаил Неделчев съвместното битие на Петко Чорбаджиев и Стоян Тинтеров се случва около 1910 г. (Nedelchev 1987: 61).

17 ЦДА, ф. 1607к, оп. 1, а.е. 93.

18 Пак там, л. 1 гр.

19 Пак там, л. 1.

20 Пак там.

От второто запазено писмо става ясно, че няколко дни по-късно Райчо Райчев получава отговор от Анастас Чилингиров, съдържанието на който, за съжаление, остава неизвестно на този етап от проучванията. Може да се допусне, че Чилингиров дава насоки на Райчо Райчев, свързани с проучването на културните ценности на острова. Вероятно по тази причина Райчо Райчев пише на Чилингиров, че ако дойде „околийският началник или негов пратеник – за взимане някои стари вещи“, ще го насочи към всичко онова, което му се „види по-старо“<sup>21</sup>. В края на писмото си Райчо Райчев отново се връща към темата с иконите. Той споменава: „Относително иконите, един човек, който не разбира от тези работи повече от мен, каза, че те не били много стари, кой знай“<sup>22</sup>.

Изглежда, че случката с дошлия на острова руснак сериозно провокира интереса на Райчо Райчев към културното наследство на манастира. Надеждата му е да издири „някои старини или ценни исторически данни“<sup>23</sup>. Впечатленията и откритията си той излага в трето писмо до Анастас Чилингиров. Писмото започва със сведенията, че пазачът намерил „една изгубена книга, която търсел преди година-две един специално дошъл човек и не могъл да намери“<sup>24</sup>. Според Райчо Райчев тази книга била „старо свещено гръцко евангелие“, на първата страница на което било записано „някакво историческо събитие от около 1600-та година“<sup>25</sup>. Вътре била „нарисувана и месемврийската черква, плякосана и унищожена от руски пирати в Черно море“<sup>26</sup>. След това пазачът изпратил книгата при постоянната комисия в Бургас. Освен евангелието Райчо Райчев споменава за наличието на още два сандъка, „пълни с разни стари гръцки книги“<sup>27</sup>.

Райчо Райчев съчетава интереса към манастирските старини със събирането на сведения от различни лица. Така успява да разбере, „че под една плоча, намираща се при клироса, има

---

21 Пак там, л. 2.

22 Пак там, л. 2 гр.

23 Пак там, л. 3.

24 Пак там.

25 Пак там.

26 Пак там.

27 Пак там.



Фиг. 3. Светите двери от иконостаса на манастирската църква, зограф Йоан от Ахтопол, 1801 (снимка И. Ванев)



подземие“<sup>28</sup>. При вдигането на плочата, под нея намира натрупани „изпогнали стари дъски“, след отстраняването на които, открива „едно дълбоко и широко подземие“, което по сведенията на „един грък“ се простирало под цялата черква<sup>29</sup>. Райчо Райчев разпитва работещите на острова и установява, че „никога никой не се е сещал да търси в подземие: те казват, че са чували какво там имало кости, обаче никой всъщност не знаел какво има“<sup>30</sup>. „Вън от черквата, откъм олтара“, Райчо Райчев открива „друго едно подземие, с полузатрупано отверстие, в което имало тоже кости“<sup>31</sup>.

От писмата на Райчо Райчев става ясно, че през 1911 г. в олтара на църквата все още се пазят две мощехранителници – „едната сребърна, другата обкована със седеф“<sup>32</sup>. Той описва съдържанието им като „сребърна плочка, на която като скъпоценните камъни на пръстен, са вковани кости“<sup>33</sup>.

В края на последното запазено писмо Райчо Райчев отново напомня на Чилингиров да бъде официално упълномощен с надзора по издирването и предаването на старините. Идеята му е всички открити културни ценности да бъдат документирани и предадени „под опис“, докато той все още е на острова, защото, както отбелязва в писмото, „самите органи на властта са цели разбойници...“<sup>34</sup>

Днес резултатите от кореспонденцията между Райчо Райчев и Чилингиров са неясни. Без допълнителни сведения е трудно да се установи дали действително някои от старините на манастира са предадени на властите и прибрани в Бургас, или са изоставени на острова в състоянието, в което ги открива и споменава

28 Пак там. Вероятно Райчо Райчев има предвид църквата на манастира „Св. Йоан Кръстител“ на едноименния остров в акваторията на Созопол, нападнат от казашки пирати през 1623 г.

29 Пак там.

30 Пак там, л. 3 гр.

31 Пак там.

32 Пак там.

33 Пак там.

34 Пак там, л. 1. В писмото Райчо Райчев дава за пример случая с почистването на каптажа на Акве Калиде през 1910 г. (ЦДА, ф. № 1607к, оп. 1, а.е. 93, л. 1). Тогава изкопните работи са извършени без надзора на Народния археологически музей в София и голяма част от находките са разграбени (*Filov* 1910: 216-217).

Райчо Райчев. Той неслучайно адресира писмата си до Анастас Чилингиров, който по това време е учител в Първа софийска гимназия и е командирован на занятие в Народния археологически музей в София<sup>35</sup>. По всяка вероятност обаче Чилингиров не е имал възможност да организира проучване и прибиране на културните ценности в София<sup>36</sup>. За Райчо Райчев също няма информация да е посещавал „Св. Анастасия“ след 1911 г.<sup>37</sup>

На този етап е трудно да се установи и кои са иконите, спасени от Райчо Райчев през далечната 1911 г. Тъй като те са съхранявани в една от килиите, може да се допусне, че става въпрос за иконописни произведения извън богослужебна употреба<sup>38</sup>. За съжаление, поради липсата на сведения не е ясно и кои точно икони са стояли на иконостаса по същото време. Днес на място са останали само светите двери, изписани от зограф Йоан от Ахтопол през 1801 г. Информация за иконите от иконостаса има едва от 50-те години на XX в. благодарение на филма на Рангел Вълчанов „На малкия остров“, който съдържа сцени, заснети в манастирската църква. Снимките за филма обаче са направени след поредния период на запустение на манастира и десетилетията, през които островът е използван за задържане на политически опоненти. Достоверността на кадрите също може да бъде подложена на съмнение, тъй като по време на снимките три от царските икони са използвани и като реквизит. Публикувани фотографии от 60-те<sup>39</sup> и 70-те<sup>40</sup> години на XX в. показват, че след обявяването на острова за историческо място и превръщането

35 Анастас Чилингиров е командирован в музея на 13 януари 1911 г. (Filov 1920: 61).

36 Още през същата година Анастас Чилингиров заминава на специализация в Берлин. Прибира се за кратко през 1913 г. и отново заминава за Берлин, където остава до октомври 1915 г. След продължително боледуване умира в София на 30 март 1916 г. (Filov, 1915: 221).

37 В научната литература липсват сведения за състоянието на манастира и неговите културни ценности по време на войните за национално обединение. През 1921 г. в своя пътепис „По вълните на Черно море“ Иван Вазов споменава, че „островчето пустее с полусрутения си манастир“ (Vazov 1977: 357). Иван Карайотов смята, че през този период за манастира не се полагат грижи, а интерес към острова проявява само управляващата партия, която временно го превръща в затвор за политически противници (Karayotov 2004: 90-91).

38 Вероятно това е станало през 1901 г. по време на подготовката за преосвещаване на храма от сливения митрополит Гервасий. Смята се, че посвещението на църквата е променено през 1901 г., което вероятно е довело и до подмяна на някои икони и промяна на тяхната подредба (Karayotov 2004, 88).

39 Shterionov 2017: 81.

40 Ostrov Bolshevik.



**Фиг. 4.** Състояние на съхраняваните в църквата иконописни произведения през 1965 г.; северна стена на наоса (Архив на НИИИ, № 2578, фотография П. Петров, октомври 1965)



**Фиг. 5.** Състояние на съхраняваните в църквата иконописни произведения през 1965 г.; западна стена на наоса (Архив на НИИИ, № 2578, фотография П. Петров, октомври 1965)

му в музей също са правени промени<sup>41</sup>. В този контекст интерес представляват няколко фотографии от архива на НИНКН от 1965 г., на които се забелязват свободно стоящи икони, подредени по южната, западната и северната стена на наоса. Сред тях има дърворезбен иконостасен кръст и свети двери. Днес с голяма степен на условност може да се допусне, че това са част от иконописните произведения, които Райчо Райчев спасява през 1911 г.<sup>42</sup> Самият той споменава за „живописиста, резбите, изтърканите надписи и образи“ на иконите, които руснакът е искал да отнесе<sup>43</sup>.

Случаят с иконите не е първият документиран опит за изнасяне на културни ценности от острова. След анулирането на сделката по продажбата на „Св. Анастасия“ тогавашният анхиалски митрополит Василий предявява претенции към имуществото на манастира и през 1901 г. „изпраща двама свои свещеници“ там<sup>44</sup>. Според статия във в. „Нова епоха“ от юли 1901 г. гръцките свещениците са прогонени, „едва що успели да откраднат и скрият в чувалите си някои скъпоценности на манастиря“<sup>45</sup>. Възможно е те да са отнесли описаните от Мавроматис културни ценности. Според него те са пренесени в гръцкото консулство в Бургас през 1901 г. и предадени на Атинската митрополия през 1929 г.<sup>46</sup>

Интерес представляват и сведенията на Райчо Райчев за двете манастирски костници, преоткрити и документиран десети-

41 Според Иван Карайотов през 1972 г. царският ред на иконостаса е бил празен, а иконите, видими на публикуването след това фотографии, са поставени от участниците в експедицията (Karayotov 1973: 13).

42 Иван Карайотов публикува отделна фотография на една от тези икони, върху която смята, че е изобразена св. Анастасия (Karayotov 2004: 110, по. 38). Според него иконата е изгубена. В „Гръцки зографи в България след 1453 г.“ иконата е причислена към творчеството на зограф Димитър и също е отбелязано, че не е запазена (Moutafov et al. 2008, 74). По време на настоящото проучване беше установено, че въпросната икона, заедно с други иконописни произведения от „Св. Анастасия“, е част от фонда на ХГ „Петко Задгорски“ – Бургас. Надписите към централната фигура не са запазени, но от житийните сцени става ясно, че върху иконата не е изобразена св. Анастасия, а св. Петка Римска. Иконата е изписана през 1807 г. и е едно от малкото подписани произведения на зограф Йоан от Ахтопол.

43 ЦДА, ф. 1607к, оп. 1, а.е. 93, л. 1.

44 Нова епоха [Nova epoha], No. 38, 12.07.1901, 1.

45 Пак там.

46 Според Мавроматис по-късно те са пренесени в църквата „Св. Трифон“ в Неа Анхиало (Μαυρομάτης 1960: 213). Изказвам благодарност на гл. ас. д-р Мария Колушева за превода от гръцки.



Фиг. 6. Сцена от филма „На малкия остров“

летия по-късно, по време на експедициите през 1970 и 1972 г.<sup>47</sup> Днес на острова са експонирани и три метални оръдия, едно от които е споменато и илюстрирано във второто писмо до Анастас Чилингиров. Там Райчо Райчев споменава, че „в една яма на острова лежи един топ“ с „три топки железни, различна големина“, който бил неотдавна изровен от земята<sup>48</sup>.

Сведенията в писмата на Райчо Райчев не са подробни и изчерпателни, но са ценно свидетелство за живота на острова и състоянието на старините там в началото на XX в. По-късно, по време на войните за национално обединение, манастирът е

47 На този етап от проучванията е трудно да се определи кое точно помещение има предвид Райчо Райчев като описва подземието „при клироса“ (ЦДА, ф. 1607к, оп. 1, а.е. 93, л. 3). По време на експедицията от 1970 г. е разкрита костница в преддверието на църквата (Karayotov 2004: 19). В проучванията на Димитър Съселов се споменава възможността за наличие на подземие и под пода на наоса (Sasalov 1983: 94, бел. 34).

48 ЦДА, ф. № 1607к, оп. 1, а.е. 93, л. 2-2 гр. Според един от пазачите бил „оставен от френските войски във време на Севастополската война“. Идентификацията на обекта е трудна, тъй като металните оръдия на острова не са инвентирани. Иван Карайотов споменава за две метални оръдия, открити от рибари в акваторията на острова (Karayotov 2004: 14).



изоставен и днес съдбата на много културни ценности е неизвестна. Остават иконите, голяма част от които явно са запазени до днес благодарение на намесата на Райчо Райчев. Сред тях са произведенията на зограф Димитър и на Йоан от Ахтопол, работили в региона на Западното Черноморие в края на XVIII и началото на XIX в. Самите икони имат изключително значение за бъдещите проучвания на манастира и на неговата история. Те са важни за изясняването на строителната периодизация на църквата, датирането на иконостаса и са свидетелство за финансовите възможности и връзките на островната обител с митрополитските центрове по крайбрежието.

## Библиография

### Извори

ЦДА, ф. 1607к: Централен държавен архив, фонд 1607к  
[Centralen darzhaven archiv, fond 1607k].

### Литература

*Filov 1910: Filov, Bogdan.* Находки в Айтоските бани (Aquaе Calide) [Nahodki v Aytoskite bani (Aquaе Calide)]. – Bulletin de la Société archéologique bulgare, No. 1, 220-221.

*Filov 1915: Filov, Bogdan.* Анастас Д. Чилингиров [Anastas D. Chilingirov]. – Bulletin de la Société archéologique bulgare, No. 5, 216-217.

*Filov 1920: Filov, Bogdan.* Рапорт върху дейността на Народния археологически музей от 1909 до 1919 г. [Raport varhu deynostta na Narodnia arheologicheski musey of 1909 do 1919 g.]. – Годишник на народните музеи [Godishnik na narodnite musei], No. 1, 1-67.

*Karayotov 1973: Karayotov, Ivan.* Страница от историята на малкия остров [Stranitsa of istoriata na malkia ostrov]. – Орбита [Orbita], No. 9 (3.03.1973), 13.

*Karayotov 2004: Karayotov, Ivan.* Остров Света Анастасия [Ostrov Sveta Anastasia]. Burgas.

*Keremidchiev 1982: Keremidchiev, Yanko.* Бунтовният остров [Buntovniat ostrov]. Sofia.

*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, Т. 2 [Prouchvania i konservatsia na pametnitsite na kulturata v Bulgaria, T. 2]. Sofia, 95-103.

*Moutafov et al. 2008: Moutafov, Emmanuel, Gergova, Ivanka, Kuyumdzhiev, Alexander, Popova, Elena, Genova, Elena, Gonis,*

Dimitrios. Гръцки зографи в България след 1453 година [Gratski zografi v Bulgaria sled 1453 godina]. Sofia.

Nedelchev 1987: *Nedelchev, Mihail*. Забравеният поет-символист от Бургас (100 години от рождението на Вен Тин) [Zabraveniat poet-simvolist (100 godini ot rozhdenieto na Ven Tin)]. – *Mope [More]*, No. 1, 59-71.

*Ostrov Bolshevik*: Остров Болшевик (албум) [Ostrov Bolshevik (album)]. Sofia (without year and pages).

Rosen 1982: *Rosen, Petko*. През гори зелени [Pres gori zele-ni]. Sofia.

Sasalov 1983: *Sasalov, Dimitar*. Остров Болшевик – остров музей [Ostrov Bolshevik – ostrov musey]. In: Проучвания и консервация на паметниците на културата в България, Т. 2 [Prouchvania I konservatsia na pametnitsite na kulturata v Bulgaria, T. 2]. Sofia, 83-94.

Vazov 1977: *Vazov, Ivan*. По вълните на черно море [Po val-nite na Chernomore]. In: Събрани съчинения в двадесет и два тома [Sabrani sachinenia v dvadeset i dva toma]. T. 12. Sofia.

Μαυρομμάτης 1960: *Mavromatis, Theodosios M.* Το μοναστήρι της Αγίας Αναστασίας Φαρμακολύττριας το εις τον Εύξεινον Πόντον. – Αρχεῖον του Θρακικού Γλωσσικού και Λαογραφικού Θησαυρού, No. 25, 201-216.

Shterionov 2017: *Shterionov, Shtelian D.* Православието в Созопол. Минало и настояще [Pravoslaviето v Sozopol. Minalo i nastoyashte]. Sofia.

## Three Letters from the Island of “St. Anastasia” from the Summer of 1911

*Ivan Vanev*



“St. Anastasia” is the only island on the Black Sea coast of present-day Bulgaria with a preserved monastery. It was under the jurisdiction of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople until 1900, when it was sold with all its property by the last Greek abbot, Archimandrite Antim, to two Burgas entrepreneurs. The sale was met with great indignation by the Burgas public and was annulled in 1901 by the Burgas District Court. After that the monastery passed under the management of the Municipality of Burgas. The abandoned monastery church was solemnly consecrated on August 15<sup>th</sup> of the same year by the Sliven Metropolitan Bishop Gervasius.

The text presents three unpublished letters by the publicist and social figure Raicho Raichev sent in 1911 from the island to Atanas Chilingirov who at that time worked at the National Archaeological Museum in Sofia. The letters reveal unknown moments in the history of the monastery in the early 20<sup>th</sup> c. and are evidence of the state of the cultural monuments and artefacts preserved there. During the sale, the monastery lost much of its cultural property, library and archives. Some artifacts were transferred to the Greek consulate in Burgas in 1901 and handed over to the Athens Metropolitan in 1929. Raicho Raichev’s letters also reveal an attempt that has been made to export icons. On July 25, 1911, a “Russian with several servants” arrived on the island. He searched the monastery and removed 12 old icons from one of the cells. The “Russian prayed to tears” to the guard of the monastery to let him take them, but thanks to the intervention of Raicho Raichev the icons remain in the monastery.

At this stage of the research it is difficult to establish exactly which icons were saved by Raicho Raichev. Probably among them are the works of the icon painter Dimitar and Joan of Ahtopol, some of the most talented and sought-after painters who worked in the Western Black Sea region in the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries. Today the preserved icons are extremely important for future research of the monastery and its history. They are important for clarifying the construction periodization of the church, the dating of the iconostasis and are evidence of the financial capabilities and connections of the island monastery with the metropolitan centers along the coast.



## Два новоразкрити гръцки надписа от параклиса „Св. Архангели“ в Бачковския манастир и тяхната контекстуализация

Емануел Мутафов<sup>1</sup>

Институт за изследване на изкуствата, БАН

**Абстракт:** В тази статия Е. Мутафов разглежда досега съществуващите теории за появата на строително-живописните слоеве в параклиса „Св. Архангели“ в Бачковския манастир. За пръв път се публикуват два новоразкрити гръцки надписа над южния прозорец и в основата на барабана, крепящ купола. Единият надпис е ктиторски и според автора е съдържал името на благодетеля на храма, както и името на зографа, а другият е поетична творба (епиграма) и въпреки фрагментарната си запазеност и разкритост до средата на 2020 г. се отнася по съдържание към архангелите. И двата надписа се датират през XIV в.

**Ключови думи:** гръцка епиграфика, Бачково, Иван Александър, стенописи

*В памет на Николай Клисаров (1938–2019)*

Параклисът „Св. Архангели“ се намира в западната част на северния двор на Бачковския манастир, непосредствено пред главната му църква<sup>2</sup>. Според Н. Клисаров, А. Чилингиров и А.

1 Dr Emmanouel 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 Epigraphy, Palaeography, Palaeological Art, Iconography, and Painter's Manuals.

2 Публикацията е резултат от извършено изследване в рамките на проект BG05 M2OP001-1.001-0001 „Изграждане и развитие на Центъра за върхови постижения „Наследство БГ“ (Оперативна програма „Наука и образование за интелигентен растеж“, приоритетна ос 1 „Научни изследвания и технологично развитие“). This publication is the result of a survey conducted within the project BG05M2OP001-1.001-0001 Establishment and Development of “Heritage BG” Centre of Excellence (Operational Program “Science and Education for Intelligent





Куюмджиев през Средновековието вероятно е бил свързваща църква между католикона и жилищните сгради, респективно – със западната порта и вероятно с ранната трапезария на манастира<sup>3</sup>. За Куюмджиев сградата е била параклис от типа „допълнителни пространства“, като разполагането ѝ пред католикона показва, че е функционирала в пряка връзка с него<sup>4</sup>. Затова същият колега предполага, че е била предназначена да допълва ежедневното богослужение, извършвано в главната църква от времето на братята ктитори Бакуриани/Пакуриани<sup>5</sup>. През 1604 г. сградата със сигурност се свързва с новата главна църква, но долният етаж на църквата за Куюмджиев не се е съотнасял като функция с горния, а е бил самостоеен пасаж (портик), свързващ католикона със западната порта на манастира<sup>6</sup>. Непосредствено след това портикът, крепящ „Св. Архангели“, придобива функциите на екзонартекс на католикона, както смятат повечето изследователи<sup>7</sup>.

Лицевата зидария на горния етаж, т.е. на разглеждания параклис, е от бигорови блокчета и равномерни тухлени пояси<sup>8</sup>. Украсата на купола, където при нишите се срещат същите полуколонки и тристепенни профили както при външните стени на костницата извън манастира, е по-сложна<sup>9</sup>. Хипотезите за периода, в който е строен параклисът, са много в науката, но най-вероятна и някак елегантно неангажираща ми се струва датировката на А. Грабар, който ситуираща строежа му „не по-късно от XIV в.“<sup>10</sup> Засага съществуват и версии за два строителни периода – единият, синхронен на костницата, т.е. в края на XI и началото на XII в., и вторият – през XIV в., свързващ се с цар Иван Александър,

Growth”, priority Axis 1 “Research and technological development”).

3 Klisarov 1984: 34; Chilingirov 2007: 216; Kuyumdzhiiev 2018: 495.

4 Kuyumdzhiiev 2018: 495.

5 Kuyumdzhiiev 2016: 235, 237, 239; Kuyumdzhiiev 2018: 495.

6 Kuyumdzhiiev 2016: 235-236.

7 Moreva-Arabova 1990: 125; Moreva 1991: 54; Chilingirov 2007: 228, 282-283; Kuyumdzhiiev 2016: 218; Kuyumdzhiiev 2018: 497.

8 Boyadzhiev 1972: 93.

9 Kuyumdzhiiev 2018: 496.

10 Grabar 1921: 143-144. Всички версии за датировката на „Св. Архангели“ са представени критично в Kuyumdzhiiev 2016: 239 и Kuyumdzhiiev 2018: 496.



Фиг. 1. Голготски разцѣфнал кръст, източна страница на прозореца на южната стена в наоса на параклиса „Св. Архангели“, Бачковски манастир (снимка Е. Мутафов)

който или построява изцяло<sup>11</sup>, или преустройва параклиса<sup>12</sup>. А. Куюмджиев смята, че не е изключен вариантът през XIV в. стените на „Св. Архангели“ да са само изписани, да е монтиран нов иконостас и да не са правени съществени архитектурни подобрения<sup>13</sup>. Третият (от 1604 г.) и четвъртият (от 1846 г.) строителен период са безспорни<sup>14</sup> и няма да бъдат коментирани тук.

В наши дни три са запазените слоеве живопис в параклиса „Св. Архангели“<sup>15</sup>. Най-ранните запазени фрески са от периода най-общо от средата на XIV в., когато ктитор на манастира е цар Иван Александър, а Бачково е в границите на българската държава (1344–1363). В момента е видим разцъфналият голготски кръст (**Фиг. 1**) с буквени абривиатури, изписан върху източната страница на прозореца на южната стена в наоса<sup>16</sup>, който най-вероятно е от XVII в., но повтаря същото по-ранно изображение от XIV в., което се разкрива от скорошните реставрационни сондажи (според тях на западната страница също се установява огледално изображение на кръст). Въз основа на този възпроизвеждан с криптограми кръст и отнасяйки го към модата на разцъфналите кръстове с буквени съкращения във владенията на Иван Александър обширни територии, датирах най-ранната запазена украса на „Св. Архангели“ през първата половина на XIV в.<sup>17</sup> Оттогава е и изображението от източната страна на крайния опорен северозападен стълб, разположен сега под църквата<sup>18</sup>, чиито фрагменти се асоциират с ктиторски портрет на цар Иван Александър, което най-новите и сериозни изследвания поддържат<sup>19</sup>. Вторият живописен слой датира от XVII в., когато църквата според А. Куюмджиев е била преизписана изцяло, а третият – от 1841 и 1846 г.<sup>20</sup>

<sup>11</sup> Penkova 2008: 51–53.

<sup>12</sup> Prashkov, Bakalova, Boyadzhiev 1992: 261; Gerov 2006: 206.

<sup>13</sup> Kuyumdzhiev 2016: 233 и Kuyumdzhiev 2018: 497.

<sup>14</sup> Най-новото с по-старата литература Kuyumdzhiev 2018: 497.

<sup>15</sup> Kuyumdzhiev 2018: 498.

<sup>16</sup> Penkova 2008: 52–53. Разчитане на криптограмата и датировка у Moutafov 2019: 45–46.

<sup>17</sup> Moutafov 2010: 259.

<sup>18</sup> Boyadzhiev 1972: 96–97; Klisarov 1984: 33; Klisarov 1985: 173; Chilingirov 2007: 216, 236, 274; Kuyumdzhiev 2018: 498.

<sup>19</sup> Gerov 2006: 195–197, 206; Kuyumdzhiev 2018: 498.

<sup>20</sup> Kuyumdzhiev 2018: 499.

Църквата „Св. Архангели“ не се споменава в изворите от времето на основаването на манастира или в по-късните писмени източници поне до XVIII в., а липсата на сведения според Н. Клисаров и А. Куюмджиев е възможно да се дължи на нейно евентуално препосвещаване на безплътните сили едва в по-късен период и много след първоначалния ѝ строеж<sup>21</sup>. Първото достигнало до нас писмено сведение за параклиса „Св. Архангели“ е от 1720 г. и принадлежи на йерусалимския патриарх Хрисант, който при обиколката си на Балканите за събиране на помощи за Божи гроб, посетил и Бачковската обител, а според неговата бележка църквата била дело на император Алексей Комнин<sup>22</sup>. Разбира се, Хрисант бил грък и едва ли би приел, че български владетел е бил благодетел на този ставропигиален манастир, населен с гръцки монаси през XVIII в. От друга страна, споменът за ролята на император Алексей Комнин в построяването на манастира, и в частност на главната църква „Св. Богородица Петричка“, се поддържа от гръцкото духовенство поне до средата на XIX в., когато същият византийски владетел е споменат в ктиторския надпис за последното му стенописване от Мосхос В. Одринчанин<sup>23</sup>. Това се случва колкото за омаловажаване на грузинския, толкова и на българския елемент в историята на обителта. При всяко положение е важно да се отбележи, че дори след Априлското въстание местните жители на Бачково разправяли на чужденците за съществуването на някакъв крал („kral kiral“ през френски език според турския извор) в манастира<sup>24</sup>, вероятно визирайки някое от ктиторските изображения на Иван Александър в костницата или в пасажа към католикона.

Реставрационните намеси в църквата „Св. Архангели“ започват през 50-те години на XX в.<sup>25</sup> През 2019/20 г., при последните реставрационни работи по стенописите на параклиса от Владимир

21 Klisarov 1984: 39; Kuyumdzhiev 2016: 219-220; Kuyumdzhiev 2018: 513.

22 Petit 1904.

23 Moutafov 2018: 833 с позоваване на по-старите публикации на ктиторския надпис.

24 Eldem 2016: 37. Всъщност това сведение от 1876 г. може да бъде съотнесено към друго, на пътешественика Петър Лукарич от Дубровник, който през 1605 г. пише за църква в „областта на Станимака“ с изображение на Иван Александър, построена от един „цар от Иберия“: вж. Ivanov 1911: 214. Kiral може да идва от името на областта Картли, в чийто корен заляга и названието за грузинския език kartuli, както и етнонима sakartvelo. Затова не изключвам възможността този „крал кирал“ да е идентичен с „царя от Иберия (Грузия)“, за който пише Лукарич.

25 Подробно за реставрационните намеси на параклиса у Vanev 2018: 497-498.





Фиг. 2. Ктиторски надпис над вътрешната страна на южния прозорец в наоса на параклиса „Св. Архангели“, Бачковски манастир (снимка В. Цветков)

Цветков<sup>26</sup>, бяха разкрити два гръцки надписа, фотографии на които ми бяха предоставени от сътрудниците на манастира Стамен Пепелишев и Теодор Пеев<sup>27</sup>.

При последната реставрация на параклиса над южния прозорец, където е споменатият по-горе голготски кръст, бяха разкрити фрагменти от следния гръцки надпис:

...ΤΟΙΜΟΙΩΝ Κ' ΠΑΣΩ(Ν)...(ΕΠΟΥΡΑΝΙΩΝ ΑΣΩΜΑΤΩΝ?)|...  
(ΕΞΟ)ΔΟΥ Κ' ΚΟΠΟΥ Κ' ΔΙΑ Χ(ΕΙΡΟΣ)|...Κ' ΟΣΕΙ ΑΝΑΓΙ-  
ΝΟΣΚΕΤ(Ε)... – ... τιμίῳν καὶ πασῶν (ἐπουρανίων Ἀσωμάτων)<sup>28</sup>

26 Г-н Цветков самоотвержено ми сътрудничи по време на изготвянето на този текст, за което съм му дълбоко признателен.

27 Изказвам искрената си благодарност на господата С. Пепелишев и Т. Пеев, които години наред родолюбиво и старателно подпомагат сериозните проучвания на Бачковската обител, предоставяйки материал на експертите.

28 За реконструкцията е използвана калката ... πασῶν τῶν τιμίῳν, ἐπουρανίων, θείῳν, ἁγίων, νοερῶν δυνάμεων Ἀσωμάτων... от гръцката служба за Архангеловден. Подчертаванията в тази и останалите бележки са мои.



...ἐξόδου καὶ κόπου καὶ διὰ χειρὸς...καὶ ὅσοι ἀναγινώσκετε... – ...  
на честните и всички (небесни безплътни сили)... със средствата  
и усилията и с ръката на... и (вие,) които четете...

По всичко личи, че това е ктиторски надпис, но, за съжаление, липсват година, имена на дарителя, игумена и зографа, тъй като в началото и в края на разчертаното за надписа поле мазилката е изровена почти до тухла (Фиг. 2). Сигурната информация в този фрагмент обаче е посвещението на храма на Архангелите поради използването на τιμίων καὶ πασῶν – на честните и всички, известен от химнографията на Архангелите и техния събор. Безспорно е също, че става дума за ктиторски надпис, съдържащ и името на художника, заради използваната формула: ... и които четете. Да направя подобно заключение, ме одързостява близостта на този фрагментарно запазен надпис от „Св. Архангели“ и формулата от подписа на Йоан Ивиropулос в наоса на криптата на Бачковската костница от XII в., който гласи:

Ἀνιστορήθη ὁ πάνσεπτος ναὸς τὸ ἄνω καὶ κάτω διὰ χειρὸς Ἰωάννου ἱστοριογράφου Ἰβηροπούλου καὶ οἱ ἀναγινώσκοντες εὐχεσθε διὰ μὲν τὸν Κύριον – Изобрази се (изписа се) този всечестен храм горе и долу чрез ръката на Йоан Ивиropулос. А вие, които четете, молете се на Бога за мен<sup>29</sup> (Фиг. 3).

Вече отбелязах по-горе повтарянето на определени по-стари епиграфски формули в бачковските надписи (споменаването на Алексей Комнин в ктиторския надпис от католикона). За това евентуалната реконструкция на новоразкрития надпис от параклиса трябва да изглежда по следния начин: (Ἀνιστορήθη/ἀνακαίνισθη? ὁ πάνσεπτος ναὸς τῶν) τιμίων καὶ πασῶν (ἐπουρανίων Ἀσωμάτων) ἐξόδου καὶ κόπου καὶ διὰ χειρὸς...καὶ ὅσοι ἀναγινώσκετε (εὐχεσθε διὰ μὲν τὸν Κύριον?) – Изписа се/обнови се? този всечестен храм на честните и всички небесни сили... със средствата и усилията и с ръката на... и (вие,) които четете, молете се на Бога за мен. Мястото на надписа също е логично, тъй като към времето на неговата поява сегашният прозорец е бил врата. Вляво от надписа, на южната стена на наоса, вероятно са били изобразени ктиторите, тъй като при сегашната реставрация се откриват краката на две човешки фигури.

<sup>29</sup> Bakalova 1977: 133.

+ΑΝΙΓΘΟΡΘΙΟΠΑΝΣΕ ΝΑ ΤΟΑΝΟΚΚΑΤΟ  
 ΔΙΑΧΕΥΣ·Ω·ΙΓΟΡΟΓ ΙΒΗΡΟΛΥΛΩ  
 ΚΙΑΝΑΓΝΟΣΚΟΝΤΕ СΘΕΔΙΑТКН

Фиг. 3. Надпис с подписа на зографа Йоан Ивиropулос, свод на арката над входа от притвора към наоса, Бачковска костница, XII в. (скица по Bakalova 1977, с. 128)

Дори беглият палеографски анализ на надписите обаче не може да доведе до свързване на надписа от „Св. Архангели“ с ръката/ателието на Йоан Ивиropулос от костницата, нито дори да се отнесе към XII в. По-доказуеми са сходствата с надписите от слоя в костницата от XIV в. и конкретно в изписването на α, κ, μ, ω и др. Поради специфичното изписване на Δ в ктиторския надпис на параклиса обаче те не могат да бъдат приписани на един и същи писач. С други думи, новоразкритият ктиторски надпис от „Св. Архангели“ би трябвало да се датира по времето на цар Иван Александър, т.е. да е синхронен на голготския кръст, който се намира в близост, и някои други дребни фрагменти, но майсторът на стенописите от това време не е същият, който работи в костницата между 1344 и 1363 г. Гръцкият език също не изненадва, тъй като ктиторската дейност на българския владетел, подписващ се твърде вероятно като αὐτοκράτωρ τῶν Βουλγάρων καὶ τῶν Ῥωμαίων Ἀλέξανδρος<sup>30</sup>, в Бачково е свързана с неговите интенции на император колкото на българите, толкова и на ромеите. Съдейки и по другата му дейност, то поне в духовния живот царят приемал известна двуезичност. Тук идва и логичният въпрос, ако става дума само за преизписване на

30 Титулът е от заличения днес надпис в костницата, публикуван в Ivanov 1911: 213, бел. 78. Както е известно, надписът в костницата не е запазен. И. Иванов го възстановява по аналогия с титулуването на царя от Оряховската грамота, като предлага следния текст: „Иван Александър в Христа Бога благоверен цар и самодържец на българите и гърците...“ (Ivanov 1911: 213). И. Гошев смята, че този текст е завършвал с „... и ктитор“ (Goshev 1931: 352). От В. Златарски обаче става ясно, че пасажът „самодържец (император) на българи и ромеи“ всъщност е бил графит, издраскан много късно до унищожения вече надпис при изображението на царя. Вж. Zlatarski 1906: 4-8; за цялата история на надписа вж. Kuyumdzhiev 2016: 228.

храма „Архангели“ по времето на Иван Александър, защо тук се появява подобен ктиторски надпис, а в костницата, където има негово изображение, такъв не е засвидетелстван. Има обаче негов ктиторски портрет и на долния етаж (портика)<sup>31</sup>, където със сигурност става дума за преизписване или поне за конкуренция между българския цар с другите ктитори (с Алексей Комнин<sup>32</sup>), както е в костницата (с братя Бакуриани, Георги и Гавриил). Г. Геров изказва подкрепа по отношение на тезите, че параклисът е строен от император Алексей I Комнин, но всички негови и на по-старите автори аргументи са по-скоро косвени<sup>33</sup>. Наличието на ктиторски надпис от XIV в., който донякъде е взаимозаменяем с изображението на ктитора, по-скоро ме карат да подкрепя хипотезата, че храмът „Архангели“, т.е. структурата на втория етаж, е изписан цялостно по времето на Иван Александър<sup>34</sup>, но може би е строен и частично украсен малко преди това, тъй като има реставрационни податки, че има и по-ранен слой. Че ктиторският надпис е съдържал името на българския цар, ми подсказва неговото заличаване при следващото преизписване на църквата през XVII в.

При последната реставрация бе разкрит и втори надпис (Фиг. 4), който е двуредов, обрамчва целия диаметър в основата на барабана на купола и се разчита по следния начин:

+ TAIC \CAIC/ YΛAIC? APICTA ZΩΓPAΦE ΓPÁΦEIC · TÀC AΓΓE-  
 ΛIK[(AΣ)] TΩN [AΨΛΩN Δ]YHNÁMEIC · ÁΛΛ' O' ΨN AKATÁΛH-  
 ΠTOC ' ÁYΛOΣ ΦYCIC, KÀN EÍ TÉXNH ΔEÍKNYCI TÁΓMATA  
 EÉNA · ÁPPHTOΦPÍKTÓMOPΦA ΠOIKÍΛOTPOΠOC · O' NOYC  
 ΓAP IDOY CXHMATIZΩN TON ΛOΓON · KAΘA ΠPOΦHT(AΣ)  
 KAΘOPAN O' YC O' BΛÉΠ(ΩN) · TÁΞEIC AΠEIKÓNICEN EN-  
 NE \A/PÍΘMOY\C/ · ΔEITOTYΓÍKH N OYCÍAN ΦΩTOC ΔEY-  
 TEPOTY · ΠEPÍKYKΛOYCAN K(AI) ΛATPEBOY[ΣAN].....]  
 OYC KATAI

<sup>31</sup> Gerov 2006: 197.

<sup>32</sup> Не е ясно дали зад сегашния образ на император Алексей Комнин, нарисуван от Захари Зограф през 1841 г. в пасажа към католикона, се крие същото по-старо изображение, както с право се съмнява Kuyumdzhiev 2016: 225. По данни на Владимир Цветков стенописите на „Архангели“ от XIX в. не повтарят старата/старите иконописни програми.

<sup>33</sup> За дискусията и по-старата библиография вж. Gerov 2006: 199-204.

<sup>34</sup> Penkova 2008: 53.

+ ΛΑΜΠΕΙ Τ[ΗΝ]...ΤΑΙΣ ΜΑΡΜΑΡΥΓΑΙΣ ΤΩΝ ΑΔΥ[ . . . . . ]  
 ΙΖΩΝ[ . . . . . ] ΖΩΝ ΜΥΣΤΙΚΑΣ ΑΓΓΕΛΙΑΣ · ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ  
 ΚΑΤΩ ΠΡΑΤΤΟΝΤΑ ΕΝΘΕΟΥΣ ΤΡΟΠΟΥΣ · ΓΑΥ<Ρ>ΟΥΣ ΔΕ  
 ΘΡΑΣΕΪΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΕΠΗΡΜΕΝΑΣ, · ΤΕΜΝΩ ΘΕΡΙΖ[ΩΝ] ΠΥ-  
 ΡΪΦΛΕΚΤΩ ΔΥΝΑΜΕΙ · ΜΕ\ΤΑΙ\ΧΜΪΟ<Ν> ΓΑΡ Κ(ΑΙ) Θ(ΕΟ)Υ  
 Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΎΛΗΣ, ΤΩΝ ΑΥΛΩΝ ΠΕΦΥΓΚΕ ΤΑΓΜΑΤΩ(Ν) ΦΥΣΙΣ  
 · Πᾶς οὖν ἄλλαζων κ(αὶ) εὐλαβοῦ φριττω[Ν].....  
 ΓΑΥΡΗΣ

Нормализираният текст, разделен на стихове от горни точки,  
 и моят превод са следните:

Ταῖς σαῖς ὕλαις?<sup>35</sup> ἄριστα ζωγράφει γράφεις·  
 τὰς ἀγγελικὰς τῶν [ἁῶλων] δυνάμεις·  
 ἀλλ' οὖν ἀκατάληπτος, ἅυλος φύσις,  
 καὶ εἰ τέχνη δείκνυσι τάγματα ξένα  
 5 ἀρρητοφρικτόμορφα<sup>36</sup> ποικιλλοτρόπως·  
 ὁ νοῦς γὰρ ἰδοῦ σχηματίζων τὸν λόγον·  
 καθὰ προφήτας καθορᾷ νοῦς ὁ βλέπων·  
 τάξεις ἀπεικόνισεν ἐννεαρίθμους·<sup>37</sup>  
 λειτουργικὴν οὐσίαν φωτὸς δευτέρου·  
 10 περικυκλοῦσαν καὶ λατρεύου[σαν...]  
 [.....]οὺς καταλάμπει τὴν [.....]  
 ταῖς μαρμαρύγαις τῶν.....--  
 .....  
 .....  
 15 [.....]ζων μυστικὰς ἀγγελίας·  
 πρὸς τοὺς κάτω πράττοντα ἐνθέους τρόπους·  
 γαῦρους δὲ θρασεῖς καρδίας ἐπηρμένους,<sup>38</sup>  
 τέμνω θερίζων πυριφλέκτῳ δυνάμει·

<sup>35</sup> Предположението е на Г. Манопулос.

<sup>36</sup> Подобна композитна дума „ἀρρητοληπτόπνευστον“ (неизразимо/неописуемо поемащ благоухание/ живот) се употребява от Лъв Хиросфакт още през Χ в. Вж. Leo Choiosphaktes, *De Thermis*, vv. 186–187 в Lauxterman 2003: 137.

<sup>37</sup> Подобни са композитните отлагодни причастия, където съществува числителното „де-вет“, като например „ἐννεαμηνέω > ἐννεαμηνούσα“, което пък е ἡραχ legomenon в творчеството на поета Николаос Каликелис от XII в. Вж. Naka 2019: 116.

<sup>38</sup> Става дума за израза „καρπὸν τῆς ἐπηρμένης καρδίας“ – „плода от надменното сър-це“ (Исай 10:12).

μεταίχιμιο<v> γὰρ καὶ Θεοῦ καὶ τῆς ὕλης.<sup>39</sup>  
 20 τῶν αὐλῶν πέφυκε ταγμάτων φύσις·  
 πᾶς οὖν ἀλαζών<sup>40</sup> καὶ εὐλαβοῦς φοίττ[ων?]  
 .....  
 .....  
 .....  
 25 ....γαῦρης+

С материалите си отлично, зографе, изписваш  
 на нематериалното ангелските сили,  
 ала нетленно е и необяснимо естеството им,  
 макар изкуството да владее композиции чудати  
 5 с невъзможноописуеми различни форми,  
 разумът обаче дава образ на Словото,  
 според пророците разумът вижда как  
 да се изобразяват девет на брой чина<sup>41</sup>,  
 осветявайки литургичната им същност като втора светлина,  
 10 оградиха и почитаха.....  
 .....сияе.....  
 отблясъците на.....  
 .....  
 .....  
 15 [.....] тайнствените послания  
 към смъртните с техните боговдъхновени, горди маниери,  
 тях одързостяваш със сърца надменни,  
 но тях съсичам, покосявайки ги с пламтящата сила на огъня,  
 защото е на полосата между Бога и материята  
 20 естеството на нетленните воинства  
 и всеки шарлатанин в страхопочитание да трепери  
 .....

39 Подобен израз се среща в св. Йоан Дамаскин „ἐν μεταίχιμίῳ ἐπὶ Θεοῦ καὶ σαρκός, τῆς μὲν ὡς σύνοικος, τοῦ Θεοῦ δὲ ὡς εἰκὼν“ – „в промеждутъка между Бога и плътта...“ *Migne* 1864: 1072D-1073A.

40 И тук се употребява думата „измамник, шарлатанин, пустословец“ по Исая 10:12 – „καὶ τὴν ἀλαζονίαν τῶν ὑψηλῶν ὀφθαλμῶν αὐτοῦ“, където целият пасаж се превежда: „И тогава, кога Господ извърши всичкото Си дело на планина Сион и в Иерусалим, ще каже: ще погледна плода от горделивото сърце на царя асирийски и пустославието на високо дигнатите му очи“.

41 Става дума за ангелските чинове.





Фиг. 4. Фрагменти от надпис в основата на барабана на купола на параклиса „Св. Архангели“, Бачковски манастир (снимка В. Цветков)

- With your materials, painter, you excellently depict  
 The heavenly host of the immaterial,  
 But incorruptible and unsearchable is their nature,  
 Even though art is well versed in bizarre compositions  
 5 With strikingly different forms beyond description,  
 It is mind that endows the Word with image,  
 The prophets think that in the mind's eye is seen how  
 To render the orders of the ninefold celestial hierarchy,  
 Illuminating their liturgical nature as a second light,  
 10 Surrounded and worshiped .....  
 .....shine.....  
 gleams of .....  
 .....  
 .....

15 [.....] the mysterious messages  
 To the mortals with their divinely inspired, proud  
 Manners, you are emboldening them with haughty hearts,  
 But I am slaying them, mowing them down with the blazing power of fire,  
 Because somewhere between God and matter is  
 20 The nature of the incorruptible host  
 And let every charlatan tremble with awe  
 .....

Повече от ясно е, че двуредният надпис обрамчва цялата окръжност на фундамента на барабана, но за момента е разкрита само изписаната по-горе част<sup>42</sup>. За съжаление, около 1,20 м от надписа върху северната стена на барабана са повредени от климатичните въздействия още преди преизписването на храма през XVII в. и не е възможно цялостното възстановяване на текста. Още по-разочароващо е, че липсващите строфи са в средата и края на текста, който започва в центъра на окръжността над олтара и се разгръща от изток на запад. Надписът е изписан от същата ръка, която е работила върху ктиторския надпис, и отново е с унциално писмо. Заради фрагментарната запазеност на текста, а и заради пълното отсъствие на публикуван аналог в запазената гръцка книжнина от Средновековието, не мога да предложа цялостното му четене. Сигурно е обаче, че става дума за поетична творба, посветена на Архангелите, написана в дванадесетосричен стих с цезура след петата сричка. Връзката с Архангелите личи от следните словосъчетания ἀγγελικὰς δυνάμεις (ангелски сили) и μυστικὰς ἀγγελίας (тайни послания), както и от употребата на производни думи от прилагателното ἄϋλος (безплътен, нематериален), което тук пояснява φύσις (природа, естество). Именно за тази „нематериална природа“ като опозиция на ὕλη (материя), както е тук, говори например св. Григорий Нисийски, като последовател на неоплатоника Ориген<sup>43</sup>, а е известно, че Бачковският манастир е книжовно средище, където се изявява неоплатоникът Йоан Петрици,

42 Изказвам своята благодарност на дякон Григориос Манопулос от Янина, който ми помогна за разчитането на някои части от надписа. Признателен съм и на доц. д-р Андреас Роби от Виена, който, като специалист по епиграми, ми даде ценни съвети за реконструкцията на мерената реч и потвърди уникалността на този текст.

43 Cherniss 1930: 1-92 и др.

ученик на Йоан Итал през XI–XII в.<sup>44</sup> Разбира, се в християнския неоплатонизъм ангелите заемат сериозна позиция и са пример за подражание на монасите. Установените словосъчетания и най-вече „полосата между Бога и материята“, ако не са директни заемки, то поне напомнят за произведенията с догматичен характер на св. Йоан Дамаскин<sup>45</sup>. Подобни, но неидентични текстове също са съчинявани от известни православни химнописци и са включени в гръцката служба от минея за 8-ми ноември, като фигурират с имената на своите автори<sup>46</sup>. В много от тях също се срещат *δυνάμεις* и

44 *Bakalova* 1977: 7.

45 *Migne* 1864.

46 *Νῦν αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν* σὺν ἡμῖν ἀοράτως λατρεύουσιν • ἰδοὺ γὰρ εἰσπορεύεται ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης. Ἰδοὺ θυσία μυστικῇ τετελειωμένη δορυφορεῖται • πίστει καὶ πόθῳ προσέλθωμεν, ἵνα μέτοχοι ζωῆς αἰωνίου γενώμεθα. *Алلهлуйя* (Херувимска песен от литургията на Преждеосвещените дарове на Великия пост), както и други авторски азматични произведения като:

#### **Ἰωάννου Μοναχοῦ**

Ὡς ταξιάρχης καὶ πρόμαχος, καὶ τῶν Ἀγγέλων Ἀρχηγὸς Ἀρχιστράτηγε, πάσης ἀνάγκης καὶ θλίψεως, νόσου καὶ δεινῶν ἁμαρτημάτων ἐλευθέρωσον, τοὺς εἰλικρινῶς ἀνυμνοῦντας, καὶ αἰτουμένους σε Ἐνδοξε, ἐναργῶς ὡς αὔλος τὸν αὐλὸν καθορῶν, καὶ τῷ ἀπροσίτῳ φωτὶ, τῆς τοῦ Δεσπότης δόξης καταλαμπόμενος· αὐτὸς γὰρ φιλανθρώπως, σάρκα δι' ἡμᾶς ἐκ Παρθένου προσείληφε, σῶσαι βουλῆς τὸ ἀνθρώπινον.

#### **Ἦχος β' τοῦ Στουδίτου**

Τῆς αὐλοῦ οὐσίας, τῶν νοερῶν Δυνάμεων προστατεύοντες, καὶ τῆς Τρισηλίου δόξης ταῖς μαρμαρυγαῖς, φωτοδοτοῦντες τὴν οἰκουμένην, Ἀρχιστράτηγι, ἀλήκτω φωνῇ, τὸν τρισάγιον ὕμνον ἐξάδετε· διὸ προσβεύσατε σωθῆναι τὰς ψυχὰς ἡμῶν.

#### **Ὁ αὐτὸς Ἀρσενίου**

Τῷ αὐλῷ θρόνῳ περικυκλοῦντες, νοεραὶ οὐσαὶ θεῖοι Ἀσώματοι, τὴν τρισάγιον ᾠδὴν, τῷ πρῴτῳ Θεῷ, φλογεροῖς τοῖς χεῖλεσιν ἄδετε, Ἅγιος ὁ Θεός, ὁ Πατὴρ ὁ ἄναρχος, Ἅγιος ἰσχυρός, ὁ Υἱὸς ὁ συνάναρχος, Ἅγιος ἀθάνατος, τὸ ὁμοούσιον Πνεῦμα, τὸ σὺν Πατρὶ καὶ Υἱῷ συνδοξαζόμενον.

#### **Ὁ αὐτὸς Ανατολίου**

Ἀσώματοις χεῖλεσι, καὶ νοεροῖς στόμασι, τῶν Ἀγγέλων αἱ τάξεις, τὸν ἀκατάπαυστον ὕμνον προσφέρουσι, τῇ σῇ ἀπροσίτῳ Θεότητι Κύριε, καὶ νόες καθαροὶ καὶ λειτουργοὶ τῆς σῆς δόξης αἰνοῦσί σε Δέσποτα· σὺν αὐτοῖς δὲ Μιχαὴλ ὁ ἀσώματος, καὶ πρωτοστάτης τῶν ἁνῶ Δυνάμεων, ὁ Ἀρχιστράτηγος τῶν Ἀγγέλων, ἐστιάτωρ ἡμῖν σήμερον γέγονε, τὰ τῶν ἀσωμάτων ἄσματα προτρέπομενος ἡμᾶς ἄδειν, τῇ ἀπροσίτῳ σου δόξῃ Φιλάνθρωπε, ἵνα προσβέῃ ἀπαύστως, ὑπὲρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν.

#### **Εφραίμ Καρίας**

Τῆς ἡλιακῆς ἀκτίνος τοῦ θείου φωτός, καταλαμπόμενοι Ἀρχιστράτηγι, τὰς τῶν αὐλῶν καταυγάς τε ταξιαρχίας, ὡς φῶς λευχεμονοῦντες, ἐν ὑψίστοις τὸ πῦρ καταυγάς ἐν κόσμῳ, τῆς ἀπροσίτου Θεότητος· ὅθεν καὶ τὸν τρισάγιον ὕμνον, ἐν φλογεροῖς τοῖς χεῖλεσιν ἀκαταπαύστως ἄδετε· Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος εἰ, ὁ Θεὸς ἡμῶν δόξα σοι.

Ἀπολυτίκιον τῶν ἐννέα Ταγμάτων. **Ἦχος α'.** Τῆς ἐρήμου πολίτης.

Τῆς ἀνάρχου Τριάδος λειτουργοὶ οἱ ἀσώματοι, τῶν ἀκαταλύπτων οἱ πρῶτοι, μυστηρίων ἐκφάντορες, σὺν Θρόνοις Χερουβείμ καὶ Σεραφεῖμ, Δυνάμεις Ἐξουσαὶ καὶ Ἀρχαὶ, Κυριότητες Ἀρχάγγελοι οἱ λαμπροί, καὶ Ἄγγελοι ὕμνείσθωσαν. Δόξα τῷ ὑποστήσαντι ἡμᾶς, δόξα τῷ καταλάμποντι, δόξα τῷ ὑμνουμένῳ δι' ὑμῶν, τρισαγίοις ἁσμασι.

Всички цитирани дотук се изпълняват на вечернята на 08.11. и фигурират в Минея.





Фиг. 5. „Архангелски събор“, от Бачковски манастир, 40-те години на XIV в.,  
НГ – София (снимка И. Ванев)

ἄϋλος, което ми дава основание категорично да твърдя, че текстът е дванадесетосрична поема (епиграма), посветена на Архангелите. Нейният автор остава неизвестен, но явно е изкусен и високообразован химнограф със сериозни познания по догматика, и не е изключено текстът да е създаден специално за този параклис по поръка на някой багренороден, тъй като няма точен аналог поне в познатите ми текстове от епохата. Например композитното прилагателно ἀρρητοφρικτόμορφα (с невъзможноописуеми ужасни/страшни форми) е ἡραχ legomenon, т.е. не се среща в досега познатата ни византийска литература. Не по-малко интересно е и съдържанието на епиграмата, която разкрива особено ярко отношението на православното духовенство към иконичността или съотношението изображение – първообраз. Обръщението към зографа и своеобразният диалог с него и изкуството му вероятно показва, че авторът е монах, за когото талантът не е способен да отрази достатъчно правдиво нематериалното със своите материални похвати. Тук се наблюдава неоспоримо доказателство, че в центъра на православието е Логосът, както че центърът на култа е литургията, т.е. каноничното богослужение. Изображенията за православния монах си остават само визуализация, „непохватна“ теофания на Словото, която има нужда от вербално разяснение, както е в „Архангели“, а изображеният персонаж е важен единствено и само в неговата знакова цялост (слово – образ – култ)<sup>47</sup>. Разбира се, адресатът е зрителят, който със сигурност е грамотен.

Посвещението на храма на Архангелите още през XIV в. също не поставям под съмнение. Съдържанието на епиграмата, както и палеографският и стилистичният ѝ анализ не позволяват да се направи паралел например с епиграмата от 1643 г. над вратата на трапезарията в манастира<sup>48</sup>. Последната е доста по-кратка, не особено умело написана, състои се от единадесет срички и много от устойчивите ѝ изрази са заимствани от други късни произведения в мерена реч.

Основателно се приема, че иконата „Архангелски събор“, съхранявана в криптата на „Св. Александър Невски“ към Националната галерия в София, е патронна икона от църквата „Св.

<sup>47</sup> Moutafov 2006: 216.

<sup>48</sup> Penkova 2012: 135; Vasilev 2016.



Архангели“ (Фиг. 5)<sup>49</sup>. Г. Геров датира иконата през 1344/45 г.<sup>50</sup> и подкрепя Е. Бакалова в твърдението, че Съборът на архангелите е столично търновско произведение, свързано с ктиорската дейност на българския цар Иван Александър в Бачковския манастир<sup>51</sup>. Тук е важно да се отбележи, че иконата също е с гръцки надписи, които палеографски се отнасят към XIV в.<sup>52</sup> Обаче въпреки определеното сходство в изписването на „М“ в иконата и в двата разглеждани тук надписа от параклиса „Архангели“ трудно биха могли и трите да се припишат на една и съща ръка, главно заради разликите в изписването на „А“. Разбира се, не е задължително стенописите и иконите за иконостаса да са дело на един и същи майстор или ателие, което в конкретния случай със сигурност е обслужвало двора, но на коя столица, не бих се ангажирал да твърдя.

За ранната история на Бачковския манастир винаги е бил важен въпросът за функцията на параклиса „Св. Архангели“, както и съотнасянето му към долния етаж и католикона. Преобладава мнението, че това е култова сграда с възпоменателна функция<sup>53</sup>, което А. Куюмджиев убедително и обстойно обори<sup>54</sup>. „Св. Архангели“ не е страничен параклис към католикон, който има комеморативна функция<sup>55</sup>. В тази връзка паралелите на Г. Геров между бачковския храм и мавзолея (от типа ἡρώων) на Комнините в манастира Пантократор, посветен на арх. Михаил, са доста спорни<sup>56</sup>. В константинополските Пантократор и Хора

49 Инв. № МСББМ 1040. За нея вж. *Bakalova* 1972: 73-74; *Bakalova* 2000: 128; *Gеров* 2006: 192-195. Тезата не се оспорва дори от *Kuyumdzhiev* 2018: 499.

50 *Gеров* 2006: 207-208.

51 *Bakalova* 2000: 128; *Gеров* 2006: 207.

52 Като епиграфски и палеографски паралел бих могъл да посоча например прочутата икона на арх. Михаил, произхождаща от Константинопол и най-вероятно от погребалния параклис на Хора, която сега е във Византийския и християнски музей в Атина (*Vocotopoulos* 1995: 213). Много сходно с червен пигмент върху златната основа са изписани и артистично стилизирани в двете произведения Ο ΑΡΧ (за ὁ ἀρχάγγελος), абсолютно идентично е изписването на Μ, Γ и Α. И двете икони са качествени произведения на Палеологовото изкуство със сходна иконография на Архангелите, но иконата от Хора е по-майсторски изпълнена. Майсторът на Архангелския събор е по-декоративен и обръща повече внимание на одеждите, които в случая на иконата от Крипта са царски, с доста стилизирани орнаменти, имитиращи апликация на скъпоценни камъни, с бродерия и пискюли.

53 *Chaneva-Dechevska* 1996: 344.

54 *Kuyumdzhiev* 2016: 239.

55 *Babić* 1969: 7-8.

56 *Gеров* 2006: 206.

погребалните параклиси не са на втори етаж, там въобще не съществува такъв, а и в тях има ясно обособени пространства за погребения, над които се извършват поменални служби<sup>57</sup>. Наличието на гробове в Бачково, но най-общо на партерния етаж<sup>58</sup> и в очевидна връзка по-скоро с нартекса на католикона, по никакъв начин не кореспондира с утвърдената византийска практика на погребалните параклиси. Посвещението на Архангелите пък не е задължително да се свързва само с ролята на арх. Михаил на психопомп. Небесното воинство може да играе ролята на медиатор (параклисът очевидно е „преходно пространство“<sup>59</sup>); архангелите могат да са пазители на входа (храмът е над старата порта на манастира); те биха могли да бъдат закрилници на манастирската стража поради наличието на два входа от запад и юг и връзката на храма с жилищните крила<sup>60</sup>.

Засега единственото, което може да се твърди категорично, е, че двата новоразкрити гръцки надписа са от XIV в., както че към момента на тяхната поява параклисът е посветен на св. Архангели. Продължаващите реставрационни дейности ще разкрият нови детайли от историята на този храм и неговите благодетели.

---

57 Moutafov 2020: 140.

58 Mavrodinov 1966: 23-24 и др.

59 Kuyumdzhiev 2016: 239.

60 Chilingirov 2007: 267.

## Библиография

### Извори

Migne 1864: Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἐκδοσις ἀκριβὴς τῆς Ὁρθοδόξου Πίστεως. In: *Patrologiae Cursus Completus* (ed. J.-P. Migne), vol. 94, Paris, 790-1220.

### Литература

Babić 1969: Babić, Gordana. Les chapelles annexes des églises byzantines. Function liturgique et programme iconographique. Paris.

Bakalova 1972: Bakalova, Elka. Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (1331–1393). – In: Моравска школа и њена доба [Moravska shkola i nejna doba]. Beograd, 61-77.

Bakalova 1977: Bakalova, Elka. Бачковската костница [Bachkovskata kostnitsa]. Sofia.

Bakalova 2000: Bakalova, Elka. The Earliest Surviving Icons from Bulgaria. In: *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors* (843–1261). New York, 118-136.

Boyadzhiev 1972: Boyadzhiev, Stefan. Към въпроса за датировката на двете църкви в Бачковския манастир [Kum vaprosa za datirovkata na dvete tsarkvi v Bachkovskia manastir]. – Родопски сборник [Rodopski sbornik], No. 3, 79-103.

Chaneva-Dechevska 1996: Chaneva-Dechevska, Neli. По въпроса за църквата „Св. Архангели“ в Бачковския манастир и другите двуетажни църкви в района [Po vaprosa za tsarkvata Sv. Arhangeli v Bachkovskia manastir i drugite dvuetazhni tsarkvi v rajona]. In: Годишник на Департамент Археология – Нов български университет [Godishnik na Department Arheologia – New Bulgarian University], Sofia, 344-354.

Cherniss 1930: Cherniss, Harold F. The Platonism of Gregory of Nyssa. In: University of California, Publications in Classical Philology, vol. XI.I, 1-92.

*Chilingirov* 2007: *Chilingirov*, Assen. Българска архитектурна школа. Изследвания [Balgarska arhitekturna shkola. Izsledvania]. Vol. I, part IV, „Свети Архангели“ в Бачковския манастир [Sveti Arhangeli v Bachkovskia manastir]. Berlin (internet volume).

*Eldem* 2016: *Eldem*, Edhem. Osman Hamdi Bey: İzlenimler, 1869–1885. Istanbul.

*Gerov* 2006: *Gerov*, Georgi. За венценосните ктитори на Бачковския манастир [Za ventsenosnite ktitori na Bachkovskia manastir]. – Старобългарска литература [Starobulgarska literatura], No. 35-36, 188-209.

*Goshev* 1931: *Goshev*, Ivan. Нови данни за историята и археологията на Бачковския манастир [Novi dannî za istoriata i arheologiatâ na Bachkovskia manastir]. – Годишник на Софийския университет, Богословски факултет [Godishnik na Sofijskiya Universitet, Bogoslovski fakultet], No. 6, 341-388.

*Grabar* 1921: *Grabar*, Andre. Материалы по средневековому искусству в Болгарии [Materiali po srednevekovnemu iskuss-to v Bolgarii]. – Годишник на Народния музей [Godishnik na Narodnia muzei], No. 2 (1920), 97-164.

*Ivanov* 1911: *Ivanov*, Yordan. Асеновата крепост над Станимака и Бачковския манастир [Asenovata krepost nad Stanimaka i Bachkovskia manastir]. – Известия на Българското археологическо дружество [Izvestia na Bulgarskoto arheologicheskoto druzhestvo], No. 2, 191-230.

*Klisarov* 1984: *Klisarov*, Nikolay. Художествената украса на църквата „Св. Архангели“ в Бачковския манастир [Hudozhestvenata ukrasa na tsarkvata Sv. Arhangeli v Bachkovskia manastir]. – Опазване паметниците на културата в България. Годишник на НИПК [Opazvane pametnitsite na kulturata v Bulgaria. Godishnik na NIPK], No. 3, Sofia, 33-51.

*Klisarov* 1985: *Klisarov*, Nikolay. Църквата Св. Архангели в Бачковския манастир [Tsarkvata Sv. Arhangeli v Bachkovskia manastir]. In: Юбилеен сборник 100 г. Народен Археологически музей в Пловдив [Jubileen sbornik 100 godini Arheologicheski muzei v Plovdiv]. Vol. II. Plovdiv, 172-194.

*Kuyumdzhev* 2016: *Kuyumdzhev*, Alexander. Критични бележки върху хипотезите за датирането, функцията и ктиторството на църквата „Св. Архангели“ в Бачковския манастир [Kritichni belezhki varhu hipotezite za datiraneto, funkciata i ktitorstvoto na tsarkvata Sv. Arhangeli v Bachkovskia manastir]. – Старобългарска литература [Starobulgarska literatura], No. 53-54, 215-246.

*Kuyumdzhev* 2018: *Kuyumdzhev*, Alexander. Църква „Св. Архангели“, Бачковски манастир [Tsarkva Sv. Arhangeli, Bachkovski manastir]. In: Корпус на стенописите в България от първата половина на XIX век [Corpus na stenopisite v Bulgaria ot parvata polovina na XIX vek]. Sofia, 495-514.

*Lauxtermann* 2003: *Lauxtermann*, Marc D. Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts. Vol. I, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

*Mavrodinov* 1966: *Mavrodinov*, Nikola. Старобългарско изкуство XI–XIII в. [Starobulgarsko izkustvo XI–XIII vek]. Sofia.

*Moreva* 1991: *Moreva*, Rositsa. Иван Богданов. Гробът на патриарх Евтимий – национална светиня [Ivan Bogdanov. Grobat na patriarch Evtimii – nacionalna svetiniya]. – Археология [Arheologia], No. 3, 53-56.

*Moreva-Arabova* 1990: *Moreva-Arabova*, Rositsa. Владенията на Бачковския манастир в Родопите през XII–XIV век [Vladienata na Bachkovskia manastir v Rodopite XII–XIV vek]. – Известия на музеите в Южна България [Izvestiya na muzeite v Juzhna Bulgaria], No. 16, 113-128.

*Moutafov* 2006: *Moutafov*, Emmanuel. Индивидуални просителни молитви пред икони [Individualni prositelni molitvi pred ikoni]. – Annuaire de l'Universite de Sofia "St. Kliment Ohridski" – Centre de Recherches Slavo-byzantines "Ivan Dujčev", No. 94/13, 207-219.

*Moutafov* 2010: *Moutafov*, Emmanuel. Криптограмите и билингвизмът на Палеологовото изкуство [Kriptogramite i bilingvizmat na Paleologovoto izkustvo]. – Patrimonium, No. 3, 251-261.



*Moutafov* 2018: *Moutafov*, Emmanuel. Църква „Св. Богородица Петричка“, Бачковски манастир [Tsarkva Sv. Bogoroditsa Petricka, Bachkovski manastir]. In: Корпус на стенописите в България от първата половина на XIX век [Corpus na stenopisite v Bulgaria ot parvata polovina na 19 vek]. Sofia, 810-834.

*Moutafov* 2019: *Moutafov*, Emmanuel. Християнска криптография [Hristianska kriptografia]. De Artibus Monographiae. Vol. I, Sofia.

*Moutafov* 2020: *Moutafov*, Emmanuel. Богородица Вместилище на невместимото. Човешки измерения на Палеологовото изкуство в Константинопол [Bogoroditsa Vmestilishte na nevместimото. Tchoveshki izmerenia na Paleologovoto izkustvo]. Sofia.

*Naka* 2019: *Naka*, Paraskevi. Συμβολή στη μελέτη του ποιητικού έργου του Νικόλαου Καλλικλή. (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία του ΑΠΘ) Thessaloniki.

*Penkova* 2008: *Penkova*, Bisserka. Българските „двуетажни църкви“ и византийската мемория. Типология, програма (планов проект, ръкопис) [Bulgarskite dvuetazhni tsarkvi i vizantiiskata memoria (manuscript of an internal research project)]. Sofia.

*Penkova* 2012: *Penkova*, Bisserka. Бачковски манастир, трапезария [Bachkovski manastir, trapezaria]. In: Корпус на стенописите от XVII век в България [Corpus na stenopisite ot XVII vek v Bulgaria]. Sofia, 131-135.

*Petit* 1904: *Petit*, Louis. Typikon de Grégoire Pacourianos pour le monastère de Pétritzos (Bačkovо) en Bulgarie. – Византийски временник [Vizantijskij vremennik], No. 11, приложение XXVI.

*Prashkov*, *Bakalova*, *Boyadzhiev* 1992: *Prashkov*, Ljuben, *Elka Bakalova*, *Stefan Boyadzhiev*. Манастирите в България [Manastirite v Bulgaria]. Sofia.

*Vanev* 2018: *Vanev*, Ivan. Църква „Св. Архангели“, Бачковски манастир [Tsarkva Sv. Arhangeli, Bachkovski manastir]. In: Корпус на стенописите в България от първата половина на

XIX век [Corpus na stenopisite v Bulgaria ot parvata polovina na XIX vek]. Sofia, 497-498.

Vasilev 2016: *Vasilev, Tsvetan*. De vanitate vitae – An Epigram in Greek Language from Bachkovo Refectory. In: *Monuments and Text in Antiquity and Beyond – Essays for the Centenary of Georgi Mihailov (1915–1991)*. Sofia, 384-408.

Vocotopoulos 1995: *Vocotopoulos, Panagiotis Α.* Βυζαντινές εικόνες. Athens.

Zlatarski 1906: *Zlatarski, Vassil*. По повод статията на Н. Високопреосвещенство г-на Теодосия: няколко думи за Бачковския манастир по повод слуха за откриването на гроба на патриарх Евтимий [Po povod statiyata na N. Visokopreosveshtenstvo g-na Teodosia: niakolko dumi za Bachkovskia manastir po povod sluha za otkrivaneto na groba na patriarch Evtimij]. – Църковен вестник [Tsarkoven vestnik], No. 1, 1-2, 4-8.

## Two Newly Discovered Greek Epigraphs from the Chapel of the Holy Archangels of the Bachkovo Monastery and Their Contextualisation

*Emmanuel Moutafov*



This article deals with the existing assumptions about the occurrence and the layers of murals and construction works at the Chapel of the Holy Archangels in the Monastery of Bachkovo. Two Greek inscriptions found while carrying out restoration work are published for the first time: one above the window in the south wall, and the second inscribed on the basement of the drum on which the dome rests. The former is a donor's inscription and the author deems it to have contained the name of the founder along with that of the painter, while the latter is hymnographical/liturgical and though surviving and uncovered fragmentarily until mid-2020, its content refers to the Archangels. Both inscriptions are palaeographically dated to the fourteenth century and are associated with the donation activities of King Ivan Alexander in the cloister. The deciphered inscriptions confirm the correctness of the assumption of some researchers that by the mid-fourteenth century the church was dedicated to the Archangels.

The author inevitably addresses the question of the function of the chapel in the medieval period and how it correlates with the lower floor, the catholicon and the old gates. Here once again he argues that the Chapel of the Holy Archangels was not a mortuary one. In addition to the overall argumentation, Emmanuel Moutafov draws a number of parallels from the historical, theological, philosophical and artistic contexts of the age.



## List of Contributors

**Alexander Kuyumdzhev**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
margaritakj@gmail.com

**Anna Adashinskaya**

New Europe College, Bucharest (Romania)  
adashik@gmail.com

**Darina Boykina**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
darinaboikina@yahoo.com

**Emmanuel Moutafov**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
moutafov1@gmail.com

**Ilias Karalis**

Aristotle University of Thessaloniki (Greece)  
karalikos@yahoo.gr

**Ioannis Vitaliotis**

Research Centre for Byzantine  
and Post-Byzantine Art of the Academy of Athens (Greece)  
isvital@yahoo.com

**Ivan Vanev**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
ivangel@abv.bg

**Ivana Ženarju Rajović**

Institute for Serbian Culture (Serbia)  
ivanazenarju@yahoo.com

**Ivanka Gergova**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
v.gergova@yahoo.com

**Kristina Yapova**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
yapovak@abv.bg

**Maia Zaharieva**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
mmaia\_zaharieva@mail.bg



**Maria Kolusheva**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
m.kolusheva@gmail.com

**Marina Koleva**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
koleva\_marina@yahoo.com

**Marko Katić**

University of Belgrad (Serbia)  
aspazije@gmail.com

**Oana Iakubovski**

Institute for South-East European Studies (Romania)  
oanaiakubovski13@gmail.com

**Pierre Moukarzel**

Lebanese University (Lebanon)  
pierre.moukarzel@ul.edu.lb

**Tereza Bacheva**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
tereza.bacheva@gmail.com

**Vesselina Yontcheva**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
vessetobesseto@gmail.com

**Yavor Genov**

Institute of Art Studies (Bulgaria)  
yavgenov@gmail.com

Изкуствоведски четения 2020

Art Readings 2020

**ПЪТЕШЕСТВИЯ**

**JOURNEYS**

Институт за изследване на изкуствата, БАН

Institute of Art Studies, BAS

съставители  
**Емануел Мутафов**  
**Маргарита Куюмджиева**

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



редактор  
**Тереза Бачева**

Copy-editor  
**Tereza Bacheva**

превод  
**Светлана Лазарова**

Translation  
**Svetlana Lazarova**

корица  
**Даниел Нечев**

Cover  
**Daniel Netchev**

предпечат  
**Даниел Нечев**

Content Management  
**Daniel Netchev**

печат  
**Дайрект сървисиз**

Press  
**Direct Services**

ISBN 978-954-8594-98-1  
ISSN 1313-2342

ISBN 978-954-8594-98-1  
ISSN 1313-2342