

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



ПРОФ. Д-Р ЕМАНУЕЛ СТЕФАНОВ МУТАФОВ

**МИТРОПОЛИТСКИЯТ ХРАМ
„СВ. СТЕФАН“ В НЕСЕБЪР И НЕГОВИЯТ ХУДОЖЕСТВЕН КРЪГ:
КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ, ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И ИНТЕРВИЗУАЛНОСТ**

АВТОРЕФЕРАТ

**на
ДИСЕРТАЦИЯ**

**ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА НАУЧНАТА СТЕПЕН
*ДОКТОР НА НАУКИТЕ***

СОФИ

2022

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

проф. д-р ЕМАНУЕЛ СТЕФАНОВ МУТАФОВ

**МИТРОПОЛИТСКИЯТ ХРАМ
„СВ. СТЕФАН“ В НЕСЕБЪР И НЕГОВИЯТ ХУДОЖЕСТВЕН КРЪГ:
КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ, ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И ИНТЕРВИЗУАЛНОСТ**

**АВТОРЕФЕРАТ
на
ДИСЕРТАЦИЯ**

**ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА НАУЧНАТА СТЕПЕН
ДОКТОР НА НАУКИТЕ ПО СПЕЦИАЛНОСТТА
ИЗКУСТВОЗНАНИЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА
8.1., ТЕОРИЯ НА ИЗКУСТВОТА**

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ПРОФ. ДИН ДИАНА РАДОЙНОВА

ПРОФ. Д. Н. КРИСТИНА ЯПОВА

ПРОФ. Д-Р РОСТИСЛАВА ТОДОРОВА-ЕНЧЕВА

СОФИЯ

2022

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на разширено заседание на ИГ „Средновековно и възрожденско изкуство“, проведено на 29.09.2021 г.

Дисертационният труд е с обем 407 с., предговор, 5 глави, заключение, приложения, иконографски индекс, резюме на английски език и 760 заглавия библиография.

Защитата ще се проведе на 30.03.2022 г. на открито заседание на научно жури в състав: проф. дин Валерия Фол, ИБЦТ, БАН; проф. дин Диана Радойнова, Университет „Проф. д-р Асен Златаров“, Бургас; доц. д-р Иван Ванев, ИИИЗк, БАН; проф. д-р Ингеборг Братоева-Даракчиева, ИИИЗк, БАН; проф. д. н. Кристина Япова, ИИИЗк, БАН; доц. д-р Николай Гочев, СУ „Св. Климент Охридски“; проф. д-р Ростислава Тодорова-Енчева, ШУ „Епископ Константин Преславски“

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел „Административно обслужване“ на Института за изследване на изкуствата, София, ул. „Кракра“, 21.

СЪДЪРЖАНИЕ

Предговор

Историографски преглед на проблематиката, принципи и задачи на изследването

Интервизуалността и интертекстуалността като Логос

Несебър и високото му изкуство на прага на XVII в.

I. Културен контекст Месемврия – Мисиври – Несебър

Политическите събития и Месемврия през XIX и XX в.

Икономиката на Месемврия през XVIII–XIX в.

Образованието в Месемврия

Месемврийската митрополия

Месемврийската кондика

II. Интертекстуалност

Разчитането на гръцките надписи върху стенописи като инструмент за реконструкцията на изобразителния език от XVI–XVII в. в паметниците по българските земи

Кой се занимава с писане на надписи

За грешките в епиграфиката на православните паметници досега

III. Интервизуалност

Някои аспекти от развитието на православното християнско изкуство през XVI–XVII в.: вяра, език и националност

IV. Интервизуалност, интертекстуалност, рецепция, или Логосът в един митрополитски храм и неговият художествен кръг

Църквата „Св. Стефан“ (Нова митрополия), Несебър

Сградата

Стенописите – общо представяне

Рестаурация

Стенописите от XIV и XVIII в.

V. Проблеми в интерпретацията на паметника и неговият контекст

Иконографската програма

Изворите

Функция и посвещение

Художественият кръг от паметници на Новата митрополия в Несебър и околностите му

За съществуването на художествено ателие или школа в Несебър в края на XVI и началото на XVII в.

Зографите

Заключение

Списък на илюстрациите

Приложения

Иконографски индекс

Библиография

Някои публикации по темата на дисертацията

Приноси

Предговор

В рамките на работата ми през 2010 г. по редакцията на някои от надписите в църкви, включени в Корпуса на стенописите от XVII в., ми бе позволено да напиша планов проект, озаглавен *Разчитането на гръцките надписи върху стенописи като инструмент за реконструкция на изобразителния език от XVII в. в паметници от българските земи*, който е приет от изследователска група „Средновековно и възрожденско изкуство“ и от Научния съвет на ИИИЗк-БАН и регистриран като научно изследване в НАЦИД (COBISS.BG-ID – 1560553940), достъпен в научно-техническа и педагогическа библиотека, София. Да напиша този текст се наложи, тъй като бележките и коментарите ми по надписите в църквите „Рождество Христово“ в Арбанаси, Бачковската трапезария, „Св. Спас“ и „Св. Георги Мали“ в Несебър бяха съкратени, заради формата на изданието на Корпуса, а участието ми бе определено като на „консултант“. Част от тези наблюдения публикувах и в статията си от 2010 г. *Кои са античните мъдреци, изобразени в стенописите на Бачковската трапезария и църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси?*, отпечатана в *Проблеми на изкуството*. Работата по Новата митрополия („Св. Стефан“) в Несебър започна през 2019 г. с възлагането ми да напиша корпусната единица за църквата по проекта *Корпус на стенописите от XVI в. в България*, финансиран по Националната програма КИННПОР с ръководител проф. д-р Бисерка Пенкова. Този проект е част от по-мощния международен проект *Corpora of Pre-modern Christian Orthodox Mural Paintings* под егидата на Union Académique International, на който водеща организация е Институтът за изследване на изкуствата при Българската академия на науките. Подобна задача беше обяснима, тъй като църквата е

изцяло с гръцка епиграфика, не е публикувана в цялост, вече съм публикувал надписите от църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър и съм консултирал гръцките текстове от досегашните публикации за „Св. Стефан“ на Георги Геров, както и заради факта, че имам обзорна публикация за развитието на стенописа и подписите на зографите на Балканите през XVI-XVII в., публикувана в Румъния през 2018 г.

Историографски преглед на проблематиката, принципи и задачи на изследването

Това изследване се занимава с четири основни проблема: 1. с Логоса в неговата цялост, т.е. отвъд елементарната връзка между образ и надпис, и връзката му с адресата и средата и от гледна точка на модерните понятия за интервизуалността и интертекстуалността; 2. с Новата митрополия („Св. Стефан“) на Несебър и нейния художествен кръг като пример за високо изкуство по българските земи в края на XVI и XVII в., вписани в широк балкански контекст; 3. с културната история на Несебър през османския период, прибавяйки нови непубликувани надписи и извори, които да спомогнат за реконструкцията на миналото по южното ни Черноморие, както и 4. се опитва да докаже съществуването и използването на ерминия от типа на Данииловата на Балканите още през XVI в.

В. Гюзелев смята, че в края на XIV в. „в балканските владения на Византия след Цариград вторият по важност църковно-религиозен център станал Несебър“. Именно акад. Гюзелев е един от най-големите изследователи на малкия черноморски град, а преди него и Ж. Чимбулева. На историята на града се посвещава месемвриецът М. Константиnidис, върху чиито трудове се базира по-голямата част от съвременните изследвания въобще за Южното Черноморие. Важен за проучването на града се явява и прочитът на Месемврийската кондика на П. Чилев от 1908 г., който до момента бе единствен. Ограничеността на материала в опит да възстановя общокултурната история на Несебър през османския период наложи и привличането на сведения от изследвания на османисти и стопански историци като Е. Грозданова и С. Андреев, както и проучване на библиотеки, съхраняващи старопечатни книги, на училищната традиция в града. Наложил се също да проуча множество документи, които да ми помогнат да възстановя биографиите на ктитори, клирици и търговци от черноморския град с оглед създаване на социален и образователен срез на населението, което консумира култура от висока класа, както и връзките на месемврийци с Цариград и други центрове на Балканите, стигайки почти до края на Първата световна война. Това наложи разчитането и превода

на множество непубликувани текстове. За разкриването на културата на „българските черноморски гърци“ съществен е приносът на Д. Радойнова, която ги определя като жители на обособена културално зона и носители на идеята за градска култура, каквато в другите краища на България през османския период се появява доста по-късно.

Незаменими относно изкуството на по-късните несебърски църкви остават изследванията на А. Василиев, както и на по-новите автори като Д. Попова, И. Гергова, И. Ванев и др.

За Д. Попова е сигурно, че за период от 10-15 години в Несебър работи ателие в края на XVI и началото на XVII в., като освен сравненията между църквите „Св. Стефан“, „Св. Спас“ и църквата на о. „Света Анастасия“, привлича за доказателство десетина икони, които принадлежат на същите майстори, забелязвайки единство в стила и качеството им.

Изследвайки пътищата на балканските зографи, колеги като М. Куюмджиева и М. Колушева установиха, че има известни сходства между несебърските църкви и някои паметници в днешна Албания и Сърбия, подчертавайки нуждата от по-сериозно изследване на тези паралели, потвърждавайки тези на Б. Пенкова. Г. Геров пък говори за „несебърска художествена продукция“ от края на XVI и началото на XVII в., създадена от зографи, които пристигнали в града, за да украсят Новата митрополия и останали, декорирайки със стенописи няколко църкви и множество икони (всъщност изпълнени между 1603 и 1607 г.), които бележат „един от върховете на поствизантийското изкуство по българските земи“.

От друга страна, като разрешение на научноприложен проблем си поставих за цел да направя пълен *корпус* на надписите на четирите основно разглеждани църкви с техния коментар и преводи, какъвто липсва в институтската публикационна практика и който може да се ползва от студенти и специалисти, които не владеят гръцки език и нямат опит с епиграфиката от конкретната епоха.

I. Културен контекст

Пристанищният античен гръцки град, наречен Месемврия, е разположен на скалистия бряг на Черно море на около 35 км от Бургас. През елинистическата епоха градът е процъфтявал като търговски център, запазвайки донякъде тези си функции и през Средновековието в границите на византийската империя. През XIV в. преминава във владение на българските царе, а за кратък период е владян от генуезците. През

първите десетилетия на XVI в. днешният Несебър е причислен най-вероятно към хасовете на Силистренския санджакбей като център на каза. Документирано е, че при управлението на султан Сюлейман I (1520–1566) месемврийци осигурявали на силистренския санджакбей годишен приход в размер на 44 760 акчета. През втората половина на XVI в. обаче феодалният статут на града се променя – жителите на Месемврия заедно с раята на голяма част от селата наоколо стават подвластни на вакъфа на Хасеки султан, съпруга на Сюлейман хан, със седалище в Цариград. Така, със сигурност поне в периода 1561–1574 г. връзките между Несебър и Истанбул били особено интензивни, тъй като известната като Роксолана/Росана, Хурем султан била любима съпруга на султан Сюлейман I и майка на Селим II, а нейният вакъф давал на местното население известни привилегии в областта Хасекия, към която най-вероятно Несебър принадлежи през XVI в.

Икономиката на Месемврия през XVIII–XIX в.

Още през XVI в. Месемврия е прочута като удобно пристанище на юг от Стара планина, като лозарско и винарско средище и като важен център за търговия със сол и риба, жито, ечемик, мед и дърва за огрев, задоволяващи най-вече нуждите на Цариград, заради което градът притежавал множество дюкяни и складове. Заради местоположението на селището си месемврийските жители се занимавали с търговия, риболов и корабостроене. Традиционно оставало и производството на вино в лозята, заобикалящи града, част от което вероятно било за износ.

Образованието в Месемврия

За реконструкцията на образованието в Месемврия от османския период тук са използвани наличните данни от по-късни епохи, които да създадат впечатление за състоянието му и в миналото. До началото на XIX в. образованието в Месемврия вероятно е било на ниво църковни или килийни училища. От *Записки за приношенията в пазената от Бога Месемврийска митрополия*, съхранявани сега в атонския манастир Ивирон, става ясно какви книги е притежавал клирът на Месемврия в края на XVI в. Библиотеката на митрополията по тези фрагментарни бележки съдържала: четири евангелия; *Четвероевангелие с Праксапостол* и самостоятелен *Праксапостол* (Изборен апостол); Книга с пророчества (вероятно с цитати от Стария Завет); *Тактикон на архиеерея*; *Молитвослов с Акатист*; *Кириакодромион*; *Миней* за цялата година; два броя *Менолог на Симеон Метафраст* (за октомври и ноември); *Синаксар* за шест месеца; *Панегирик* и два *Пендикостара* (Цветен триод).

Месемврийската митрополия

Първоначално Месемврия е била епископия, подчинена на Адрианополската митрополия начело с *автокефален епископ на епархия Хемимонт с център Одрин*, а през VI в. се издига до ранга на архиепископия в диоцеза на Константинополската патриаршия. Именно с преминаването към юрисдикцията на Цариград се свързва и построяването на катедралния храм „Св. София“. От началото на X в. Месемврия се обединява с архиепископията на Анхиало, която по-късно се отделя отново от Месемврийската, а към края на XII в. месемврийската катедра се превръща в митрополия, като владиката ѝ се титулува „ὀπέρτιμος καὶ ἔξαρχος Μαύρης Θαλάσσης“. По времето на Асеновци, когато Месемврия отново се връща в границите на България и конкретно при цар Иван Асен II (1218–1241), са изградени църквите „Св. Теодори“, „Св. Петка“, „Св. Димитър“ и др. От 1263 г. месемврийската катедра се върнала в лоното на Константинополската патриаршия, през 1274 г. местният митрополит се включил в унията между Цариград и Рим, а между 1331 и 1366 г. при цар Йоан Александър била върната в диоцеза на Търновската патриаршия, издигайки статута на повечето местни манастири в ставропигиални.

Малко са установените липси в него списъка с месемврийски епископи. Авторитетът на месемврийските архиереи – епископи и митрополити – личи от подписите им върху многото официални църковни документи от различни епохи, както и от решенията на поместни и вселенски събори, от инициативите им. Като митрополитска катедра, Месемврия имала много църкви и параклиси още от Средновековието. Десет са оцелелите в различна степен на съхраненост византийски църкви, датиращи от периода VI–XIV в., пазят се и фрагменти от античната и средновековната фортификация на града, както и жилищни сгради, предимно от XVIII–XIX в.

Месемврийската кондика

Анхиалска и Месемврийска кондика, е изключително важен документ за историята на Черноморието, съхранява се в НБКМ–БИА, кол. 25, а.е. 1, л. 1-268 (ПА 7690) е попълвана през периода 1834–1890 г. и каталогизирана като „тефтер с проповеди и поучения“. Първата и засега единствена публикация за кондиката е на П. Чилев и е от 1908 г. Въпреки че днес кондиката (на гр. χρονικόν – хроника) е дигитализирана и достъпна на сайта на НБКМ с всичките си 539 страници. Както забелязва и Чилев, от с. 59 текстовете са писани от друга ръка и тя принадлежи на месемвриецата Маргаритис (Маргарит) Константинидис, чийто гръцки е значително по-правилен от този на предишния писач. Маргарит Константинидис е роден в Месемврия през 1850 г. Някои от неговите ръкописи и публикации се съхраняват днес в Националната библиотека на

Гърция, на която са дарени от самия автор, който в замяна поискал да му бъде присъдена титлата „доктор“ на атинския Каподистриев университет, но му било отказано. С други думи, писаното от Константинович в ръкопис НБКМ–БИА, кол. 25, а.е. 1, е от периода 1878–1890 г., а материалът за неговите текстове в кондиката вероятно е събиран в Истанбул между 1874 и 1878 г.

II. Интертекстуалност

Разчитането на гръцките надписи върху стенописи като инструмент за реконструкция на изобразителния език от XVI–XVII в. в паметниците по българските земи

Това изследване е първи по рода си опит в нашата литература, тъй като медира двата типа корпуси, познати в едиционната практика, т.е. обединява Корпуса с надписи с подобен, посветен на стенописите, опитвайки се да възстанови т.нар. *изобразителен език* като метафора за използваните от зографите писмени или изобразителни прототипи, съчетаването им в иконографска програма, предназначена за комуникация с конкретен тип реципиент, на точно определени места и в специфичните условия на една историческа епоха. Не на последно място, подобен изследователски аспект би могъл да реконструира колкото художествените процеси по нашите земи, толкова и да възстанови донякъде творческия процес.

Кой се занимава с писане на надписи

В изследванията, посветени на православното изкуство, не се отделя достатъчно внимание върху особеностите на творческия процес поради липсата на писмени данни. Досега в нашата наука С. Смядовски си задава въпроси от типа: „Кой определя откъслека от текст и мястото му в изображението, т.е. кой избира и кой решава?“. В международен план с реконструкцията на творческия процес на майсторите строители се заема проф. Р. Устерхут, ползвайки предимно индиректни свидетелства за изграждане на своята хипотетична картина, тъй като друга не е възможна, особено за ранните периоди на развитие на християнското изкуство. Наблюдавайки твърде общите скици, разчертавани върху неизсъхналата хоросанова основа по стените на православните храмове, както прекалено общите писани инструкции за персонажи, сцени и мотиви, у мен се създава убеждението, че зографите са започвали работа без особена предварителна подготовка, т.е. без детайлна идея за крайния резултат и цялостна концепция за композиция и взаимовръзки между изображенията в един ансамбъл. В тази етапност на творческия

процес надписите са може би на последно място, като се подбирали, предавали и изписвали неизвестно засега от кого: от зографа, чираците му или от някой по-грамотен от кръга на местното духовенство, псалт, писар или даскал. Последният вариант ми се струва възможен в случаите, когато изписваните текстове не са част от стандартните инструкции в иконографските наръчници.

Проблемността в съществуването на цензура е още по-валидна при определянето на текстовете, които съпътстват сакралните изображения. В цялата позната ни средновековна литература няма директни данни за участие на клира в подбора на текстове за стенописи и икони.

Тезата на П. Флоренски, че художниците били недотам образовани и следени от епископи и старейшини по иконописните дела, също е хипотетична, не почива на ясни писмени извори и не може да бъде универсална за целия православен свят и за цялата история на живописата на Изток. За византолога А. Роби през Средновековието надписите носят информация, която е предпоставка за диалог с реципиента или зрителя. Другото им предназначение е да изпълнява „декоративна функция чрез думите“. Затова от изключителна важност е аудиторията на изкуството, придружено от надписи. Моят интерес тук е към първата функция на словото в изкуството на XVI–XVII в., т.е. в контекст на четящи и разбиращи гръцки език читатели, което е предпоставка за пълноценна връзка между слово и образ и оттам за създаване на високо изкуство.

Установено е, че четенето и писането през Средновековието са различни по характер интелектуални усилия, които невинаги се свързват помежду си. Това се потвърждава и от наблюденията ми върху авторството на преписи на ерминии, които невинаги се компилират и преписват от зографи, макар със сигурност да се ползват от тях.

За грешките в епиграфиката на православните паметници досега

Въпросите за нивото на образованост и на културата изобщо през Средновековието на Изток вълнуват много изследователи от последните десетилетия на миналия век. Един от аспектите на този интерес е проучването на уменията за четене и писане. Наблюденията на Н. Икономидис касаят общата грамотност на светските и духовни лица в определени райони на Византийската империя: Атон, западна Мала Азия, о. Крит, като обхващат периода до края на XIII в. Конкретно със степента на грамотност и правописни познания на зографите от X в. в област Мани, Гърция, и Кападокия се занимава М. Панайотиди. Отсъства обаче цялостно изследване от тази призма за художниците от периода след падането на Константинопол, пишещи на гръцки език,

вероятно поради необозримостта на материала, несигурния им произход, чувствителните разлики в отделните райони и маргинализацията на християнското население в Османската империя, довела до просветен дефицит.

Митрополитските центрове и ставропигиалните манастири са със значително по-добри позиции поради възможността да поканят по-скъпо платени и ерудирани художници, а и заради евентуалната цензура, която е упражнявана по време на работа. По-малките селища отстъпват по качество на изпълнената поръчка и там сигурно играе роля отсъствието на компактно гръцко население и връзки с Цариград.

В повечето църкви, които се разглеждат в тази глава, става ясно, че е използван наръчник от типа на ерминията на поп Даниил. Тази ерминия се намира днес в библиотеката на Гръцката патриаршия в Йерусалим под № 214. Сред научните среди този ръкопис е известен повече с публикацията си в оригинал от Пападопулос-Керамеос през 1909 г. като един от изворите за Дионисиевата ерминия. Иконографски указания от подобен ръкопис са широко използвани от началото на XVIII в. насам от редица художници и съставители на съчинения за живописиста на Балканите като Дионисий от Фурна например. „Книгата на поп Даниил“ от 1674 г. е компилация на указания за изобразяването на отделни персонажи, сцени и надписи, почерпана от внушителна предишна традиция на гръцки зографски ателиета, както забелязах още през 2001 г. Тогава изказах и предположението, че подобни компилации с лексикални заемки от италианското и руското изкуство могат да бъдат извършени преди 1669 г. само на о. Крит, както че авторите им трябва да са свещенослужители, което личи от познаването на евангелската, патристичната и патерична литература на гръцки език. Тези мои предположения се потвърждават и от настоящите наблюдения върху стенописната декорация на храмовете от XVI–XVII в. по нашите земи. Всички те са по-ранни от т.нар. „Втори иерусалимски ръкопис“, което говори, че поп Даниил е само един от преписвачите, но не и автор на подобна по-обширна компилация от иконографски напътствия, извършена не по-късно от края на XVI в. и разпространена първо на Балканите. Ръкописи със съдържание, сходно с това на Данииловия препис, са циркулирали сред клириците и художниците още от началото на XVII в. по нашите земи, което личи от неоспоримите сходства между описаното там и стенописните програми на църквите с гръцки надписи по нашите земи. Въпреки своята ценност подобни ръкописи не са запазени до наши дни, но със сигурност са се ползвали и пазели внимателно, т.е. държали са се далеч от багрилата, сикативите и грундовете, за да не се повредят. Разбира се, основен източник на всички надписи за живописците, особено за свитъчните, са

текстове от библейския корпус (паримии и паримийни зачала, Псалтир), литургични текстове (Василиева и Златоустова литургия), както и значително по-рядко текстове от хомилии и химнографски пасажии, които минават в практиката през сборници от типа на *Apophthegmata Patrum*, преди да влязат в състава на иконографските наръчници.

III. Интервизуалност

Някои аспекти от развитието на православно християнско изкуство през XVI–XVII в.: вяра, език и националност

Още в края на XV в. султан Мехмед II вменява на Константинополския патриарх Геннадий Схоларий правото да представлява всички подвластни християни пред Портата, с което Вселенската патриаршия става единствената легитимна институция на православните в империята. В известна степен Константинополската патриаршия с помощта на османците за пръв път си извоюва независимост от политическата власт, както и контрол над старите автономни славянски църкви, което е немислимо до XV в. Тя се освещава своеобразно през 1526 г., когато шивачът от Янина Йоан е измъчван и изгорен от османците в Истанбул, заради което се превръща в първия новомъченик на трансформираната византийска църква. До завладяването си от османците през 1669 г. о. Крит също е мощен художествен център. За периода 1453–1526 г. в Ираклион е отбелязано присъствието на 120 зографи, които главно рисуват икони, придържайки се или към строгата византийска традиция, или към *maniera italiana*. Градските центрове на Балканите обаче не предлагат подобни условия, тъй като османците налагат ограничения за изграждането на нови църкви и кратки срокове за ремонти на стари храмове. Изключения правят някои градски центрове като Янина (до 1611 г.) и Атина, където заради известни привилегии на местното население е засвидетелствано по-мощно строителство през XVI в.

От XVI в. нататък светогорските манастири ще придобият водещо място, замествайки Константинопол и други центрове, тъй като османското законодателство им дава особен статут и привилегии. От друга страна, техни основни закрилници и ктитори стават владетелите отвъд Дунава поради унищожаване на династиите на византийски властници в Цариград. Тези два фактора се превръщат в основополагащи за оформянето на новата монументална живопис в най-важния духовен център на Православието – Атон, а това ще рефлектира и върху изкуството на целите Балкани поради безспорния богословско-аскетичен авторитет на монашеския полуостров. От третото десетилетие на XVI в. в цяла Континентална Гърция и на Атон се обновяват манастири, църкви, украсяват се със стенописи храмове, параклиси и трапезарии.

Ктитори са както владетелите от Молдовлахия, така и местни архиереи, които възлагат почти без изключения преизписването на съществуващите стенописни ансамбли в знакови култови средища на Атон и в Тесалия на екипите на критските зографи Теофан Стрелицас-Батас и Дзордзис. Чрез тях през втората и третата четвърт на XVI в. стенната живопис ще изживее своя втори голям разцвет на Атон. Гръцкият учен Д. Палас, във връзка със споменаването на художника Дзордзис, смята, че в Константинопол е имало ателиета, които произвеждали икони за нуждите на християните в империята, но днес не разполагаме с доказателства за това. Тази теза на Палас, всъщност изказана за пръв път от Й. Веленис, е повод за сериозна полемика в гръцката наука през 50-те години на XX в., в която надделява мнението на М. Хадзидакис, че Константинопол не е художествен център през османския период, което не звучи логично. Именно към тази теза се връщам в заключителната част на това изследване, разсъждавайки върху произхода на зографите, работили в Несебър през XVI в. и началото на следващото столетие.

Едва към края на XVI в. гръцките надписи започват да се появяват в някои от бившите територии на българската държава като например в митрополитската църква „Св. Стефан“ в Несебър (1599), а от следващото столетие и нататък започват да преобладават. Други по-ранни паметници по българските земи от XVI в. са: църквата „Св. Петка Самарджийска“ в София; „Св. прор. Илия“ на Илиенския манастир (1550); манастирът „Св. Иван Пустини“, наречен Касинец (1540); църквата „Св. Илия“ на Струпецкия манастир, църквите в Драгалевски (II-ри слой, от края на XVI в.) и Куриловския (1596) манастир и др., където обаче епиграфиката е кирилска с малки изключения.

Зографите започват да подписват своите творби сравнително късно, но техните подписи могат да служат като интересна база за оформяне на някои наблюдения, които се предлагат в тази глава.

IV. Интервизуалност, интертекстуалност, рецепция, или Логосът в един митрополитски храм и неговият художествен кръг

Църквата „Св. Стефан“ („Нова митрополия“), Несебър

Несебърската Нова митрополия е била обект на някои общи публикации за месемврийските църкви на А. Грабар, А. Рашенов, споменава се от М. Константинидис, а А. Василиев ѝ посвещава отделна статия. Среща се и книгата на И. Гълъбов за несебърските църкви. Издаден е и албум за паметника през 1976 г. С проблемите на неговата реставрация са се занимавали в свои статии Д. Съселов, Т. Теофилов, С.

Бояджиев и Б. Купузов. На „Св. Стефан“ в Несебър е посветено и обзорно изследване от корпусен тип с автор И. Гергова, която разглежда предимно стенописите в църквата от XVIII в. С отделни изображения от Новата митрополия и нейния художествен кръг са се занимавали досега: В. Марди-Бабицова, Д. Попова, И. Гергова в съавторство с мен, М. Захариева (сравнение между „Деянията“ и „Чудесата Христови“ със стенописите в католикона на Черепишкия манастир) и др. Най-сериозни и респективно многобройни засега са публикациите, свързани със „Св. Стефан“, на Г. Гергов. Необходимо е да се отбележи, че в някои от текстовете на колежата разчитането на надписите е мое, както и на някои извори. С иконостаса на митрополитската църква и съдбата на неговите икони пък са се занимавали И. Гергова и И. Ванев. Напоследък върху Новата митрополия работи и Н. Климукова, опирайки се предимно на публикациите на Гергов и Дионисий на Фурна, но без да познава наръчника на поп Даниил и без да коментира епиграфиката на паметника. Другите публикации, които споменават църквата, без да са ѝ нарочно посветени, се цитират в текста.

Поне от XVI в. Новата митрополия на Несебър е посветена на св. Богородица Живоносен източник, а през XIX в. – на св. Стефан. В Несебър с неговите многобройни храмове има примери на второ или двойно посвещение. Новата митрополия, първоначално „Богородица Живоносен източник“, е наречена „Св. Стефан“, приемайки патрона на потъналата в морето едноименна църква.

Сградата

В сегашния си вид декорацията на църквата е оформена архитектурно в края на XII и началото на XIII в., когато например на мястото на зиданите сводове са поставени по-леки конструкции от дървени греди. През този период са обновени също горните редове от градиво на източната стена и олтарната апсида. Именно тогава е оформен фронтонът на фасадата от запад, който в подпокривното си пространство завършва с тухли, подредени под формата на fascia dentata (назъбена лента), а под него е изграден троен аркиран прозорец. Върху апсидата на диаконикона пък има пластична украса от т.нар. ломбардски арки, а навсякъде по външните стени има характерната за епохата украса, изразяваща се в редуване на обработени камъни с редове от тухли по хоризонтала или оформящи арки около прозорците. Предполага се, че до края на XVI в. църквата е имала мраморен иконостас, който при митрополит Христофор е заменен от дървен. Части от мраморните пана от тази ранна олтарна преграда са използвани като споллии в надзиждането на стените и пода. През вековете търпи някои малки архитектурни промени. През XV в. или в началото на XVI в. в апсидата на олтара е изграден синтрон, което вероятно говори за промяна във функцията на

храма. Тогава трябва да са изградени и странични входове от север и юг. В края на XVI в. храмът е удължен на запад. През това столетие са затворени и прозорците от северната страна, на централната апсида и диаконикона. Основното преустройство се свързва с личността на месемврийския владика Христофор (1593–1607), който извършва реновацията с дарения на цялото местно население. Възстановяването и изписването на църкви продължава и при неговия приемник Киприан, когато със стенописи са украсени църквите „Възнесение Христово“ („Св. Спас“) и „Св. Георги Мали“ от началото на XVII в. Преддверието в Новата митрополия, което е налично и днес, е добавено през първите десетилетия на XVIII в., а двата прозореца на западната стена на стария храм са зазидани при месемврийския митрополит Макарий. Той би трябвало да е и поръчителят на „Страшния съд“ в притвора, където е и изобразен. Отново през 1712 г. към нартекса на запад е издигната пристройка от север, стигаща до средата на наоса по оста запад – изток. Следващата реконструкция е извършена по времето на митрополит Констанций (Константин?) (1789–1791).

Стенописите – общо представяне

Стенописната украса е от три слоя. Първият живописен слой, който се открива във фрагменти върху западните части от стените на олтарните пилони (северен приолтарен стълб), се датира през XI–XII в. За съжаление, лошото състояние на фрагментите в момента не позволява по-точната им датировка. Стените на средния кораб са били изписани през XV в., а според И. Гергова това се е случило през XIV в., но поради трикратната реставрация и силните ретуши стенописите от този период са трудно различими. През 1598–1599 г. храмът е цялостно преизписан. Също в края на XVI в. е монтирана основната конструкция на иконостаса и по-голямата част от иконите. Едва към края на XVII в. вероятно са добавени дърворезбените елементи, както и олтарните двери, кръжилото и венчилката на иконостаса. Той е демонтиран и иконите от него се намират в различни музейни колекции в България. Част от тези икони, които в момента се намират в сбирката на ГХГ – Пловдив, се свързват от изследователите с творчеството на критянина Яковос Даронас. През 1702 г. е нарисуван и ктиторският портрет на митрополит Макарий, с чиито средства се изписва преддверието. Друг етап от изписването на храма се свързва с местния владика Констанций от края на XVIII в. и личи в изображението на митрополита като спомоществувател и образа на св. Харалампий. Техният автор е анонимен, но неговият почерк личи в множество икони, запазени по югозападното крайбрежие на Черно море.

Реставрация

През 1964 г. започва реставрацията на стенописите на църквата, когато е демонтиран и иконостасът. Тази реставрация продължава до 1974 г., когато „Св. Стефан“ е открит за посещение. По време на тази десетгодишна реставрация иконостасът е почистен, живописният му слой е укрепен, премахнати са надживописвания и са положени вставки, но конструкцията му е сглобена със съществени изменения. Голяма част от иконите, украсявали „Св. Стефан“ до реставрацията, са разпръснати в колекциите на АМ – Несебър, НАИМ – БАН и ГХГ – Пловдив, като изнасянето им е станало поетапно през 1926, 1932 и 1947 г. Следват още две реставрационни намеси, от които последната е на екип с ръководител П. Попов, които стартират през 2006 г.

Стенописи от XIV век

Фрагменти от по-ранен слой стенописи, вероятно от XIV в., са запазени върху горния край на декорацията на южната стена на средния кораб. Запазените елементи са части от архитектурен и природен пейзаж в правоъгълна ивица между дървения таван и слоя живопис от XVI в. Не е изключено на места да става дума за преизписване на повредения по-ранен слой, но фрагментите не са достатъчно основание за категоричност на това предположение. При всяко положение, изписване и преустройство на сградата по време на Палеолозите е имало.

Стенописите от XVI и XVIII век

Описание

Описанието на стенописите следва два основни принципа: отгоре надолу и отляво – надясно. Материалът е подреден по части (пространства) от храма, следвайки доколкото е възможно логиката на иконографската програма. Надписите на гръцки език са представени първо с максимална близост до оригинала, после – в нормализиран вид, а накрая в превод на новобългарски с препратка към източниците им. В случаите, когато текстът на превода се различава от общоприетото наименование на определена сцена или персонаж, се предлага мой новобългарски превод в *italic*. В редките случаи, когато не съм намирал адекватен превод, съм предложил своето четене, означено с инициалите ми (Е.М.).

Най-честите паралели, представяни в следващите страници, са със стенописите от първата фаза на изписване на католикона на манастира „Св. Стефан“ в Метеора (от края на XVI в.) въз основа на дисертацията на Й. Виталиотис, както и с църквите в манастира Дивровуни, Южна Албания (1603) и в манастира Ново Хопово, Сърбия (1608), за които разчитам предимно на лични наблюдения, както и с манастира Патерон, Янинско (зграфисван между 1590 и 1631 г.), за който има издадена сериозна монография.

Последният храм – „Успение Богородично“ в с. Зица, или католикона на манастира Патерон – приемам за показателен за развитието на стенната живопис на прага на XVI и XVII в. на Балканите и конкретно за смесването на епирската, северногръцката и критската традиция, заради което непрекъснато търся паралели и разлики между него и несребърския „Св. Стефан“ в това изследване. В никакъв случай обаче паралелите с Патерон не бива да се приемат като опит за търсене на един и същи почерк или зограф. Дълга и уточнение защо точно тези храмове са избрани за търсене на паралели. Първото ми основание за техния подбор е, че и те са „гръцки“ или поне изпълнени от гръцки зографи. Затова съм подбрал църкви за сравнение, които са функционирали в едноезична конфесионална среда. Другият критерий за техния подбор е вече отбелязано сходство със стенописите на „Св. Стефан“ от други автори. Именно по тази логика в сравнителната база попада и манастира Ново Хопово, която, макар изписана предимно на църковнославянски език, на места представя и гръцки епиграфски материал, но според досегашните ѝ изследователи е изписана от гръцки майстори. Католиконът на манастира Патерон пък често се сравнява с несребърската църква, тъй като е добре публикуван и тълкуван в цялост, вярвайки в адекватността на паралелите, посочени от А. Караберида.

Иконографската програма е представена на регистри, а сцените и/или образите са номерирани за прегледност. Преди представянето на всяко пространство е поместена схема, от която да стане ясно местоположението на всеки стенопис. В този автореферат пропускам детайлното описание на сцените по пространства и с тяхната епиграфика, преводи и анализ, които следват по-горното съдържание в същинския текст. Съвременните наименования на сцените са дадени според заглавията, които използва Дионисий от Фурна в своята ерминия. Неговият ръкопис е от началото на XVIII в., но за всички сериозни изследователи е ясно, че това е компилация на по-стари текстове, доказано още от Пападопулос-Керамевс чрез публикуването на Първи и Втори Иерусалимски ръкописи като извори в изданието на Дионисиевата ерминия от 1909 г. Със сигурност изворите на един атонски монах-зограф са били по-достоверни от късните интерпретации на сцените и наложената терминология в нашата, руската и югославската наука през XX в.

Паралели на изображенията от слоя в „Св. Стефан“, датиран през XVIII в., не се посочват в текста, тъй като това е коментирано от Е. Попова в увода на *Корпус на стенописите в България от XVIII в.*

Амвон и владишки трон

Амвонът на „Св. Стефан“ е резбован с флорални елементи, както и със следните изображения: св. Лука с текст върху свитъка по Лука 1:1; св. Матей с надпис върху свитъка

от Мат. 1:1; Иисус Христос с цитат от Йоан 15:5; св. Йоан Богослов, който държи свитък с текст от Йоан 1:1; св. Марко, свитък с текст от Марко 1:1.

Архиерейският трон, поставен по същото време, в което е монтиран и гореспоменатият амвон, е с подобна украса, а зографът, изпълнил изображенията, със сигурност е един и същ и се казва Йоан от Ахтопол, както установява А. Куюмджиев. Основно в декорацията е изображението на Христос Велик Архиерей – ΙС ΧС ὁ ὄν, държи свитък с гръцки надпис от Мат. 5: 14-15. В основата на изображението на Христос се чете и следният ктиторски надпис: ἐπί ἀρχιερατείας Θεοκλήτου Μεσημβρίας αΨ'ι'γ' – *по време на архиерейството на Теоклит Месемврийски 1793 г.*

Иконостас

Най-вероятно основната конструкция на иконостаса е монтирана през XVI в. заедно с изписването на църквата. За И. Гергова апостолският ред е по-ранен, докато царските двери, кръжилото и венчилката датират от XVII в., и най-вероятно около 1606 г., ако се съди по северното крило на дверите от Бяла. Историята на иконостаса е разгледана подробно от И. Ванев заедно със съдбата на оригиналните икони. Сред тях е интересно да се споменат три двустранни икони от царския ред на оригиналния иконостас. Двустранните икони най-вероятно са били използвани в литии или са с две лица, за да се обръщат на иконостаса в съответствие с празничния цикъл на богослужението в църквата. Друг съществен детайл, касаещ т.нар. празнични икони от оригиналния иконостас, сега в ГХГ – Пловдив, е, че те се приписват на критския художник Яковос Даронас (починал 1626 г.). Тази атрибуция обаче е извършена преди публикацията на дверите от Бяла и ако се има предвид „епирската“ им резба, то най-вероятно изображенията могат да се свържат със зографите на стенописите. Задължително е също да се отбележи, че след реставрацията иконостасът е сглобен на място със съществени промени спрямо структурата и оригиналните му пропорции от XVI в. Сега редът от празнични икони липсва, а фризьт на Дейсиса е преместен на нивото на обтегачите; отворен е и проход към диаконикона, докато в началото на XX в. такъв не е имало и т.н. В дисертацията представям олтарната преграда в настоящия ѝ вид, т.е. след реконструкцията от 1974 г. и с иконите, които са налични към 2021 г.

Иконостасът е увенчан от Разпятие, което датира от XVII в. В основата на Разпятието личат фрагменти от ктиторски надпис, изписан с червен пигмент върху златния фон, който е трудно възстановим. С Разпятието са свързани и изображенията на св. Богородица вляво и на св. Йоан Богослов отдясно.

Друг зограф рисува Христовите ученици от апостолския ред на иконостаса, който най-вероятно е от XVI в.

От оригиналния за началото на XX в. иконостас е запазена на мястото си само споменатата по-горе двустранна икона „Христос Велик Архиерей и фигурите на св. Евпъл, св. Модест и св. Стефан с житийни сцени“ (АМ – Несебър, инв. № 13, размери 125 x 87). Христос Цар на царете и Велик Архиерей, държи разтворено евангелие с текст от Йоан 15:10. Иконата се датира в началото на XVII в., въпреки че някои изследователи споменават за надпис τοῦ ἔτους 1710, а паралели се откриват в две икони от несебърските църкви „Св. Георги Големи“ и „Св. Теодор“, т.е. вероятно принадлежат на едно и също ателие. На обратната страна от друг зограф са нарисувани: св. Евпъл – ὁ ἅγιος Εὐπῆλος; св. Модест Иерусалимски – ὁ ἅγιος Μόδιστος (sic! Μόδεστος); св. Стефан – ὁ ἅγιος πρωτομάρτυς Στέφανος. Под основните изображения на тримата светци има и четири житийни сцени. Подписът на зографа е: χειρ Κωνσταντίνου Κοημίτζη Μαΐου...18..1 – *с ръката на Константинос Коимитис май... 1841?* (годината не се вижда). В долния край на иконата е изписан посветителен надпис, който е по-ранен и с друг почерк. Във връзка с последната икона в текста е проследена историята на съхраняваните в храма свети мощи, които се публикуват и коментират тук за пръв път.

V. Проблеми в интерпретацията на паметника и неговият контекст

Иконографската програма

Тази глава до известна степен повтаря написаното по-горе в описанието на стенописите на „Св. Стефан“, но е предназначена за онези, които не се интересуват от епиграфиката, която е основна за това изследване.

Тематиката на иконографската програма от края на XVI в. е изключително богата според Г. Геров, защото не включва само сцени от Великите празници и Страстите Христови, в които са включени някои деяния и чудеса, описани в Цветния триод и неделните евангелия, четени по време на утренията; сцени от детството на св. Богородица; празници от Мариологичния цикъл; Успение Богородично; старозаветни и евангелски сюжети; литургични сцени, както и изображения на множество самостоятелни светци. Разположението на изображенията е необичайно в много аспекти. Сложността на задачата се състояла в това, че църквата трябвало да отговаря на функцията си на митрополитски храм, но и да се съобрази със заварената архитектурна структура на трикорабна базилика. Идеолог на иконографската програма е владиката Христофор. Необичаен е порядъкът на сцените на Великите празници и Страданията Христови,

които са разположени тук по страничните кораби, а централният кораб е освободен за изобразяване на сцените от Деянията и Чудесата на Богочовека.

След детайлното разчитане на целия епиграфски материал може да се потвърди, че стенописната програма съдържа сравнително малко Велики празници и Страсти Христови, много Чудеса и Деяния, смесени в един пространен Христологичен цикъл, който се разпростира приблизително по разказа на Новия Завет. Всяка стена и обособено пространство в храма обаче съдържат и някои акценти според регистъра си и залагат на променените пропорции спрямо останалите изображения (напр. *Избиването на младенците*) или химнографски моменти като „О Тебе радуется“ и „Свише пророци“, които нарушават последователността или водят до пропуски в общия наратив. Някои от поствъзкресните явявания на Христос са поместени в олтара. Не бих казал, че в „Св. Стефан“ присъстват сцени от Цветния триод, тъй като в трите сцени с изцелението на слепия по рождение, срещата със самарянката и кръщението не са в последователност едни до други и никъде в заглавията на композициите не се споменава „Κυριακῆ – неделя на“, но пък със сигурност има заглавия, директно заети от утринните евангелия, както личи от описанията в предходната глава. Поради липса на възможност за украсяване на свода „Св. Керамида“, арх. Рафаил, арх. Уриил, евангелистите Лука, Марко и др. не са в пандантиви, а върху стените на средния кораб, което показва колко определяща е архитектурната среда за декорацията и компромиса с каноните. За А. Куюмджиев тук зографите се опитват да вместят програма за куполна църква в стенописен ансамбъл на храм без сводове.

За мен в олтарната апсида централното изображение на св. Богородица Всеблажена, която има връзка с Константинополската църква и конкретно с Вселенската патриаршия, е определящо, тъй като за подобна връзка свидетелства и включването на св. Прокъл в програмата на бемата. Друг акцент в декорацията е сцената „Причастие на апостолите“, която следва и Палеологови, и по-късни, вероятно епирски модели. Под тях е изобразена сцената „Мелисмос“, в която освен съслужещите архиереи в два регистъра (в медальони и прави), участват и две групи от по четири ангела дякони, които пространствено преминават в декорацията на средния кораб. В центъра на съслужението обаче не е малкият Иисус като евхаристийна жертва, а е изобразен Христос Велик Архиерей, който на практика оглавява Божествената литургия тук и същевременно я приема. Най-интересното решение в апсидата на Новата митрополия на Несебър е, че цялата евхаристийна пирамида на бемата се увенчава от композицията *Кивотът на Завета, носен от царя и народа към дома на цар Давид* (III Царства 8:5-6), отново следвайки

константинополски модели от Палеологовата епоха, претворени през критската естетика. За някои изследователи обаче фрагментите от това изображение принадлежат на сцената Жертва Авраамова.

В най-горния регистър на южната стена на средния кораб (от изток на запад) са изобразени шест изцеления: *Христос изцелява двамата бесновати и изпраца бесовете им на свинете*; *Христос укротява ветровете и водите*; *Христос изцелява бесноватия син на богатия*; *Христос изцелява дъщерята на хананянката*; *Христос изцелява човека с изсъхналата ръка*; *Христос изцелява тъщата на Петър*. Може да се каже, че първите две изцеления са съседни заради присъствието на море в композициите и защото пространствено си кореспондират. Тук се наблюдават заемки колкото от Палеологовото изкуство (Дечани), толкова и тенденции за общност с епирски паметници (Диври). В тях вече се експлоатират схеми, срещащи се както в манастира Патерон до Янина, така и в „Преображение“ в Дриовуно и „Успение Богородично“ в с. Зерват, Албания. Например сцената *Христос изцелява тъщата на Петър*, която се среща в „Св. Стефан“, отсъства в творчеството на известните критяни, но пък е характерна за паметници като Филантропион, Печ, Дриовуно, Патерон и Ново Хопово. Тематичните съвпадения, дори сходните композиции обаче не означават, че стилът на сравняваните стенописни ансамбли е идентичен. В повечето случаи талантът на художниците от Несебър превъзхожда този на техните предшественици или съвременници в Епир, напомняйки повече четката на Палеологовите майстори или на критяните, работещи на Атон.

Във втория регистър от стенописите на южната стена на средния кораб зографите започват цикъла от Деянията на Богочовека със сцената *Христос изгонва търговците от храма*; нарисувано е и още едно чудо: *Христос изцелява слепия по рождение*. Последното изцеление е включено и в репертоара на Черепишкия манастир от епохата. Липсата на купол в църквата води и до разполагането по тази стена на евангелистите Матей и Лука, а в тесните пространства между зенита на арките и малките прозорци на св. Керамидион – и арх. Рафаил.

В арките под южната стена на средния кораб са изобразени мъченици в медальони и описанията им са групирани приблизително по същия начин в по-късните иконографски наръчници. Св. Елпидофор и св. Афтоний заедно с още трима персийски светци (Акиндин, Пегасий (от следващата арка), Анемподист) например се празнуват на 02.11., т.е. в подбора им има и известна житийно-календарна зависимост.

На западната стена на средния кораб е разположена внушителната сцена *Ἐλί σοὶ χαίρει* („О Тебе радуется“). В несебърската композиция персонажите са смесени, т.е. не

са разделени на групи, както препоръчва например Дионисий през XVIII в., нямат свитъци, не е изобразен Едем, а по-скоро Небесният Иерусалим (на нивото на олтарното изображение на Соломоновия храм в Иерусалим), както е в прочутата едноименна икона на критянина Георгиос Клондзас от края на XVI в., но няма море, св. Богородица в докса над причудлива планина пък предизвиква реминисценции със събитието на Синай и респективно с композицията „Преображение Господне“.

На арката под западната стена са изобразени св. св. мци седем братя Макавеи, майка им Соломония и техният учител Елеазар, които са в смислова и композиционна релация с *Трите отрока в огнената пещ* (Дан. 3:10-23). След образите на прор. Самуил и прор. Аарон е важно да се обърне внимание и на едно интересно решение на зографите да изобразят св. Макарий Египетски в пещера без житийни податки за това, но за да бъде в балансирана връзка с изображението на св. Илия в пещерата.

В първия регистър от украсата на северната стена на средния кораб са изобразени още шест Христови чудеса.

Вторият регистър на същата стена започва с изображение на ев. Марко, до него е арх. Уриил, който е рядък персонаж, продължава с чудото *Христос изцелява болния от воднянка*, Убрус, ев. Йоан и чудото *Христос призовава учениците си с първата мрежа риби*. По българските земи изцелението на болния от воднянка) е оцеляло в стенописите от XVII в. на „Св. Теодори“, Добърско; „Рождество Христово“, Арбанаси и „Успение Богородично“ на Черепишкия манастир, което говори, че не е чест избор на зографите. Чудото пък за първия улов е рядка сцена, която се явява обединение на два епизода Мат. 4:21-22 и Мат. 4:18-20.

Замисълът на иконописната програма продължава в диаконикона, започвайки с две сцени от детството на св. Богородица. В зенита на нишата на диаконикона е изобразено чудото: *Христос беседва с книжниците в храма* (Лука 2:46). Следва сцената *Богородица, благословена от йереите*, която също се нарича *Срещата с първосвещениците*, както е известна от стенописните програми на първия живописен слой в манастира Филантропион и в Дилиу. Продължавайки цикъла на детството на Богородица, са обединени две сцени – *Захария и дванадесетте пръчки* (Молитва над пръчките) и *Дева Мария е предадена на Йосиф*, описани в Протоевангелие 8:2-9. Същите сцени, но разделени, съществуват и в програмата на католикона на манастира Дилиу от 1543 г. В тяхната трактовка вече е забелязана връзка с миниатюрите от Cod. Vat. Gr. 1162 със Слова на монах Яков от манастира Кокиновафу, където много сериозно е разработен цикълът на детството и младините на св. Богородица.

Декорацията на най-горния регистър на южната стена на църквата започва с притчата за Добрия самарянин (Лука 10:30). В католикона на манастира Патерон сцената е със сходна композиция, но там, освен прор. Мойсей и св. Йоан Кръстител, е включен и прор. Аарон. Сцената пък е описана по съвсем различен начин в инструкциите за притчите на Дионисий от Фурна от първата половина на XVIII в., т.е. в „Св. Стефан“ схемата на притчата не е с атонски произход. Със „Сватбата в Кана Галилейска“, сигнирана тук като *Първото чудо в Кана Галилейска*, отново зографите на „Св. Стефан“ връщат зрителя към цикъла от „Чудесата Христови“. Най-близкият композиционен паралел, който откривам, е в църквата в Дивровуни. В „Св. Стефан“ *Чудото в Кана Галилейска* следва по-скоро критския модел, отколкото епирския, макар най-близкият му паралел да е в Диври, Северен Епир. В стенописите на манастира Ново Хопово моделът на сватбата е изцяло епирски: има музиканти, Богородица и Христос не са на масата, а са прави и на преден план, т.е. не може да се говори за паралел със „Св. Стефан“. Следва *Искушенията на дявола към Христос*, където са обединени три епизода. Сцената се среща и в Диври, където отново композиционното сходство със „Св. Стефан“ е най-осезаемо. По българските земи освен в „Св. Стефан“ „Искушението на Христос в пустинята“ се среща и в църквата „Св. Илия“ в с. Бобошево, а някои изследователи ѝ приписват атонски произход. В близост до „Искушенията“ е изобразено *Кръщение Христово*. Същата сцена представя повече иконографски аналогии с композицията в манастира Патерон, а в с. Диври има други сходства и други отлики от „Кръщението“ в „Св. Стефан“. В по-късния храм отсъства прор. Исаия; ангелите са само три; Йордан не извира от човешки лица; не личи и дървото със секирата (може би защото сцената е повредена); персонификациите на морето и реката са със сменени позиции, а под супеданеума на Иисус не надничат причудливи влечуги. В Патерон женската фигура, която символизира морето също е яхнала голяма риба, но в ръката си държи корабче, което е изненадващо, тъй като Янина не е на море, за разлика от Несебър, където афинитетът към морето, рибите и плавателните съдове се подразбира. И в трите сравнявани паметника липсват думите на прор. Анна. Дотук заключението е, че водещ принцип за подбора на сцените в горния регистър на южната стена на „Св. Стефан“ може да бъде присъствието на причудливи и донякъде страшни същества като дяволи, разбойници, змейове. И *Рождество Христово* доста грубо е надживописвана по време на реставрацията, но композиционно се доближава до трактовките на манастирите Патерон и Дивровуни. Отново за абсолютно съответствие обаче не може да става дума. Следват поствъзкресни явявания на Христос. Първото е *Христос се явява на учениците си на Галилейската планина*

(Мат. 28:18). Сходна със сцената в „Св. Стефан“ е композицията в „Св. Никола“, Ново Хопово, но Христос там не е стъпил на хълм, а двете групи от апостоли се предвождат от св. Петър и св. Павел. Епиграфиката в сръбския паметник е кирилска, а в конкретния случай е изписан славянският превод на Мат. 28:18. Непосредствено до Христос на Галилейската планина е *Ангел, благовестяващ възкресението, се явява на мироносиците* (Мат. 25:5-7; Марко 16:1-7; Йоан 20:11-13). Заглавието на сцената от стенописа е от Второто утринно неделно евангелие (Εωθινὸν Β'). В „Св. Стефан“ сцената е доста лаконично, по критски представена, докато в католикона на манастира Патерон над гроба е нарисуван втори ангел, а пред него – няколко спящи в различни пози войници, тъй като епизодът е наречен грешно – ἡ ἐν τάφῳ κοινοδομία. Следващата сцена е *Христос се явява на Мария Магдалена*, наречена тук: τῆς Μαγδαληνῆς Μαρίας. Както отбелязах по-горе, касае се за друго поствъзкресно явяване на Христос, описано в Марко 16:9-20, а заглавието също е от славословие от неделната утрень (Εωθινὸν Γ') и не съвпада със сцената „Не се допирай до Мене!“ (Йоан 20:17). Третото славословие на утринното неделно евангелие, посветено на Мария Магдалена, е прекалено лаконично и не описва дори част от историята, нарисувана на южната стена на „Св. Стефан“. Описанието на Дионисий със същото наименование касае Йоан 20:14-17 и аз предпочитам да наричам другата сцена „Не се допирай до Мене!“ (Μὴ μου ἅπτου). Именно тя например е изобразена в стенописите на източната стена в църквата „Св. Атанасий“ в Арбанаси. Продължава интересът на зографите към жените мироносици, тъй като следващата сцена композиционно е същинската *Жените мироносици на гроба* със силно повреден надпис, който най-вероятно също е заглавие на песнопение както горните. Сцената е описана в Мат. 25:5-7; Марко 16:1-7; Йоан 20:11-13. Не е изключено сцената да е била озаглавена с друг цитат от Εωθινὸν Β'. Тук трябва да са изобразени: Мария Магдалена, Мария, майка на Яков и Йосия (или на Клопа), Йоанна, жена на Хуза и Саломия, майка на Заведей и Сосана. Така в последните три сцени се откроява афинитетът на майстора към образа на Мария Магдалена, която ще се появи и четвърти път в третия регистър на южната стена в сцена № 27 (от съответната схема в текста); прави се и компромис между двете версии за участието или не на Богородица в миропомазването – едната евангелска, другата – патристична. Сцените, съставляващи цикъла от поствъзкресните явявания на Христос по т.нар. утринни евангелия, илюстрират единадесет текста, които се четат по време на утринното богослужение в неделите между Пасха и Петдесетница, както и при службите на Томина неделя, Възнесение (Спасовден) и Петдесетница. За Г. Геров дори в средата на XVI в. представянето на пълния регистър от сцени на утринните евангелия

е възприемано като нещо „ново“ и затова се среща пълното им иконографско описание в Първия иерусалимски ръкопис.

Във втория регистър на южната стена е изобразена сцената *Избиването на младенците* със заглавие *Тогаво Ирод, като се видя подигран от мъдреците, твърде много се ядоса и прати, та избя всички младенци във Витлеем* (Мат. 2:16-18). Композицията обединява три сцени: „Ирод нарежда избиването на невинните младенци във Витлеем“, „Майки скърбят за своите деца“ и „Бягството на Елисавета и Йоан Кръстител“, както е например в манастира Хора. Важният лакмус за определяне произхода на именно тази иконография на сцената е присъствието на прор. Йеремиа, който е най-характерен за критската и съответно атонската трактовка (Кутлумуш, Дионисиу, Дохиар, „Преображение“ в Метеора, Дриовуно, „Въведение Богородично“ в Костур, „Преображение Фламуриу“ в Пилион и пр.). В Ново Хопово сцената е още „по-многословна“ в частта ѝ с клането на младенците: участниците са повече, но липсва прор. Йеремиа; а Рахил не скубе косите си, представена с вдигнати ръце най-горе в композицията от жени и деца, както я рисуват критянинът Теофан и последователите му. Тази сцена е много показателна за сравнителния анализ тук – няма абсолютно идентични паралели в известните ми паметници; композицията напомня по дух на други църкви, но в детайлите се различава – едни от тях водят към Крит, респективно Атон, други – към Епир, но са смесени така, че не може да се говори за пълно тъждество и прозирност на произхода им, а когато се има предвид и характерът на поръчката ведно с вкусовете на местната енория, на които майсторите се стараят да угодят, тогава паралелността става изследователска химера.

Третият регистър на южната стена започва с изображение на ктитора Христофор, молещ се на св. Богородица с малкия Иисус, придружено от надпис по Йоан 11:26. Композицията на сцената много напомня изображение от притвора на манастира Хора в аркосолий с гроб G от XV в. И заради наличието на сцени със смърт (*Избиване на младенците* и др.), както и разширения цикъл с гроба на Христос, Мария Магдалена, мироносиците и учениците на тази стена не изключвам хипотезата Христофор да е планирал на това място в южния кораб на църквата да се извършват поменални служби в качеството му на ктитор след неговата кончина. След внушителния ктиторски надпис следват изображения на св. Даниил Стълпник и мъченичеството на св. Игнатий Богоносец. Според Г. Геров изобразяването на св. Игнатий Богоносец вдясно от вратата на южния кораб е свързано с обстоятелството, че предшественикът на митрополит Христофор (изобразен на същата стена) се казвал Игнатий. Причината според него е

фактът, че владиката Игнатий завещал имуществото си на Несебърската митрополия през 1593 г., което го превръщало в ктитор, макар *post mortem*. Почти реалистично зографите рисуват папската тиара (трирегния) на св. Силвестър Римски, което вероятно означава, че се ползват близки до западната традиция модели.

Първият регистър на стенописите на западната стена на църквата започва със сцена, озаглавена *Христе, истински мир за хората*. Паралели за композицията на сцената, която най-често се нарича „Мир вам! (Εἰρήνη ὑμῖν)“ от „Св. Стефан“ съществуват в критската иконопис, срещат се и в стенописите на католикона на манастира Ватопед от XIV в. Следващата сцена обаче твърде рядка. Наречена е *Богородица се моли в планината* и илюстрира момент, описан в житието на св. Богородица от Максим Изповедник, според което Дева Мария преди смъртта си била насочена от ангел да се помоли и благодари на Маслинената гора (Елеонския хълм). Докато се молела на Бога и благодаряла, че ще я прибере при Сина й, всички дървета наоколо й се поклонили (вероятно това е било изобразено вляво на сцената в „Св. Стефан“, където в момента личи само очертанието на хълм). Разбира се, този момент от стенописния наратив е свързан със сцената „Успение Богородично“ в близост на западната стена. Има пет апокрифни жития на Богородица: на Максим Изповедник (началото на VII в.), Епифаний Монах (края на VIII в.), Йоан Геометър (края на X в.), Симеон Метафраст (края на X в.) и едно несторианско житие. Версията на св. Максим Изповедник, който присъства в стенописите на „Св. Стефан“, е запазена в грузински оригинал, другите са на гръцки език. Освен тези съществува и едно коптско фрагментарно житие на сахиди. Според друг египетски апокриф Богородица се е молила на Голгота. По времето на евангелските събития Голгота е била възвишение, но не се е наричала планина, докато Елеон винаги се е приемал за такава, затова смятам, че източникът на този мотив е в житието, приписвано на творчеството на св. Максим. Отсъствието на ранен гръцки текст (от преди средата на X в.) кара съвременните изследователи да вярват, че „Древното пространно житие“ не е оригинална творба на св. Максим Изповедник. През XVI в. очевидно неговите гръцки преводи или други късни жития, повлияни от този текст, са циркулирали сред християните в Османската империя.

На западната стена на църквата съвсем логично доминира сцената „Успение Богородично“. Основните елементи на композицията, както бе споменато по-горе, са установени още през XI в. В манастира Патерон сцената „Успение Богородично“ е далеч по-лаконична поради ограниченото пространство, което заема. Там липсват групите ангели между апостолите и скърбящите жени; на преден план е представен само един

трикирий, а не два, както е в „Св. Стефан“; йерарсите са само трима и нямат текстове; пропуснати са апостолите в облаци и предаването на пояса на ап. Тома. Същата сцена в с. Диври включва апостолите в отделни облаци с предаването на пояса, въпреки че ап. Тома там е от дясната страна на Богородица; двата ангела в доксата на Христос са прозрачни, но на върха ѝ е изобразен липсващият в „Св. Стефан“ шестокрил серафим; йерарсите са трима, като само най-десният държи разтворена книга с различен от надписите в „Св. Стефан“ текст, който е идентичен с този в Хопово и нормализиран гласи: Μακάριοι οἱ ἄμωμοι ἐν ὄδοι οἱ πορευόμενοι ἐν νόμῳ Κυρίου (Псалм 118:1). Прави впечатление обаче, че във Фрушка гора текстът е изписан с грешки от типа на фонетичния запис на ἄμωμη, πορευόμενη, което означава първо, че в Сърбия зографите не са толкова грамотни, колкото в Несебър, и второ, че не са в състояние да преведат текстовете върху свитъци от гръцки на църковнославянски, както и директно и безкритично ги преписват от иконографски наръчник. Сцената там е озаглавена *успение бци*. Трикириите в Ново Хопово са два; липсват ридаещите ангели и жени и пр.

Вторият регистър от украсата на западната стена на църквата започва със сцената „Мъченичеството на св. 40 мъченици от Севастия“. В монументалното изкуство още често се срещат изображенията на севастийските мъченици в медальони (с мъченически диадеми, кръст в дясната ръка и лявата на гърдите), а те са често решение за украса на арки или по-тесни регистри/фризове в иконографската програма, както е например в Патерон. Във втория регистър от стенописи върху западната стена са изобразени *Мъченичеството на св. 40 мъченици от Севастия*, както и *Христос Спасител на света и Недреманно око с патр. Иаков*. Двете последни сцени са семантично свързани, като първо би трябвало да се възприема Христос Емануил *Ἀναλεσθών*. Присъствието на патриарх Иаков, което не е задължително, акцентира върху теофаничния и ветхозаветен характер на сцената, която очевидно е в семантична връзка със Спасителя на света. От друга страна, Христос Недреманно око символизира възплъщението на божествения Логос за спасение на човечеството, както силата на сина Божий да надвие като лъв смъртта. В композицията *Христос Спасител на света* над ореола на Иисус е изобразено мирозданието като звездно небе и то е част от общото послание на композицията.

Първият регистър от изображения на северната стена на църквата се състои от пророци в медальони, които държат свитъци с текстове. Пророците от запад на изток са както следва: прор. Исаия, прор. Йеремя, прор. Осия, прор. Авдий, прор. Наум, прор. Йоил, прор. Амос, прор. Йоан, прор. Михей, прор. Ангей, прор. Малахия, прор. Захария и прор. Софония. В описанието сравнявам както изображенията на пророците, така и

техните надписи, които показват сериозни сходства със същите в манастира Патерон край Янина, където обаче прор. Наум, прор. Амос и прор. Малахия не са включени в иконографския фриз, някои текстове са с почти дословно повторени грешки, а само един е различен. Важно е да се отбележи, че целият пророчески ред на северната стена следва дословно препоръките на поп Даниил заедно с текстовете върху свитьци на ветхозаветните персонажи.

Вторият регистър на стенописите върху северната стена на църквата „Св. Стефан“ връща зрителя към Христологията. Първата сцена в него е *Възнесение Христово*, където се следва един съдържан критски модел, в който ангелите не носят свитьци, но позите на учениците са изключително реалистични и раздвижени. Следва сцената, озаглавена „Преполвение“, т.е. празникът между Петдесетница и Великден, който илюстрира събитията от Йоан 7:14-30. На практика, в по-късната иконография, т.е. в традицията, записана от Дионисий от Фурна, този епизод се нарича *Христос чете в синагогата* и илюстрира Лука 4:15-29; Мат. 13:54; Марко 1:21 и н.т. Сцена със същото заглавие, но изобразяваща *Христос Емануил в храма*, е включена в програмата на олтарните стенописи в църквата на албанското с. Диври. Именно в такова пространство и в комбинация с „Кръщение“, „Сретение“ и др. тя може да се възприема като част от Цветния триод (Пендикостара). Следва интересен вариант на *Разпятие Христово*, който също е възстановен с много условности в спорната традиция на НИПК (НИНКН) да не оставя празни пространства при реставрацията на стенописни ансамбли. По оцелелите фрагменти в „Св. Стефан“ обаче може да се предположи, че в с. Диври *Разпятието* е със съвсем друга схема: няма изображения над Христос; пещерата е под персонажите, а не зад тях. Прави впечатление, че в Несебър не се виждат фрагменти от изображенията на добрия и лошия разбойник, представени например в манастира Дивровуни или в манастира Патерон. В „Св. Стефан“ липсва и моментът с разделянето на хитона на Иисус, в който участва прор. Давид с текст от Псалм 21:19; няма го и моментът с копието, на което войник подава на Христос гъба, напоена в оцет. Въпреки високата степен на условност на предложеното тук описание на *Разпятието* в Несебър поради повредеността на стенописа, може да се каже, че трактовката на зографите е доста нестандартна – обединяват сцените *Носене на кръста* (ὁ Ἐλκόμενος) и *Разпятие*, но пропускаат да изобразят двамата разбойници, поделянето на одеждите на Иисус от войниците, утоляване на жаждата с гъбата. *Предателството на Юда* в „Св. Стефан“ следва по-скоро северногръцки модел от XVI в. (манастира Дилиу, Варлаам, Расиотиса в Костур, Заворда, Макриалекси и др.), отколкото да е повлияна от критското изкуство.

На северната стена идва сцената Молитвата в *Гетсиманската градина*. Тя е разделена на две повествователни хоризонтални нива. В първото са представени спящите апостоли, които Христос благославя, а на втори план в три епизода – същинската молитва в Елеонската планина. Важно е да се спомене, че този втори план със същинската молитва на Христос на Елеонската планина, в чието подножие е Гетсиманската градина, много напомня на вече описаните сцени на западната стена на църквата, а именно *Молитвата на Богородица на планината* и *Богородица научава, че ще умре*.

Третият регистър от иконографската програма на северната стена се състои изцяло от светци великомъченици. Всички без св. Алексей човек Божий, изобразен в ниша, са прави и с атрибутите на мъченичеството – кръст и диадема. Дори и светци, възприемани като воители, тук не са изобразени с доспехи. Някои от изображенията са повредени от климатичните въздействия върху северния зид на сградата и не могат да се идентифицират с точност. Сигурно определените персонажи тук са: св. Артемий, св. Прокопий, праведният Евдоким, св. Стратоник, св. Яков Персиец, св. Трифон, св. Фанурий, св. Христофор, св. Гурий, св. Самон, св. Авив, св. Козма, св. Дамян, св. Пантелеймон. Най-вероятно част от повредените изображения са принадлежали на св. Кир и св. Йоан. Повечето от изобразените светци са лечители или покровители на определени гилдии, занаяти (св. Прокопий е закрилник на пчеларите, св. Трифон на градинарите и лозарите, св. Пантелеймон на лечителите и т.н.) и явно имат връзка с разпространението на конкретни култове в Несебър през XVI в. Разбира се, тук е изобразен и едноименният светец на основния ктитор на църквата. Особено интересно е присъствието на св. Фанурий, който в „Св. Стефан“ е представен като великомъченик, а не като воин.

Първият регистър от декорацията на протезиса започва с изображения на пророци и праведни в медальони, с които се продължава редът им от северната стена. Надписите върху свитъци на пророците и в протезиса също следват препоръките на поп Даниил. Пророците от запад на изток са както следва: прор. Софония, прор. Елисей, прор. Илия, патр. Енох, прор. Мойсей, прор. Соломон, прор. Давид, прор. Даниил (?), патр. Ной, както и свързаните с прор. Даниил – св. Ананий, св. Азарий и св. Мисаил. Около медальоните пространството е запълнено с флорален мотив, който напомня на декоративното решение в с. Диври.

Вторият регистър от стенописи в протезиса започва с *Възкресението на Лазар*. Сцената е повредена обаче и е оцеляла като фрагмент от свалените стенописи на

несебърската църква „Св. Георги Мали“. Сходна е и със същата композиция от несебърския „Св. Спас“. В с. Диври *Възкресението на Лазар* е с огледална композиция – Христос е отляво, а юдеите отдясно. Следва сцената *Христос се среща с Марта*, която понякога е част от *Възкресението на Лазар*, както това се случва например в манастира Патерон. Сцената с този епизод се среща също и в стенописите на манастира Ново Хопово. През XVII в. у нас тази сцена е оцеляла само върху петия травей на галерията в църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси, където преведеният надпис гласи: *Миропомазващата Христос Мария, сестра на Лазар*. Сцената, която е в зенита на апсидата на протезиса, също е избледняла, но личи основната композиция и действащите лица в епизода. Става дума за *Поклонението на влъхвите*.

Третият регистър се състои от прави светци, чиито изображения са силно повредени, а оцелелите надписи са фрагментарни. Сигурното присъствие на св. дякон Евпъл, както и следите от букви около нимбовете на другите светци в цял ръст от протезиса ми дават основание да предположа, че и тук се следват предписанията за украса на поп Даниил, който препоръчва в това пространство на олтара да се рисуват следните дякони: св. Стефан, св. Роман Сладкопевец, св. Евпъл, св. Лаврентий, св. Руфин, св. Парменас, св. Айталас. В протезиса обаче е изобразен и св. Козма Сладкопевец, очевидно по аналогия със св. Роман.

Иконографската програма на южната стена на северния кораб започва със сцената *Христос изцелява прегърбената жена* (Лука 13:10 и н.т.). Тя е продължение на сцените с Христовите изцеления. Това изцеление е изобразено отново по сходен, но по неидентичен начин в стенописите на манастира Ново Хопово. Там обаче прегърбената не се подпира на бастун (лявата ѝ ръка е в друга поза). Липсват евреи и първосвещеник, а учениците непосредствено зад Иисус са в друга конфигурация. В манастира Патерон сцената също е опростена и липсват първосвещеник, евреи и фарисеи, а прегърбената не се подпира на бастун. Подобна е сцената на същото изцеление, изобразена на северната стена на „Успение Богородично“ в Черепишкия манастир и в притвора на „Св. Георги“ във Велико Търново. До чудото с прегърбената е нарисувано *Рождество Богородично*. Епизодът е описан в Протоевангелие на Яков 5:1-9, с което зографите се връщат към цикъла *Детството на Богородица*.

Източната фасада на средния кораб се доминира от сцената *Благовещение Богородично*. В триъгълното пространство на северната арка от фасадата на несебърския храм арх. Гавриил благославя с дясната си ръка, а в лявата държи скипър или копие (κοντάρι), докато в други паметници се рисуват разцъфнала клонка (ἀνθισμένον κλαδίον)

на мястото на скиптъра. Разцъфналите клонки (на крем) в ръката на арх. Гавриил най-рано се появяват в ръкописната илюстрация, а после преминават в иконопиата, но елементът остава много рядък в монументалната живопис до XVII в. Изображението на арх. Гавриил в с. Диври много напомня това в несебърския „Св. Стефан“.

Определящ елемент за иконографския тип на момента, описан от Лука 1:26-38, е позата на св. Богородица. Иконографски модел от „Св. Стефан“ се среща в светогорски паметници като трапезарията на Великата Лавра; в католиконите на Моливдоеклисия, на Дионисиу; в нартекса на Дохиар; в католикона на манастира Филантропинон; в „Преображение Господне“ във Велциста; в „Св. Атанасий Полидросос“ в Арта и др. Фронталното представяне на фигурата на Богородица, каквото е в „Св. Стефан“, е предпочитано от критяни. Съществува и друг вариант за представяне на св. Богородица като полуседнала с тяло, извърнато в $\frac{3}{4}$ към архангела, а ръката ѝ е покрита с нейния омофор. Интересно е да се спомене, че в Благовещението от с. Диври, пред Богородица е нарисувана ваза с червени цветя, докато в Несебър подобни не съществуват. За да се спази иконографската традиция при входовете да се изобразяват архангели, в по-долния регистър на подстъпите към наоса са изобразени арх. Михаил и арх. Гавриил като пазители. За реконструкцията на текстовете върху техните свитъци въз основа на сравненията със „Св. Георги Мали“ и църквата в с. Диври. В най-долния регистър на колоните от западната фасада са нарисувани респективно св. Йоан Предтеча и св. Йоан Богослов. Присъствието им и особено на св. Йоан Богослов с текста на Йоан 1:1 – *В началото бе словото...* на западната фасада на средния кораб имат семантична връзка с инкарнацията на Логоса и конкретно с момента на *Благовещението*. Всъщност на северната колона на входа към наоса е изобразена житийната сцена *Крилатият св. Йоан Предтеча в пустинята*. Долната част на стенописа е силно разрушена, но по фрагментите е сигурно, че става дума за точно този сюжет. Иконографията на сцената се приема за критска и води началото си от творчеството на Ангелос Акотантос с оцелял най-ранен пример от първата половина на XV в. На свитъка, нарисуван в иконата, е изписан следният текст, който в превод гласи: *Виждаш ли как страдат, о Божие Слово, онези, които не осъждат грешките на гнусния и затова неспособен да приеме моето осъждане Ирод, който отсече и (сервира като ястие – б.м.) главата ми, Спасителю?* (Е.М.). Изборът на този рядък за балканското изкуство на XVI в. критски сюжет би трябвало да се съотнесе към насрещното изображение на св. ап. Йоан.

Украсата на северната стена на средния кораб започва с изображения на пророци в медальони, около които се разпростира флорален декоративен мотив, подобен на този в с. Диври. Пророците от запад на изток са: прор. Захария, прор. Гедеон и прор. Йезекиил, като

идентификацията им тук е извършена въз основа на текстовете от свитъци, които държат, тъй като сигнирането им не е запазено. Всички цитати от свитъците им са от песнопението „Свише пророци“, следвайки, а на места допълвайки препоръките от протограф от типа на иконографския наръчник на поп Даниил. Липсата на купол в „Св. Стефан“ пречи за разгръщането на сюжета, но поне съществува опит да се илюстрира и един от най-важните богородични химни като „Свише пророци“, който заедно с „О Тебе радуется“ е почти задължителен за иконографската програма на късносредновековните църкви, посветени на Богородица. В тази връзка буди недоумение, че в стенописите на „Св. Стефан“ не присъства цикълът на Богородичния акатист, а „Свише пророци“ е само загатнат чрез присъствието на трима пророци от композицията, илюстрираща песнопението. В манастира Дивровуни „Свише пророци“ е представен в северната арка на средния кораб отново чрез пророци в медальони, а Богородица от типа Платитера, също в медальон, е изобразена в средата. Следваща в декорацията на северната стена на средния кораб е сцената *Христос изцелява страдащите от различни болести*. За Палеологовото изкуство сцената е рядка – появява се само в четири от известните ни паметници (Хора, Дечани, митрополията на Мистра, „Св. Илия“ в Солун). Във Филантропион и в Патерон това изцеление е интерпретирано по различен начин: учениците и болните са повече. По-скоро модела на Филантропион интерпретират и зографите от Ново Хопово, където също Христос е следван от всичките си ученици, действието се развива пред град, а болните са само двама, заради което сцената е озаглавена *Христос изцелява хроми и прокажени*.

Изворите

От горните коментари и паралели най-вероятно личи, че в иконографската програма на Новата митрополия („Св. Стефан“) в Несебър през XVI в. е използван иконографски наръчник от типа на този на поп Даниил. Вече съм изказал тезата, че Даниил е преписал в Иерусалим по-стара ерминия, която е била в обращение на Балканите още в края на XVI в., тъй като този тип съчинения са исторични и компилативни. Протографът на този наръчник трябва да е бил създаден на о. Крит към края на XV в., тъй като там се описва как да се работи „по критски“, „като Теофан“, „натурале“ и „по московски“. Другият писан източник на зографите в „Св. Стефан“ е Протоевангелието на Яков, използвано за редките сцени в Мариологичния цикъл. И третият по-особен извор е *Древното пространно житие на Препоблагословената Владичина наша Богородица и Приснодева Мария* от Псевдомаксим Изповедник, преведено на гръцки език от св. Евтимий Иверски още през X в. Това житие е използвано за създаването на изключително рядката сцена, предшестваща Успение Богородично,

Богородица се моли на Елеонската планина, каквато се среща само в охридската Перивлепта от 1295 г. Съществува и версия, според която за извори на разширения успенски цикъл в Охрид са използвани апокрифни разкази на Псевдо Мелетион и на Йосиф Ариматейски от западната традиция, както и гръцките релевантни текстове на Псевдо Йоан Богослов и Йоан Солунски от VII в.

Разбира се, за създаването на иконографската програма в „Св. Стефан“ са използвани и богослужебни книги, сред които за заглавията на определени сцени са утринните неделни евангелия и Цветния триод (Пендикостара). Тук си струва да се отбележи, че за практикуващия християнин от онази епоха всичките често изпълнявани по време на служба песнопения са били познати, а нерядко наизустени със съответната мелодия. Затова заглавията на химни, превърнали се в „Св. Стефан“ в заглавия на сцени, са опит за по-добра комуникация със зрителя, у когото вероятно се задействала и музикалната сетивност при четенето на текстовете, осигурявайки така модерното понятие за синестезия с активирането на зрителната и слуховата рецепция на литургичното време заедно с тази на обонянето чрез мириса на тамян и миро в храма.

Използването на широк и сериозен кръг от източници води и до най-впечатляващия факт, че надписите в „Св. Стефан“ от XVI в. са удивително вярно изписани. А това личи от безпрецедентно – поне за моята практика на епиграф – рядката поява на *sic!* в тяхното представяне по-горе. Това със сигурност се дължи на високото ниво на грамотност на пишещите надписите зографи и/или чираци, които, без съмнение, са от гръцки произход, с образование (най-вероятно поне водещият зограф е и духовно лице), но и на очевидния контрол на поръчителя в лицето на местния владика и неговите подчинени йереи. Логосът тук е представен в пълния му блясък, но и с изострено внимание към неговата правилност. Познаването на текстовете в комбинация с рисуваелен талант позволяват волност в боравенето със сюжетите, тяхното понякога нестандартно комбиниране, залагането на интрига в популярния разказ с интересни детайли, но и в чертаенето на нерядко невидими за несведущите паралели и взаимовръзки между изображенията. И всичко, изказано по-горе, е една от характеристиките на т.нар. „високо“ изкуство.

Функция и посвещение

Въпреки че програмата на „Св. Стефан“ много напомня на известни монашески католикони на Света гора и Метеора, монашеските изображения тук са само в диаконикона, който за Геров е бил мястото, предвидено за личната молитва на ктитора Христофор през XVI в., което не приемам безрезервно. За гражданите на Несебър пък

били предназначени изображенията на апостоли, безсребреници и мъченици в наоса като техни покровители.

Оригиналното посвещение на храма на св. Богородица живоносен източник се потвърждава и от множеството сцени на Христови изцеления в иконографската програма. Болните в тях са почти реалистично и особено експресивно нарисувани като например в сцената *Христос изцелява дъщерята на хананянката*, *Христос изцелява човека с изсъхналата ръка* и др. Както бе посочено по-горе, поне от XVI в. църквата е посветена на св. Богородица Ζωοδόχος πηγή, а през XIX в. – на св. Стефан, за да бъде пощадена от българите по време на църковните борби. В Несебър с неговите многобройни храмове има примери на второ или двойно посвещение. Новата митрополия е наречена „Св. Стефан“, приемайки патрона на едноименна църква, залята от морето, както и приютявайки неговите мощи. Показателна за посвещението обаче е разгледаната в страниците за иконостаса икона с изображения на св. Евгъл, св. Модест и св. Стефан с житийни сцени. Тя е двустранна, както се уточни по-горе, и стои на иконостаса. При поставянето ѝ след реставрацията обаче е запазен дървен стопер от задната страна на олтарната преграда, което със сигурност означава, че иконата е била с дупки в горната и долната част на дъската, от една страна, за да се върти според празниците, от друга – за да може в долния отвор да се поставя пръчка за носене. С други думи, иконата е била литийна.

При всяко положение, „Св. Стефан“ с оригинално посвещение на св. Богородица е типичен митрополитски храм, който има амбицията да събере възможно най-много култове и респективно светини (мощи), които отразяват диахронно предпочитанията на клира, на архиереите с високо образование и още по-впечатляващи интенции за кариера, както и за особеностите в духовния живот на богатата гръкоговореща енория.

За мен пространството, което най-явно се свързва с фигурата на митрополит Христофор, е южният кораб на църквата. Не само защото неговото изображение е засвидетелствано на южната стена, но и поради очевидната му връзка с насрещната уникална сцена „Откровението на св. Йоан Богослов на остров Патмос“. Най-вероятно Христофор е бил свързан с манастира на Йоан Богослов на о. Патмос, което личи от изображението на монах в горния ляв ъгъл на сцената. Не е изключено и след своето доброволно оттегляне през 1607 г. от митрополитския трон на Месемврия Христофор да е имал намерение да се завърне на о. Патмос, за да дочака края на дните си като обикновен монах, както е нарисуван в „Откровението“. Така важният топос за църковната история, какъвто е о. Патмос, се свързва с другите изображения на южната

стена на „Св. Стефан“, за които отбелязах връзка с другите светини на християнството като Иерусалим, Антиохия, Рим, Александрия (чрез св. Екатерина) и Константинопол.

За реконструкцията на функциите на храма „Св. Стефан“ може би помагат и дългите надписи извън иконографската програма, които са особено характерни за този паметник. Текстът на монах Анатолий е от вечернята на предпразника на Кръстовден заедно с III Царства 8: 29-31, който е изписан заедно със стенописите в края на XVI в., представлява съществена част от иконографската програма. Подобни съчетани от два цитата текстове се срещат рядко преди XVIII в. извън днешните гръцки територии. Първата част от текста отбелязва момента на възстановяването на храма на Божи гроб от св. Модест, патриарх Иерусалимски, чиито мощи са се съхранявали в „Св. Стефан“. Най-вероятно този пасаж осъществява не само връзката с известния светител, но и представя интенциите на енорията да осъществят връзката с Иерусалим и Христовото погребение, тъй като всички несебърски храмове са използвани и за погребения. Струва си да се акцентира и върху обръщението *προαίτιον Λόγε* – *предвечно Слово* – към Христос като инкарнация на Логоса. За Г. Геров изписването на текста от молитвата на цар Соломон при освещаването на Иерусалимския храм (I Царства 8:29-30) върху „декоративния бордюру“ на северната стена на северния кораб е признак за използването на цариградската и атонската практика за освещаване на храм „по хода на слънцето“. Моите наблюдения за развитието на иконографската програма обаче са други: тя тръгва от олтарната ниша, върти се по посока запад – изток от вътрешната страна на средния кораб, продължава през диаконикона, преминава по южната стена, западната, северната стена, за да стигне в протезиса, а накрая се извърта по външните стени на средния кораб от изток на запад, за да се върне пред диаконикона. С други думи, във всяко пространство следва ходът на часовниковата стрелка.

Важно е да се отбележи, че надписът с текста на *Символа на вярата* е изписан върху дъска, закована върху гредата между двете средни арки на средния кораб, обърнат е към притвора на църквата преди да се построи сегашният екзонартекс през първата половина на XVIII в. Там са стояли по време на служба през XVI–XVII в. изгърпяващи епитимии, чуждоезични (българи), деца и жени и вероятно цитираният текст е спомагал за тяхната катехизация, улеснявал е и рецитацията му по време на богослужението от всички вярващи. „Верую“ е участвало в последованията на полунощницата и повечерието, а в галерията на католикона на Рилския манастир е изобразена цяла композиция по него през 1844 г. Подобни надписи върху гредите между арките, крепящи

купола, има и в църквата на с. Диври, което вероятно спомага за датировката им заедно със стенописите, т.е. в конкретния случай на „Св. Стефан“ през XVI в.

Текстът на север и юг по отношение на „Символа на вярата“, т.е. върху двете греди отляво и отдясно на средния кораб, е от гръцката служба за предпразника на Кръстовден, т.е. на 13-ти септември, както и цитираният по-горе дълъг надпис А, започващ от западната стена и свършващ в олтара. На този ден се празнува обновлението на Божигробския храм и тук алюзията с ротондата „Възкресение“ в Иерусалим е очевидна. Обновлението на иерусалимските светини се свързва със строителната дейност на патриарх Модест. Вторият надпис върху дъски на страничните греди най-вероятно е стоял първоначално на обратната страна на централната греда, за да се вижда от свещениците, когато проповядват или благославят паството. Тук е особено интересен изборът на пасаж от службата, отбелязваща възстановяването на Божигробския храм. Подборът едва ли е случаен, като се има предвид, че Новата митрополия и прилежащата ѝ територия се използват и за погребения, а и поради присъствието на св. Модест, патриарх Иерусалимски, в двустранната икона от иконостаса.

Сериозното присъствие на дълги текстове в „Св. Стефан“ говори за просветителската роля, която митрополията приема в края на XVI в., тъй като не поставям под съмнение факта, че изписването им е било с цел те да бъдат четени и наизустявани от богомолците, които активно участвали в литургичните практики. Тази катехизираща роля се продължава и чрез импозантното присъствие на дълги евангелски надписи във външния притвор от слоя стенописи, датиращ от XVIII в. И когато говоря за катехизация имам предвид най-вече малобройните българоезични богомолци, които се черкуват в „Св. Стефан“, както категорията на елинизиращите се българи през епохата.

Художественият кръг от паметници на Новата митрополия в Несебър и околностите му

Четири са несебърските църкви, строени или възобновени през османския период: „Възнесение Господне“, „Св. Спиридон“, „Св. Георги Стари“ и „Св. Георги Нови (Мали)“. Последните две са разрушени през 50-те години на XX в. заради конструктивната им износеност, но най-вече заради прилагане на нова регулация в Несебър от властите на атеистична България. И четирите църкви имат сходен архитектурен план – еднокорабни, без притвор и с една апсида, изградени са с обикновена каменна зидария и „паятнови“ двускатни покриви. „Св. Георги Стари“ и „Св. Спиридон“ са издигнати на мястото на по-стари храмове, като в конструкцията им

са вградени части от източните стени и апсидите на предишните църкви. Това дава основание на изследователите да предположат, че и старите сгради са били със същото посвещение. Отклонявайки се от периода, който съм предположил за това изследване, но с желанието да предоставя максимално пълен корпус на надписите, ще предложа нормализираното си четене на ктиторския надпис от църквата „Св. Георги Големи“ на М. Константинидис, което до голяма степен се повтаря от А. Василиев:

Ἱστορίθῃ ὁ θεῖος οὗτος καὶ πάνσεπτος ναὸς τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου διὰ συνδρομῆς κόπου καὶ ἐξόδου τοῦ εὐλαβεστάτου ἐν ἱερεῦσιν κὺρ Κωσταντίνου σακελαρίου μετὰ τῆς συμβίας Ἀναστασίας, ἀρχιερατεῦντος τοῦ Πανιερωτάτου μητροπολίτου κυρίου κυρίου Χριστοφόρου καὶ μερικῶν χριστιανῶν ἐν ἔτει αΨδ΄. Предлагам този надпис и за да обърна внимание, че вече в началото на XVIII в. водещо е мястото на енорийския свещеник и съпругата му, а накрая се споменава архиереят, по времето на когото е възобновен храмът.

Към прекия художествен кръг на стенописите от Новата митрополия („Св. Стефан“) принадлежат със сигурност иконографските програми по стените на църквите „Св. Георги Мали“ и „Възнесение Христово“ („Св. Спас“), датирани през XVI–XVII в. Най-вероятно този кръг се разширява и към стенописите в църквата на о. „Св. Анастасия“. В тази глава ги разглеждам по-подробно и подредени по степен на съхраненост, за да се създаде по-ясна представа за техния иконографски репертоар и за стила на стенната им живопис, които несъмнено принадлежат на ателието, работило в Новата митрополия.

„Св. Спас“

Църквата „Възнесение Господне“ („Св. Спас“) в Несебър е еднокорабен, едноабсиден храм с дървен таван и без притвор. Изградена е от ломен камък, споен с хоросан, дървени сантрачи, като не притежава пластична украса. Времето на построяване на църквата е неизвестно. Първоначално по цялото протежение на северната стена е имало притвор, като стената между него и наоса е била много тънка. Западната стена е била преизградена след 1609 г. Не е ясно кога е бил разрушен притворът и северната стена е била укрепена. Реставрационни намеси са извършвани през 40-те години и 60-те години на XX в. Арх. Д. Съселов решава да сваля тавана, за да стане видима покривната конструкция, отворена е зазиданата врата на южната стена, а тази на западната стена е зазидана. През 1967–1971 г. Д. Заберски извършва аварийна реставрация. Я. Верани сваля стенописите от северната стена през 1984 г. От 1985 до 1990 г. реставрацията се провежда от екип под ръководството на К. Атанасов. Свалените

от северната стена стенописи са укрепени и върнати на стената. Последната реставрация, извършена от С. Забунов и К. Колев, продължава до 1991 г.

Основната част от стенописната декорация на църквата „Св. Спас“ е от XVII в., но върху челото на апсидата личи по-долен живописен слой – фрагмент от надпис. Стенописите покриват източната, южната и северната стена на храма. Западната стена, със сигурност изградена по-късно, не е била изписана и е разрушена през 1968 г., за да се изгради наново. Няма данни дали в премахнатия притвор е имало стенописи.

В „Св. Спас“ са илюстрирани циклите на Великите празници и част от Богородичния цикъл. Също така е ясно, че майсторите имат афинитет към нестандартните решения: разполагането на св. св. Константин и Елена на южната стена и *Успение Богородично* на северната. Подчертан е и интересът им към словесността – два дълги надписа, от които един в мерена реч – въпреки че не достигат впечатляващото количество от текстове, изписани в „Св. Стефан“, тъй като „Св. Спас“ е само една от несребърските енорийски църкви. Стенописите са датирани в ктиторския надпис, който разглеждам подробно по-долу, през 1608/9 г. В изписването на църквата са взели участие поне двама зографи. Техните почерци откриваме в надписите и стенописите на църквата „Св. Стефан“ (1599), а ръката на главния майстор е установена и в църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър. По всяка вероятност един от майсторите е изпълнил и стенописите в църквата на о. „Св. Анастасия“ в Бургаския залив, както смята Д. Попова. От иконостаса на „Св. Спас“ са запазени само царските двери, вече е известно и кои икони са стояли в него. Единствено М. Константинидис споменава за надпис от царските двери на църквата, който гласял: Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ Ἰω(άννου) τοῦ Ἀγούρου ἅμα συμβίου καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ. ἀμὴν ἔτους Ζ΄ΞΘ΄ (7096 = 1561). От това става ясно, че конструкцията на иконостаса вече е съществувала при изписването на храма през 1609 г. Важно е също да се уточни, че сравненията между „Св. Стефан“ и „Св. Спас“ са на базата на почти точни съвпадения в композициите, третирането на лицата, колорита и изграждане на обемите.

Ктиторският надпис в „Св. Спас“, който отчасти коментирах по-горе, се намира над вратата на южната стена и гласи в нормализиран вид: ἀρχιερατεῦντος τοῦ πανιερωτάτου Μητροπολίτου τῆς ἀγιωτάτης Μητροπόλεως Μεσημβρίας κυρίου Κυπριανοῦ καὶ ιερατεῦντος τοῦ εὐλαβεστάτου ἐν ἱερέυσιν κὺρ Ἀγαλίου, ιερέως καὶ σακελαρίου Μεσημβρίας ἀνιστορίθη ὁ θεῖος οὗτος καὶ πάνσεπτος ναὸς τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας τῆς ἐπονομαζομένης Ἀναλήψεως, δι’ ἐξόδου τοῦ τιμιωτάτου καὶ εὐγενεστάτου ἄρχοντος κὺρ Θεοτόκη τοῦ Καππάδουκα εἰς ὠφέλειαν καὶ ψυχικὴν περιποίησιν τῆς ἑαυτοῦ καὶ εἰς εὐλογία καὶ παραμύθιον τῶν θεοσεβῶν τε καὶ φιλοχρίστων τῶν

συνδρομησάντων ἀνδρῶν τε καὶ γυναικῶν, τῶν εἰσιόντων ἐν αὐτῷ μετὰ φόβου Θεοῦ καὶ εὐλαβείας, ἔξουσι δὲ καὶ αὐτοὶ τὴν πανυπέραγνον καὶ ἀειπάρθενον καὶ μητέρα τοῦ φωτὸς ἄγριπνον ἀεὶ τῆς ψυχῆς φύλακα, πρέσβιν εὐπρόσωπον πρὸς τὸν γεννηθέντα ἐξ αὐτῆς υἱὸν καὶ Λόγον τοῦ Θεοῦ ἐν κυνδίνοις ἀντιλήπτωρα καὶ βοηθὸν ἐν τῷ ἐνεστώτι βίῳ καὶ ἐν τῷ μέλλοντι αἰῶνι, δοξάζειν Πατέρα, υἱὸν καὶ ἅγιον πνεῦμα, τὴν μίαν Θεότητα καὶ βασιλείαν εἰς τοὺς αἰῶνας ἀμήν + ἔτους 7117 = 1609 ἰν(δικτιώνος) Ζ΄ ...ΝΠΛΟΘΛΩ = Νικόλαος + – *Във времето на архiereйството на пресветия митрополит на светата Месемврийска митрополия господин Киприян и при свещеническата служба на най-блажения сред йереите кир Агапий, свещеник и сакеларий на Месемврия, се изписа този свят и пречист храм на Пресветата Владичица наша Богородица и приснодева Мария, наречен Възнесение, със средствата на честнейшия и благороден архонт кир Теотокис Кападокас в полза и за духовна грижа на него самия и като благословия и стимул за богобоязливите и христоролюбиви спомоществуватели – мъже и жени, за влизащите в него със страх от Бога и с благоговение, така че и на тях да бъде вечна душевна закрилница всепресветата и приснодева, майка на светлината неугасваща, както и лицепрятна ходатайница пред родения от Нея син и Слово Божие, спасител в бедни и помощник в сегашния живот и в бъдещия век, прославяйки Отца, Сина и Светия дух, единοςъщния Бог и неговото царство навеки. Амин + 1609, индикт 7-ми... Николаос + (E.M.).* От внимателното разчитане става ясно, че този храм е изписан по времето на несебърския митрополит Киприян и свещеника сакеларий Агапий със средствата на архонта Теотокис Кападукас. Името на последния досега се разчиташе като Теотокис Капа Дукас. Правилното четене на това име като Кападукас (Кападокас) позволи на Г. Геров да свърже този ктитор със знатния несебърски род кападокийски гърци, от които най-известен е архонт Теодорос Кападокас (от Кападокия). Името му се среща и в надпис от царските двери на иконостаса в църквата „Св. Стефан“, днес в НИМ: Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Θεοτόκη Καππαδόκα| ἅμα συμβίου καὶ τέκνων αὐτοῦ| αἴτους sic! ἔτους Α΄Χ΄Στ΄.

В надписа правят впечатление освен грамотността и неговата дължина, но и използването на много химнографски калки, което се дължи на факта, че е писан от свещеник – йерей Николаос. Дали обаче Николаос е зограф? Най-ранното четене на края на надписа от „Св. Спас“ е на М. Константиnidис, който разчита: година 7117, индикт седми + ΝΥ ΠΛΟΘΛΩ (= Νικόλαος Χ.). С други думи, още през 1945 г. е било ясно, че с тайнопис накрая на възпоменателния текст пише „Николаос“, но нищо друго не се изтъква като хипотеза за предшестващите думи. А. Василиев разчита след годината 7117

(= 1609), но индикта вижда като 7-ми, което не е вярно, въпреки това оставя края му без предположение за четене, подчертавайки „последните думи на надписа, вероятно съдържащи името на писача на надписа, не са ясни и мъчно могат да се разчетат“. Никой от двамата автори не споменава за съществуването на думите „август – септември“, които се появяват едва в публикацията на Ждраков. Изписване на названия на месеци няма и в самия надпис след реставрацията на църквата. Внимателното разчитане на края на надписа гласи: ΕΤΟΥΣ ΖΡΙΖ^ο, Ἰν(δικτιῶν)ος, Ζ^(ης) * Ἱερεὺς · ΝϛΠΛΟΘΛΩ + – година *седем хиляди сто и седемнадесета, индикт седми, йерей Никола* + (Е.М.) Първият „тайнопис“ е изписване на думата Ἱερεὺς от типа „монокондилия“, характерен за някои типове документи. По подобен начин е криптирана и думата Ἱερομόναχος в калиграфския подпис на Антим, за когото споменавам в главата за Месемврийската кондика. В тази връзка за пръв път се говори за „енигматична функция“ на надписите.

Връщайки се отново към съдържанието на ктиторския надпис от „Св. Спас“, трябва да отбележа, че очевидно църквата е била с двойно посвещение – на Богородица и на Възнесение Господне, тъй като се използва формулата *храм на Пресветата Владичица наша Богородица и приснодева Мария, наречен Възнесение* (с двойно посвещение например е и църквата „Св. Спиридон“, известна и като „Св. Богородица Понолитрия“). Друг характерен за съдържанието му момент е, че споменаването на имената следва йерархична подредба: започва се от митрополита Киприян, споменава се главният йерей Агапий, който е и сакеларий на Месемврия, следва богатият гражданин, дарил пари за украсяването на храма, а накрая – йерей Николаос. Отчитайки факта, че същият зограф и неговите помощници не се подписват в далеч по-изкусно изпълнената иконографска програма в по-важния за Несебър митрополитски храм, все по-сериозно ми се струва, че йерей Николаос е енорийският свещеник на „Св. Спас“, а не зографът на църквата, украсена през 1609 г. Енорийските свещеници са важни личности в гръцките градове по Черноморието през османския период. В Ахтопол през XVI в. например имало 13 махали, от които повечето били наречени на името на местните йереи: махала на поп Йорги (от Γιώργος), Слав, на поп Владе, поп Констандин, поп Тодор, поп Михаил, поп Яни, поп Яни Протойерей и др. Енорийските свещеници най-вероятно са и авторите, както и писачите на ктиторските надписи, тъй като са изразители на волята на дарители. Те нямат опит с изписване на надписи върху стена, затова йерей Николаос се е подписал като в края на документ. От друга страна, почеркът на ктиторския надпис в „Св. Спас“ не е идентичен с почерка на ктиторските надписи от XVI в. в „Св. Стефан“. Въз основа на гореизложеното смятам, че ограничението да се търси ателие, в което да е участвал

йерей Николаос, за да се идентифицират майсторите, работили в несребърските църкви за около едно десетилетие на прага на две столетия, отпада.

„Св. Георги Мали“

Църквата се е намирала на южния бряг на стария град. Изпълнявала е като „Св. Спас“ функциите на енорийски храм до 1946 г. Била е също еднокорабна, едноапсидна, без нартекс и с дървен таван, изградена от ломен камък и дървени сантрачи, малка по размери (дължина – 13,55 м, ширина – 6 м). Няма данни за това кога е строена църквата, но съдейки по размерите и архитектурния план, едва ли първоначалната постройка е била изградена по-рано от края на XV в. Както „Св. Спас“, така и „Св. Георги Мали“ нямат връзка с по-старата църковна архитектура в Несебър, която е византийска. Преди да се разруши църквата стенописите, покривали източната, големи части на южната и северната стена, са свалени от Карл Йорданов и пренесени в Народния археологически музей, където до края на 1948 г. фрагментите били прехвърлени на нова основа. Част от тези стенописни фрагменти в момента се съхраняват в Криптата на „Св. Александър Невски“, но са собственост на НАИМ-БАН.

Съществуват и сведения за наличие на надпис над северната врата на „Св. Георги Мали“, който също не е оцелял. Както вече споменах, при опита да реконструирам текста от свитъка на арх. Гавриил на западната фасада на средния кораб на църквата „Св. Стефан“, от запазените записки за „Св. Георги Мали“ на А. Василиев се разбира, че на северната стена на тази църква, изписана от същите зографи, е имало надпис, който вече съм идентифицирал като следната епиграма: *Εἰ μὲν φίλος πέφυκας εἴσελθε χαίρων. Εἰ δ' ἐχθρὸς καὶ βιάσκανος καὶ δόλου γέμων πόρρω ἄλελθε τῆν πύλην τῆς εἰσόδου, ἵνα μὴν κληρονομεῖς ὀρυγὴν Κυρίου.* Такъв стих се среща например в църквата „Успение Богородично“ от 1431/32 г. в с. Зевгостаси, Костурско, както и на други места в днешна Гърция. Фрагментът със сигурност потвърждава афинитета на майсторите, работили и в „Св. Георги Мали“, към Словото, към мерената реч, както се виждаше и от стиховете от диалога между св. Петър Александрийски и Христос, изписани над вратата в „Св. Спас“, а и в „Св. Стефан“, където обилието на Логоса е в своя апогей.

От оцелелите фрагменти от стенописи на разрушената църква „Св. Георги Мали“ все пак става ясно, че тук иконографската програма се занимава освен със сцените, илюстриращи Великите празници, но и с Поствъзкресния цикъл, широко застъпен в „Св. Стефан“. Фрагментите принадлежат на един зограф, който е и водещият в „Св. Спас“. Военните светци и тук се представят като мъченици, присъстват и женски образи, каквито вече се срещат в „Св. Спас“ и Новата митрополия. Откриват се и устойчиви

предпочитания на ателието към изобразяване на едни и същи стълпници или отшелници в дебелините на вратите, но се проявява например колебание как да се нарича св. Димитър – Солунски или Мироточиви, което показва, че култът му тепърва се установява сред гърците по Южното Черноморие.

Имайки предвид, че патронната икона на църквата „Св. Георги Мали“ е датирана през 1610 г. (НИМ, инв. № 29047), а царските двери, сега в Бяла, и онези, предназначени за „Св. Стефан“, които са изработени от същите майстори, са от 1606 г., то наистина църквата трябва да е изписана през първото десетилетие на XVII в. И. Ванев смята, че иконостасът е поставен преди изписването на църквата. Той бил с два входа и с пространство за три икони и венчилка, която в началото на XX в. не била на мястото си. Г. Геров пише за две икони от „Св. Георги Мали“, които са пренесени в София през 1926 г. и сега са в НИМ. По-късно същият колега приема, че други две икони от 1606 и 1603 г. (сега в НАИМ) произхождат от тази несебърска църква, което се опровергава от И. Ванев, тъй като последният доказва, че тези икони са взети от църквата „Св. Йоан Кръстител“. Не се потвърди и друго предположение, че иконата на св. Димитър на кон (НАИМ, инв. № 3600) е била върху иконостаса на „Св. Георги Мали“, тъй като архивите, публикувани от Ванев, показват, че е била в „Св. Георги Големи“. Единствено светите двери, които в момента са в НАИМ, инв. № 3606, са принадлежали на църквата „Св. Георги Мали“ и са пренесени в София от Карл Йорданов през 1947 г.

Известните дати, свързани с ателието, което работи в кръга от несебърски паметници около Новата митрополия, са: 1599 г. („Св. Стефан“) и 1609 г. („Св. Спас“). И тъй като не поставям под съмнение факта, че двата комплекта царски двери – от Бяла и от „Св. Стефан“ – са дело на същите художници от 1606 г., вероятно заедно с части от иконостаса на Новата митрополия, а не са произведения на Я. Даронас, то засвидетелстваната дейност на ателието около тази дата ми дава основание да предположа, че стенописите на църквата „Св. Георги Мали“ са изпълнени също през 1606 г. Малкият енорийски храм не е изисквал особено дълъг период за зографисване и екипът от майстори, който по всяка вероятност е гастролиращ, е запълвал своето присъствие в Несебър с работата по иконостаса на Новата митрополия и за някоя от другите местни църкви.

За съществуването на художествено ателие или школа в Несебър в края на XVI и началото на XVII в.

В своята почти непрекъсната културна история Несебър се ползва с относителна политическа, стопанска, религиозна и културна независимост, създавайки особено през

периода XI–XIV в. качествени образци на архитектурата и изкуството. Съществуват сведения, че към средата на XVI в. се засилват връзките между Генуа и Несебър, които се изразяват главно в търговски обмен. Предполага се, че XVI и XVII в. са били благоприятни за развитието на изкуството в диоцеза на Месемврийската митрополия. Първа в литературата Д. Соколова предполага съществуването на ателие, което функционира в града, изследвайки икони и съпоставяйки ги със стенописите на Новата митрополия („Св. Стефан“). По-късно Диана Попова, сравнявайки стенописите на „Св. Стефан“ и „Св. Спас“ и използвайки иконите като „допълнителен аргумент“, се опитва да докаже, че в рамките на 10-15 години в Несебър съществува не само ателие, но и местна школа. Именно Попова споменава, четейки докладите на реставраторите, че стенописите на „Св. Стефан“ са дело на трима зографи, двама от които работят в източната, а третият – западната част на храма, докато в „Св. Спас“ вижда почерците на двама художници, работили отделно: един в северната, друг в южната част. Единият от тях е определен като „декоративен“, а другият като „пластически“. Т.нар. пластически зограф за изследователката работи върху южната стена на църквата „Св. Спас“ и върху източната част на „Св. Стефан“. Като база за сравнение тя използва сцените *Кръщение Христово* и *Възнесение Господне* в двете църкви, но не бива да се пропуска фактът, че от този сюжет и през 1985 г. в „Св. Спас“ са били запазени само краката на Христос, река Йордан, персонификациите в нея и групата на ангелите, а пък на мястото на *Възнесението* в „Св. Стефан“ е имало прозорец. При всяко положение, вярна е констатацията, че различията в двата почерка не са стилови, а са в някои от иконографските детайли, заради което могат да се припишат на една и съща ръка. Точни са наблюденията на Д. Попова и за сцената *Неверието на Тома* в двата паметника: тя ги приписва на „декоративния“ художник от екипа; забелязва, че рисуването на фигури в $\frac{3}{4}$ води до прекомерно разширяване на торса; съществува силно редуциране на архитектурното пространство към предния план в многофигурните сцени, изпълнени от „декоративния“ зограф.

Към кръга паметници, свързани със „Св. Стефан“ и „Св. Спас“ в Несебър, Попова причислява и църквата „Св. Анастасия“ на остров Болшевик (днес о. „Св. Анастасия“) до Бургас. Храмът всъщност е празнувал патронния си празник на Успение Богородично, но най-вероятно е посветен на св. Анастасия Фармаколитрия, откъдето идва и името на острова. Според Евлия Челеби, който посещава Несебър през 1656 г., манастирът бил под юрисдикцията на Месемврийската митрополия. Това е единственото сведение за принадлежността на острова към несебърската катедра и ми се струва, че е по-вероятно

манастирският комплекс там да е бил по-скоро под юрисдикцията на Созопол. Въпреки силно повредените стенописи на църквата „Св. Анастасия“ на остров Болшевик/„Св. Анастасия“ авторката установява, че фрагментите от сцената *Кръщение Христово* там са много сходни със същите сюжети в несебърските „Св. Стефан“ и „Св. Спас“; открива и прилики в типажа и пластическата разработка на лицата в храма на острова и военните светци в месемврийските църкви, приписвайки и този паметник на ателието, работило в Несебър в края на XVI и началото на XVII в. Тази теза е спомената и от И. Гергова, но до момента сериозно проучване на стенописите от островната църквица не е правено. Изключение правят няколко публикации на И. Карайотов, които имат по-скоро научнопопулярен характер.

Съществуват очевидни сходства между оцелелите фрагменти на стенописи от църквата на о. „Св. Анастасия“ и несебърските „Св. Стефан“, „Св. Георги Мали“ и „Св. Спас“. Живописата в манастирския храм обаче е по-примитивна, сякаш изработена набързо и без особено вдъхновение. Затова ми се струва като първа хипотеза, че паметникът може да се свърже с екипа зографи, работили в края на XVI и началото на XVII в. в Несебър, но към края на тяхната дейност по Южното ни Черноморие, т.е. малко след 1609 г., и да се припише на някой от учениците, може би местен, който просто подражава на видяното най-вече в „Св. Стефан“ и в „Св. Георги Мали“, но не притежава финеса на учителите си. Не особено високото качество на живописата в тази островна обител пък показва, че и реципиентът не е бил особено взискателен, т.е. образован. С други думи, за създаването на високо изкуство задължително е необходим и образован потребител, подходяща среда за пълноценно функциониране на Логоса. Оцелелите фрагменти от стенописи в църквата на острова трябва да са се появили със сигурност като *terminus postquem* след 1574 г., откогато датира един надпис, вторично използван на входа на манастирския комплекс и разкрит при реставрацията от 2013 г. Този надпис в оригинал гласи: ἡ ἀνακαίνησις τῆς ἁγίας Ἀναστασίας ἐγένετο ἐν ἔτει ζ'ο'β'. Явно, обновлението на манастирския комплекс е извършено през втората половина на XVI в., а изписването на църквата – в началото на XVII в. А като *terminus antequem* приемам казашките нападения над Месемврия и Южното Черноморие, включващо и о. „Св. Анастасия“, през 1611, 1613 и 1615 г. Струва си да се отбележи, че последният цитиран надпис е вграден варварски в рамката на входа на днешната хотелска част на манастира „Св. Анастасия“ и буквите му са обърнати надолу...

За Д. Попова е сигурно, че за период от 10-15 години в Несебър работи ателие в края на XVI и началото на XVII в., като, освен сравненията между църквите „Св. Стефан“,

„Св. Спас“ и църквата на о. „Св. Анастасия“, привлича за доказателство десетина икони, които принадлежат на същите майстори, отчитайки единство в стила и качеството им. Освен това забелязва, че към средата на XVII в. този стил и качество се размиват, което най-вероятно означава „упадък или липса на школа“. Авторката установява също, че съществуват проблеми при определянето на произхода и мястото на обучение на зографите, отбелязвайки определени прилики със стенописи и икони от Атон (манастира Ставроникита), Метеора и Патмос (?). Попова обаче не допуска тези майстори да са гастролиращи, както и не сравнява активно с паметници извън територията на България. От 1985 г. насам обаче изследванията на християнското изкуство от османския период напреднаха много, а и достъпът на учените до литература, издавана в другите балкански държави, се увеличи многократно. В съавторство с И. Гергова установихме през 2004 г., че не е ясно дали майсторите са местни, или са канени от другаде в Несебър, както че тяхната дейност е в рамките на датиранияте стенописи – между 1598/99 и 1609 г., познавайки колкото критски, толкова и атонски модели и/или ръкописи.

Зографите

Художниците, работили върху стенната живопис на „Св. Стефан“ през 1599 г., според реставраторите са използвали бои, приготвени с органичен свързвател на водна основа, т.е. най-общо използват техниката на температа, полагайки пигментите върху мокър, пригладен непосредствено преди рисуването, последен пласт варов грунд.

В научната литература вече е изказана тезата, че в църквата „Св. Стефан“ са работили през 1598/99 г. трима зографи, а десет години по-късно стенописите във „Възнесение“ („Св. Спас“) са изпълнени от двама от тях. Например според реставратора П. Попов водещият зограф в „Св. Стефан“ е рисувал образа на св. Анемподист в цял ръст върху западната арка (от изток към запад) между централния кораб и южния кораб на църквата. И моите наблюдения върху надписите в Новата митрополия показват, че в стенописите от XVI в. се различават поне два почерка. Приема се за разчетено и името на водещия зограф в църквата „Св. Спас“ (1609), подписал се с тайнопис в края на посветителния надпис – Николаос, който е може би йерей. В предишните глави обаче доказах, че не е сигурно, че йерей Николаос е зограф, тъй като няма израз „рукою“ в надписа. Твърди се, че това ателие е работило в Несебър в края на XVI и началото на XVII в. То е изпълнило вероятно и стенописите в църквата на манастира на о. „Св. Анастасия“, подчинен на същия несебърски митрополит, както и редица икони за иконостаса на църквата „Св. Стефан“ и за други несебърски храмове. Тук трябва да се добави, че и графията на надписите в църквите „Св. Стефан“, „Св. Спас“ и „Св. Георги Мали“ е идентична.

Особено характерни са сходствата в изписването на буквите К, Λ, Σ, Ο и Α. За мен поръчката за изпълнението на стенописите в „Св. Георги Мали“ е на митрополит Христофор, който, удовлетворен от работата на майсторите в „Св. Стефан“, ги кани повторно през 1606 г. за „Св. Георги Мали“, когато рисуват и олтарните двери, които сега са в гр. Бяла. Три години по-късно пък рисуват стенописите в „Св. Спас“. Едва после някой от чираците, които остават в Несебър, може да е бил поканен да наподобява несебърските стенописи в „Св. Анастасия“ на едноименния остров в Бургаския залив. Фрагментарността на запазените стенописи там, както и естеството на реставрационните намеси върху тях не позволяват категоричност в това заключение, затова стенописите в тази островна църквица датирам най-общо между 1557 и 1611 г. (Тук си струва да се отбележи, че според последната датировка на И. Карайотов стенописите са от XVIII в.!) В балканското изкуство от османския период са познати десетина зографи с името Николаос/Никола, работили в края на XVI и началото на XVII в. Особеностите на почерка на „зограф“ Николаос, работил в Несебър, позволяваха досега да се твърди, че той не е един от тримата едноименни линотопски зографи (единият от тях – Николаос II – през 1599 г. работи в манастира Макриалекси в Епир). Проучванията на Й. Виталиотис са насочени към въпроса дали „несебърският зограф“ йерей Николаос е идентичен с този, който изписва втория слой стенописи в стария храм „Св. Стефан“ на едноименния манастир в Метеора в началото на XVII в., където зографът се подписва: „Νικόλαος ἐκ χώρας Σταγῶν“. Колегата Виталиотис обаче не изключва и възможността по-късният ансамбъл в Метеора да е дело на зограф Михаил от Линотопи. Внимателният прочит на дисертацията на колегата показва, че „Св. Стефан“ в Несебър се споменава само като един от примерите за балканско изкуство от края на XVI и началото на XVII в., а паралелите с паметника в Метеора са много далечни: има сходен подбор на някои сцени, които отбелязах по-горе, морфологията е близка, но стилът е различен; в отлика от Метеора липсва например обширният цикъл на „Богородичния акатист“, и то в Богородичен храм; сцените нерядко са с различни композиции. Виталиотис обаче налага тенденцията да се търси връзка между несебърския „Св. Стефан“ и епирското изкуство от епохата и конкретно с това, свързано с Линотопи. Всички изказани дотук тези спекулират с четенето на името на водещия зограф като Никола. В тази посока се движи и търсенето на паралели между украсата на манастира Патерон, сериозно анализирана от А. Караберида, и други паметници от епохата на Балканите, сред които и Новата митрополия в Несебър. Тя забелязва известни сходства например в сцените *Христос изгонва търговците от храма* в двата паметника. През 2013 г. обаче колегата Т.

Цамбурас насочи вниманието на специалистите към други двама епирски художници – Михаил и Константин от Грамоста. Цамбурас намира стилистични сходства между стенописите от манастира Дивровуни от 1603 г. с някои от несебърските паметници „Св. Георги Мали“, „Св. Стефан“ и „Св. Спас“. Приликите за него са в декоративни мотиви като цветята между медальоните, гънки на дрехите и драпериите, начини за рисуване на нимбове; ивици с различни цветове във фона на сцените и най-общо едно идентично усещане за живописност. Той предполага, че след Несебър Михаил и Константин заминават за днешните албански земи, а през 1608 г. вероятно само Константин рисува стенописите в църквата „Св. Никола“ в Ново Хопово, Сърбия. Преди това В. Джурич смята, че зографите, изписали наоса и притвора в Хопово, са гърци, свързани с атонската традиция, които работят и в католикона на манастира Пива. За Цамбурас изкуството на Михаил и Константин е с високо „градско“ качество, но поради упадък в икономиката на градските центрове в османската империя на прага на XVI и XVII в. квалитетни майстори като тях се насочват далеч от родните си места към малки земеделски общини, където да изкарват препитанието си. Същият колега обяснява факта, че двамата зографи се подписват единствено с църквата „Успение Богородично“ в Дивровуни, с това, че обителта е богата, че е свързана с Вселенската патриаршия чрез ставропигия и че има богати дарители. Разбира се, подобно тълкуване е интересно, но не е съобразено с обстоятелството, че Несебър, като митрополитски град, е в непрекъснат контакт с Фенер, поне поради близостта си до Цариград, а населението в диоцеза е богато заради търговията, митрополията и солниците в Анхиало и връзките с хинтерланда. С други думи, ако зографите държаха на престижа си, заради авторитетността на енорията, в която работят, биха се подписали и в „Св. Стефан“. Манастир в Южна Албания, било то и ставропигиален, не е по-престижно място от Несебър. Същото се отнася и до фрушкогорския манастир Ново Хопово, където пък зографите са принудени да пишат на църковнославянски и едва ли биха пропуснали да отбележат, че принадлежат към гръцката традиция, особено ако е свързана с Атон. Друг аргумент, който може да се посочи, е по-грешно изписаният ктиторски надпис с имената на зографите в Дивровуни в сравнение с ктиторски надпис Г) в несебърския митрополитски храм. Съществуват някои стилистични паралели между „Св. Стефан“ и „Успение Богородично“ в Южна Албания, както и с католикона „Св. Никола“ в Ново Хопово, но ми се струва, че не са достатъчни да се припишат поне на четката на едни и същи художници, дори в различен състав на тайфата и при развитие на стила, та било то и по посока на регрес. Например сходна е композицията на св. Богородица на трон в апсидата на „Св. Стефан“ и в с.

Диври, но художникът в Несебър е използвал повече детайли в трона и одеждите; архангелите са по-изискани; съслужещите ангели в Небесната литургия са по-ефирни, а цветовете не толкова контрастни. Одеждите на всички йерарси в олтара на „Св. Стефан“ са декорирани с кръстове, докато в южноалбанския паметник са с шахматна украса, за да се различават от орарите им. Още по-съществени са разликите в сцени като „Рождество Богородично“, „Рождество на св. Йоан Предтеча“ – различен брой персонажи; противоположни пози на родилките; несравним архитектурен пейзаж. В последната сцена от Диври моментът, в който прор. Захария разговаря с ангел и после записва името на новороденото, е разделен, докато в Несебър всичко е събрано в една композиция. Най-важната отлика обаче е в третирането на сцената „Успение Богородично“. Противно на очакванията сцената в едноименния католикон на манастира в Дивровуни е по-примитивна и дори по-лаконична, химнописците не държат свитъци с текстове, а участващите персонажи са далеч по-малко на брой в сравнение с „Успението“ в Несебър. Дори грешката в изписването на сцената „Влизане в Иерусалим“ Η ΒΑΪΟΦΩΡΟΣ и Η ΒΑΪΩΦΟΡΟΣ не се повтаря в двата паметника. От иконографска гледна точка в Несебър например присъстват много сцени от живота на Богородица с апокрифен произход, докато в с. Диври липсват, но пък там присъства сцената „Йосиф Ариматейски иска тялото на Христос“ или *Молбата на Йосиф Ариматейски*. Художниците и в Несебър, и в манастира в с. Диври са представители на високия стил на изкуството от края на XVI в. и началото на XVII в., вероятно ползват еднакви иконографски наръчници, съобразяват се с изискванията на различни ктитори и паства, но в никакъв случай не са идентични за мен. Логосът с трите му измерения – текст, надписи, изображения – в „Св. Стефан“ и неговия художествен кръг е на по-високо равнище, а паметникът е по-ранен, затова не е приемливо да се смята, че грамотността, словесна и визуална, регресира в с. Диври пет години по-късно.

Най-вероятно към критско-атонски, но опосредствани, и към по-стари константинополски модели се отнася живописата на „Св. Стефан“ в Несебър от края на XVI в. Там обаче съществуват и епирски паралели, както бе посочено по-горе. И ако в другите части на днешните български земи не може да се претендира за „елитарност“ и „ученост“ по определението на Б. Пенкова, то в Новата митрополия, в „Св. Георги Мали“ и „Св. Спас“ в Несебър тези определения са налице. Нещо повече – предимството Несебър да е едновременно близо до Патриаршията, но и достатъчно далеч от Портата, позволява върху стените на „Св. Стефан“ да се експериментира в рамките на канона и на добрия за времето си вкус.

Разсъждавайки пространствено, е логично да се зададе въпросът: как линотопски зографи, които по дефинация не се канят да работят на Атон, могат да вплетат в изкуството си колкото епирски, толкова светогорски и критски модели? Къде се срещат в случая на несебърските паметници Линотопи, Крит, другите егейски острови, Палеологовото столично изкуство и Атон?

И отговорът е: в Цариград... във Вселенската патриаршия, откъдето най-вероятно се разпределят поръчките за митрополиите и се сформират екипите от зографи, които отговарят на изискванията за спазването на канона, а пътят им е по море, който е по-сигурен и по-бърз от придвижването по суша (точно както се прибират в прародината си гърците от Месемврия през 1925 г.). В тази връзка се налага да припомним, че критянинът Дзордзис се споменава през 1634/35 г. като константинополец в Типика на манастира Дионисиу (Cod. Gr. 820) и съществува мнение, че той се е подвизавал в Цариград около средата на XVI в. И ако тази информация е късна, то трябва да се подчертае, че през XVI в. в списъка със спомоществувателите на манастира Дусикон в Тесалия се споменава Дзордзис от κάστρον Κωνσταντινουπόλεως като художник на католикона, което вероятно показва мястото на пребиваването му към онзи момент. Дзордзис е активен между 1546-1568 г. и отправната точка за неговите пътувания вероятно е бил Вторият Рим. Това звучи логично, тъй като огромният пазар на многолюдния Истанбул със сигурност е привличал всякакви майстори. И там, около Патриаршията, е повече от възможно да е имало и ателие, което да произвежда качествени и съобразени с богословските търсения икони, да обучава в стенопис, да консултира модели и пр. Там най-вероятно Дзордзис е обучавал младежи на изкуството на критяните, на видяното на Света гора, в Метеора, които да бъдат изпращани в знакови за фанариотското присъствие храмове. Това не означава, че майсторите, работили в Несебър за 10-15 години, са задължително преки ученици на Дзордзис, който е активен докъм 1552 г., но не е изключено да са школувани от негови последователи именно в Цариград. Хипотезата не изключва и те да произхождат от Епир, а в османската столица да доусъвършенстват своето майсторство, обогатявайки го със запознаване с критската/атонска традиция и Палеологовите модели, със събирането на копирки, с преписването и на актуален иконографски наръчник. В науката остава непроучен въпросът как местните архиереи са наемали зографи за декорация на храмовете в техния диоцез. Със сигурност не всички от тях са познавали художници и тяхната продукция, за да могат да им се доверят, а и едва ли всички са разчитали на случайно преминаващи тайфи от майстори, които да наемат, защото това зависело и от наличието на средства в

точно определен момент. Затова ми се струва, че архиереите са се обръщали за съвет и препоръка към висшестоящите им при избора на изпълнители на определена поръчка. В случая с Несебър въпросите се адресирали към Фенер, чиято близост е неоспорима не само в пространствено отношение, но в културно и духовно. Не е изключено това посредничество да не е било и безвъзмездно. Затова ми изглежда по-вероятно майсторите от „Св. Стефан“ да са получили поръчката по искане на митрополит Христофор от Константинопол, под чиято юрисдикция е месемврийската катедра, и при всяко свое завръщане в черноморския град са пътували по море през Цариград. Дори от Линотопи пътят с кораб през Солун и през Истанбул до Несебър през XVI в. е по-бърз и по-безопасен. Въпреки липсата на категорични данни за съществуването на зографско ателие под опеката на Фенер в Цариград (поради естеството на османското присъствие в града) не бива да се отхвърля хипотезата за намесата на Патриаршията в разпределението на скъпите и важни поръчки за украса на храмове след 1453 г. Не е изключено от средата на XVI в. до средата на XVII в. под ръководството на критяни към Патриаршията да е работило ателие за производство на висококачествени икони, което е получавало поръчки и за изпълнение на стенописни ансамбли извън Истанбул, където са прилагани най-сериозните достижения на богословската мисъл от Патриаршията, базирайки се и на средновековната традиция. Така може да се обясни и сериозното присъствие на константинополски/патриаршески (Св. Богородица Паммакариснос) символи в иконографската програма на „Св. Стефан“, както и фактът, че освен по Южното ни Черноморие този екип не работи другаде.

Заключение

Новата митрополия („Св. Стефан“) в Несебър е важен паметник за развитието на балканското изкуство в края на XVI в. и началото на XVII в., но нетипичен за останалите части на съвременните български земи. Заради близостта си до Константинопол и респективно до Вселенската патриаршия Несебърската енория е в пряка връзка с развитието на гръкоезичното образование в Османската империя и конкретно с развитието на богословието, доколкото то съществува през XVI в. Местоположението на Несебър е своеобразен мост на гръцката религиозност към хинтерланда, който е предимно славяноезичен, но и към Влашко, където Фенер се опитва да редуцира влиянието на старобългарската словесност. В зората на балканското просвещение античният тракийски град, прераснал в гръцкия емполион Месемврия, се превръща чрез местната митрополия в аванпост на „гръцизацията“ на православните християни, поданици на султана. Затова катедралният храм на Несебър е своеобразна „книга“, съдържаща колкото текстове, толкова и изображения, които да

пропагандират православната вяра в най-каноничния ѝ, т.е. гръцки вариант, да катехизират богомолците, да ги възпитават във визия, свързана с най-изисканите достижения на изкуството на Крит, Атон, Епир, други егейски острови, осъществявайки семантичната връзка на църквата със светини и символи от Константинопол, Иерусалим, Антиохия, Александрия, Рим, Патмос, Витлеем. По имената на местните дарители личи и връзката с други егейски острови като например със Сирос още от Средновековието. При всяко положение, въпреки античната си слава и разцвела си през Средновековието Несебър през XVI в. е провинциален османски град, а паметниците му – чаровно малки, та дори интимни по размери, но със следи от образование и амбиция към самодоказване на малката си, почти еднонационална и донякъде привилегирована гръкоезична енория. Интересно е, че античните гръцки колонии като Несебър и Анхиало и през османския период продължават да се държат като полиси, т.е. имат усещането за единна принадлежност чрез езика и народността, но се конкурират помежду си чрез блясъка на своите митрополитски катедри като единствени структури при отсъствие на административна власт, вероятно наследили конкурентността си по линия на своите първооснователи – дорийци и йонийци. През Средновековието към тях се добавя и българският елемент с неговата значимост и амбиции най-вече от времето на Йоан Александър, откогато остава и демографският нюанс на елинизирани българи, обитаващи крайбрежието на Южното Черноморие и привлечени от типично градската култура, която се развива в тези „полиси“, за разлика от околностите, които си остават неурбанизирани, особено през османския период. Въпреки че е на море, независимо че е седалище на митрополит, Несебър през XVI в. не се превръща в художествен център като Охрид, Янина или Костур, не създава условия за разгръщане дейността на едно или две ателиета в продължение на поне едно-две поколения майстори. И това се дължи на „отвореността“ на Несебър, където е по-лесно временно да се покани гастролиращ зограф, отколкото да се създадат условия за работата на местно ателие, каквито съществуват в отдалечените планински селища на Балканите от типа на Линотопи, Трявна, Самоков и пр. Близостта до Константинопол в това отношение е съществена и връзките с вечния град съществуват още от времето на великата гръцка колонизация. В тази връзка не бива да се подценява въобще възможността за функционирането на иконописно ателие през XVI в. в Цариград, което поема поръчки през Патриаршията и работи стенописи далеч от Босфора.

Несебър е комуникативен град, заради което и църквите му са признак за комуникативност, а по отношение на тяхната украса – на интертекстуалност и интервизуалност. Неговите граждани пътуват, търгуват, купуват и продават, пренасят идеи. Затова зографите, работили върху стенописите на църквите „Св. Стефан“, „Св. Георги Мали“ и „Св. Спас“, са трудно

определими като произход и принадлежност. Те най-вероятно използват иконографски наръчник от типа на по-късната Даниилова ерминия, която за мен е създадена на о. Крит през XV в. Затова в техните модели се откриват значителни прилики с изкуството на критяните, работили на Атон през XVI в. Други модели обаче са далеч по-сходни с някои от паметниците на територията на област Епир, заради което предполагам, че те наистина са епирци, та дори е възможно да са от Грамоста или Линотопи. Гръцкият произход на тези епирци, особено работилите в Несебър, не подлагам на съмнение, тъй като творбите им в месемврийската митрополия са с най-правилно изписания гръцки език, с който някога съм работил като епиграф. Именно известни зографи от гръцки произход би поканил митрополит Христофор да украсят храма, в който служи. В тази връзка съм убеден, че поне водещият зограф е бил и духовно лице (най-вероятно монах) не само заради качественото му образование, но и заради скромността и смирението да не остави подписа си никъде. Участието в изготвянето на интересните иконографски програми в Новата митрополия и в нейния художествен кръг на поръчителите също не бива да се подценява. Поръчката, въпреки възможния произход на зографите от Епир, е вероятно да идва от Цариград, където е засвидетелствано, че е работил критянинът Дзордзис. Очевидно е също, че владиката е имал специално отношение към съдържанието на стенописите и надписите към тях, задавал е посоки, осигурявал е източници, изисквал е да се изобразяват определени сцени, каквито другаде не съществуват. Същото се отнася и за енорийските свещеници, надзиравали работата на художниците в храмовете, които стопанисват. За съжаление, засега не знаем откъде идва Христофор в Несебър и къде заминава, след като се оттегля доброволно от митрополитския трон. Повече от ясно е, че и той е бил високо образован и че най-вероятно е служил известно време на Патриаршията във Фенер, за да поеме важната и богата катедра в Месемврия, та дори да бъде обявен за „проедър на цяло Черно море“.

В развитието на стенната живопис на Балканите от края на XVI в. и началото на XVII в. църквата „Св. Стефан“ с нейния художествен кръг заема своето място като по-скоро „компромисен“ паметник между основните засвидетелствани течения и ателиета. Именно от края на XVI в. до третата четвърт на XVII в. се забелязва разцвет на стенописното изкуство по българските земи, който приключва с пораженията на османците в някои войни с Европа, с кърджалийските нападения и икономическата криза в империята до края на столетието. „Св. Стефан“ компилира в украсата си елементи на критско-атонската и най-общо на епирската традиция в един многословен, учен и до голяма степен претенциозен ансамбъл, който не предизвиква конкретни епигони през XVII в. От друга страна, иконографската програма е донякъде съобразена със заварените по-ранни слоеве от Средновековието. Той е типичен

митрополитски храм на космополитен морски град, който си поставя нелеката задача да просвещава и същевременно да задоволява вкусовете на духовни и светски лица, принадлежащи на една богата, грамотна и пътуваща енория. От този аспект, украсата на „Св. Стефан“ от XVI в. е своеобразен завършек на „гръцкото“ Късно средновековие, както и на самата Византия чрез реминисценциите към Палеологовите модели, към Константинопол, изобилно присъстващи тук, но и със своеобразно обръщане на идеологическия поглед към предмодерната епоха, към новогръцкия език, чиято основна доктрина от XVII в. нататък ще бъде асимилацията на другите християни в империята чрез доминантата на Фенер, както и на словото на Новия Завет, т.е. на говоримия гръцки език.

В края на текста са поместени три приложения: Списък на най-често използваните за сравнение балкански паметници (9); Надписи върху камък в църквата „Св. Стефан“ и от надгробия във и около нея (някои от които се публикуват за пръв път или се предлага различно от досегашното им разчитане), както и надписи, публикувани от М. Константинодис, от църквата „Св. Теодори“ в Несебър; Някои исторически сведения за църквата „Св. Стефан“ с корекции по отношение на досегашната им публикация. Текстът е снабден и с Иконографски индекс, в който названията на сцените са представени с различните им варианти – от епохата и чрез добилите гражданственост заглавия. Основната използвана литература е разположена на 21 стр. в word, докато основният текст на изследването е 391 стр. (в word); илюстрациите са 118, от които 4 плана на църкви, а схемите на стенописите в „Св. Стефан“ на И. Ванев – 13.

Някои публикации по темата на дисертацията

1. Гергова, И., **Мутафов, Е.** (2004): Стенописите от църквата “Св. Георги Мали” в Несебър. – *Проблеми на изкуството*, 1/2004, 43-55.
2. **Мутафов, Е.** (2010): ΕΙΚΟΝΟΠΑΘΕΙΑ или Кои са античните мъдреци, изобразени в стенописите на Бачковската трапезария и църквата „Рождество Христово” в Арбанаси? – *Проблеми на изкуството*, 2/2010, 15–19.
3. **Мутафов, Е.** (2012): Разчитането на гръцките надписи върху стенописи като инструмент за реконструкция на изобразителния език от XVII в. в паметници от българските земи. (планов проект, регистриран като научно изследване в НАЦИД COBISS.BG-ID – 1560553940 и достъпен в научно-техническа и педагогическа библиотека, София) <https://plus.bg.cobiss.net/opac7/bib/1560553940>

4. **Мутафов, Е.** (2013): Страници от хаджийския дневник: някои наблюдения върху християнското православно изкуство в Йерусалим. – *Проблеми на изкуството*, 4/2013, 3-14.
5. **Moutafov, E.** (2018): Some Aspects of the Development of Christian Orthodox Art in the 16th and 17th Centuries: the Testimony of Church Inscriptions and Artists' Signatures. – *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 2017-2018, 47-64.
6. **Moutafov, E.** (2022): The Church of Ascension in Nessebur and its Inscriptions. – In: *Studies in Byzantine Epigraphy*, vol. I, eds. A. Rhoby and I. Toth (Brepols: 2022), 39 pp. (in print).
7. **Мутафов, Е., И. Ванев** (2022): Фрагменти от стенописи и надписи на гръцки език от остров Света Анастасия и техният контекст: отново по въпроса за добрата епиграфика и опазването. – В: *Бюлетин на ЦВП „Наследство БГ“ – научни съобщения*, СУ „Св. Климент Охридски“, С. 2022, 19 стр. (под печат).

Приноси

1. За първи път в българската наука интервизуалността и интертекстуалността се поставят в контекста на богословското понятие за Логоса, доказвайки, че текстът е равностоеен компонент на изображението в църковното изкуство, а разчитането на надписите – инструмент за реконструкция на художествения живот, както за научаване на повече подробности за реципиента.
2. За първи път се представят в цялост епиграфските данни, свързани с църквата „Св. Стефан“ в Несебър; с църквата на остров „Св. Анастасия“, както и се въвеждат уточнения и нови разчитания на надписи в църквите „Св. Спас“ и „Св. Георги Мали“ в Несебър, като са посочени техните конкретни извори.
3. За първи път, освен за информативна и декоративна роля на надписите (епиграфиката), се говори за енигматичната им функция, с което се осъществява теоретичен и терминологичен принос, базиран и върху наблюдения, извършени в монографията ми „Християнска криптография“, София, 2019.
4. Дефинира се и се доказва хипотезата за наличие на „високо“ изкуство точно в Несебър през XVI–XVII в. чрез изследване на социоикономическите, демографски и религиозни предпоставки за това.

5. Доказва се тезата, изказана в предишни мои публикации¹, че текст от типа на ерминията на поп Даниил се използва на Балканите още през XVI в.
6. Всички епиграфски елементи в изследването са представени в оригинал, в нормализиран вид и с превод на новобългарски, като се предлагат оригиналните названия на сцените и композициите, както те се появяват в актуалните за епохата иконографски наръчници, а не според придобилите им гражданственост названия, заети от други езици и научни школи.
7. За първи път след 1906 г. се представя нов прочит на съдържанието на т.нар. Месемврийска кондика, чрез който се разкриват нови сведения за духовния, културния живот и нивото на образование в късносредновековния Несебър, а оттам и на историята на Южното Черноморие през османския период. Въвеждат се в обращение факти като например, че Несебър е родно място на вселенски патриарх, че мощите на св. Теодори са били негови и са дарени след смъртта му на местната митрополия и др.
8. Въвеждат се в научно обращение редица ктиторски и посветителни надписи от икони, църковна утвар и лапидарни паметници.
9. За първи път се публикуват фотографии на изнесените от Месемврия през 1925 г. мощи на светци, като се прави опит за тяхната идентификация и датировка.
10. За първи път се изказва тезата, че поръчката за изписването на Новата митрополия в Несебър през 1598/99 г. се осъществява чрез посредничеството на Константинопол и се предполага, че там в средата на XVI в. е функционирало ателие, ръководено от критски зограф.
11. За първи път се отхвърля категорично тезата, че йерей Николаос от ктиторския надпис в църквата „Св. Спас“ от 1609 г. е зограф.
12. Отхвърля се тезата, че Несебър се превръща в художествен център в края на XVI и началото на XVII в.
13. За първи път се предлага по-точна датировка например на църквата на остров „Св. Анастасия“ между 1557 и 1611 г., на „Св. Георги Мали“ в Несебър през 1606 г. и др.

¹ Гергова – Мутафов 2004, 45-53; Мутафов 2012, 9-10.