

МЕТАМОРФОЗИ

METAMORPHOSES

Роженски манастир, вход към наоса на
католикона „Рождество Богородично“, детайл.
Снимка И. Ванев

Rozhen Monastery, the lintel above
the entrance to the nave of the Nativity of the Virgin
Catholicon, detail. Photo I. Vanev

Изкуствотведски четения 2023

Art Readings 2023



ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ

Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома

ART READINGS

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

Международна редакционна колегия

International Advisory Board

Andrea Babuin (Italy)

Konstantinos Giakoumis (Albania)

Nenad Makuljević (Serbia)

Vincent Debiais (France)

Emmanuel Moutafov (Bulgaria)

Редактори от ИИИЗк

In-house Editorial Board

Ivanka Gergova

Emmanuel Moutafov

Margarita Kuyumdzhieva

Marina Koleva

Iva Dosseva

Ralitsa Rousseva

Съставители

Edited by

Iva Dosseva

Margarita Kuyumdzhieva

Ralitsa Rousseva

Publisher

Institute of Art Studies

21 Krakra Str.

1504 Sofia

Bulgaria

www.artstudies.bg

© Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2024

© Institute of Art Studies, BAS, 2024

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ
Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома
2023.I. – Старо изкуство

МЕТАМОРФОЗИ



METAMORPHOSES

ART READINGS
Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I–II
2023.I. Old Art

съставители
Ива Досева
Маргарита Куюмджиева
Ралица Русева

edited by
Iva Dosseva
Margarita Kuyumdzhieva
Ralitsa Rousseva

София 2024

Текстовете от този том са представени като доклади на международната конференция Изкуствоведски четения 2023, модул Старо изкуство, 20 – 22 април 2023 г., София, Институт за изследване на изкуствата – БАН. Статиите са преминали процедура на рецензиране.

The texts in this volume were presented as papers at the international conference Art Readings 2023, Old Art Module, 20 – 22 April 2023, Sofia, Institute of Art Studies – BAS. The manuscripts have undergone a peer-review process.

Изданието на Института за изследване на изкуствата, БАН, изпълнява задълженията си за защита на всички етапи на издателската дейност с най-голяма грижа и прилага високи етични стандарти и добри практики. В своята работа редакционната колегия изцяло се съобразява с указанията на Комитета по издателска етика (COPE), които са достъпни на адрес: <https://publicationethics.org/guidance/Guidelines>

As publisher the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, fulfills its duties of protection at all stages of the publishing activity with the utmost care and applies high ethical standards and good practices. In their work, the editorial board of the journal fully complies with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE), available at: <https://publicationethics.org/guidance/Guidelines>



Изданието е реализирано с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“, договор КП-06-МНФ/34/16.12.2022.

The volume has been printed with financial support of the Bulgarian National Science Fund according to contract No. КП-06-МНФ/34/16.12.2022.



Contents

Diagramming the Direction of History: Succession of Empires from the Trojan Past to the Angevin Future

Elena N. Boeck11

Образ и трансформация. Римска скулптура от България

Марина Колева

Image and Transformation.

Roman Sculpture from Bulgaria

Marina Koleva.....41

Венециански асперсорий от Варна

Георги Парпулов

A Venetian Stoup from Varna

Georgi Parpulov 55

A Political Narrative in the Relationship between Artwork and Recipient

Dominik Lengyel, Catherine Toulouse71

Old Habits, New Faith: A Late Antique Amulet from Egypt (BM 1938,1010.1)

Maria Lidova 87

The *Phiale* Fountain of the Episcopal Basilica of Philippopolis: On the Treatment of Spolia in Late Antiquity. Metamorphoses of the Sacred Water Concept

Iva Dosseva, Elena Kantareva-Decheva, Stanislav Stanev..... 103

From Early Christian to Modern: The History of Marble Artifacts in the Monastery of St. John Vladimir (Elbasan, Albania)

Elio Hobdari 125

Devil is in the Detail: An Iconographic Variant of St. Simeon Stylites the Elder

Jehona Spahiu Janchevska 143

Several Icons of St. Theodore Tyron and Their Relationship with the Great Lent

Maria Kolusheva 165

Орнаменталният свят на чипровските златари

Нона Петкова

Ornamental World of Chiprovtsi Goldsmiths

Nona Petkova 185

Paradise Transformed: Ornaments, Relics, and Reliquaries in 18th–19th-Century Bulgaria

Darina Boykina 205

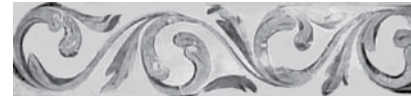
Бекташко-хуруфитски сцени и буквен антропоморфизъм в турската художествена традиция <i>Любомир Миков</i> Bektashi-Hurufi Scenes and Letter-Like Anthropomorphism in the Turkish Artistic Tradition <i>Lyubomir Mikov</i>	223
St. Joseph, from Mockery to the Cult. Iconographic Changes of Betrothal of the Virgin in the Italian Art <i>Simona Drăgan</i>	245
Between Byzantium and the West: The Iconography of Franciscan Saints in Post-Byzantine Icons <i>Aikaterini-Konstantina Kontopanagou</i>	265
St. George, St. Nicholas, the Relics of St. Spyridon, St. Anthony of Padua – East-West Intersection Points in an Icon from the National Church Historical and Archaeological Museum, Sofia <i>Tereza Bacheva</i>	279
An Icon of the “Immaculate Virgin” on an Inverted Crescent (1865) in the Chrysopigi Monastery, Canea, Crete: A Hidden New Meaning of an Old Allegory? <i>Ioannis Vitaliotis</i>	295
Превъплъщения на една легенда <i>Иванка Гергова</i> Reincarnations of a Legend <i>Ivanka Gergova</i>	319
Метаморфози на култа: още веднъж за почитанието на св. Филотея от двете страни на Дунава <i>Иван Билиарски, Маргарита Куюмджиева</i> Metamorphoses of the Cult: Once Again on the Veneration of St. Philothea on Both Sides of the Danube <i>Ivan Biliarsky, Margarita Kuyumdzhieva</i>	337
Творчески метаморфози: зографите Йоан Попович от гр. Елена и Йоан Попниколов от Габрово <i>Александър Куюмджиев</i> Creative Metamorphoses: From Ioan pop Raikov from Elena to Ioan pop Nikolov from Gabrovo <i>Alexander Kuyumdzhiev</i>	369

Тетфтер с рисунки на зограф Иван Димитров от Кочериново <i>Симеон Тончев</i> Notebook with Drawings of the Icon Painter Ivan Dimitrov from Kocherinovo <i>Simeon Tonchev</i>	395
Девет века изкуство в огледалото на една литийна икона от Несебър <i>Ралица Русева</i> Nine Centuries Art in the Mirror of a Processional Icon from Nessebar <i>Ralitsa Rousseva</i>	411
Прозрачната одежда на Христос в една несебърска икона. Миграция и трансформация на значението между Византия и средновековния Запад <i>Любен Домозетски</i> The Diaphanous Garment of Christ in a Nessebar Icon. Migration and Transformation of Meaning between Byzantium and the Medieval West <i>Lyuben Domozetski</i>	435
Composite Icons in the Collections of Bulgarian Museums and Monasteries <i>Dorota Zaprzalska</i>	455
À l'ombre des fresques de Sucevița: la spécificité iconographique des peintures murales du monastère de Dragomirna In the Shadow of the Sucevița Frescoes: The Iconographic Specificity of Wall Paintings of the Dragomirna Monastery <i>Constantin I. Ciobanu</i>	475
Icons, Donors and Memory: The Iconostasis of the St. Archangels Michael and Gabriel Church in Guča <i>Irena Ćirović</i>	493
The Church of the Ascension in Čačak and Its Metamorphoses <i>Ana Kostić</i>	511
Църквата „Св. Петка Стара“ и нейната история от XIX и XX век <i>Майя Захариева</i> St. Petka Stara Church and Its History During the 19 th and 20 th Centuries <i>Maya Zaharieva</i>	531



*Конференцията се посвещава на 75-годишнината от създаването на
Института за изследване на изкуствата – БАН*

*The conference celebrates the 75th Anniversary
of the Institute of Art Studies – BAS*



Diagramming the Direction of History: Succession of Empires from the Trojan Past to the Angevin Future

Elena N. Boeck¹
DePaul University

Abstract: Can the vastness of world history be encoded in a single image? A tantalizing, highly original, 14th-century diagram of succession of world empires sought to accomplish that. Its center is not Jerusalem, but the Mediterranean sea. Four labeled cities enclose it and complete its history: Troy, Rome, Constantinople, and a mysterious Agalatea. Though its universalizing spirit is that of *mappaemundi*, its purpose is very different from medieval Christian images. The ground-breaking image offers a progression of history in exclusively imperial terms. This study argues that the diagram encodes a distinctly opportunist, Angevin view of history.

Keywords: Troy; Rome; Constantinople; maps; Angevin; Historia Troiana; Galatea

... it is not possible to think without an image.
For the same effect occurs in thinking
as in drawing a diagram².

Can the vastness of world history be encoded in a single image? A tantalising, highly original diagram of world empires in a luxurious and very important 14th-century manuscript seeks to accomplish that.

¹ Elena N. Boeck (Ph.D., Yale) is Professor of History of Art and Architecture at DePaul University. She is the author of *Imagining the Byzantine Past: The Perception of History in the Illustrated Manuscripts of Skylitzes and Manasses* (Cambridge 2015) and *The Bronze Horseman of Justinian in Constantinople: The Cross-Cultural Biography of a Mediterranean Monument* (Cambridge 2021). Email: eboeck@depaul.edu

² Aristotle *De memoria et reminiscencia* 449b31-450a1; Ackrill 1987: 207.

Its centre is not Jerusalem, but the Mediterranean sea, which thus becomes *mare nostrum*. Four labelled cities enclose the sea and complete its history: Troy, Rome, Constantinople, and a mysterious Agalatea. Though its universalising spirit is that of *mappaemundi*, this version is very different from medieval Christian images³. Placed as the first full-page illustration, it embodies a parallel narrative of the unfolding of history. The ground-breaking image offers a most original progression of history in exclusively imperial terms, as *translatio imperii*. This study argues that the diagram encodes a distinctly opportunist, Angevin view of history.

An Exceptional Manuscript

The luxurious *Historia Troiana* (British Library, Royal 20 D I) has been hailed as the most authoritative collection of medieval French narratives of the Trojan war, ‘a kind of ‘ultimate’ history of Troy in the mediaeval French tradition’⁴. This manuscript has attracted the attention of literary historians and linguists, particularly in the last two decades⁵. Its text represents an exceptionally important intellectual stage in the vast and complex manuscript tradition of the wildly popular Trojan legend, because it interweaves two discreet traditions of the Trojan narrative: those of the *Roman de Troie* and those of the *Histoire ancienne jusqu’à César*⁶.

Both the *Roman de Troie* and the *Histoire ancienne jusqu’à César* were created in dialogue with the Crusades, as was the London manuscript. The earliest version of the *Roman de Troie* was a versified romance, composed by Benoît de Sainte-Maure at the court of Henry II Plantagenet,

3 For an overview of medieval maps, see Edson 1997; Woodward 1987: 286-370.

4 Williams 1984: 68, 60. The manuscript entered the collection of Charles VI of France by 1394. It was so admired at the French court in the late 14th century that it was copied twice: first for the king’s brother and bibliophile of exquisite taste, Jean duke de Berry (Paris, BN Ms. Fr. 301), and then for a member of the circle of Béraud III Count of Clermont (BL, Stowe Ms. 54). Rouse, Rouse 2000: 293-96; Avril 1969: 300-314.

5 Barbieri 2019: 1-26; Desmond 2018: 411-431; Gaunt 2016: 27-47; Barbieri 2014: 825-827; Desmond 2013: 189-195.

6 In relation to the versions of the *Roman de Troie* the text of the London manuscript is known as Prose 5 (the fifth prose redaction). Jung 1996: 505-526 (for Prose 5), 532-536 (for this manuscript). In reference to the *Histoire ancienne jusqu’à César* it is the second redaction. Desmond 2017: 181.

ca. 1165 in old French⁷. Intended by Benoît for oral performance, the *Roman* became an international sensation, was translated into numerous European languages, and underwent over a dozen adaptations in the course of the following two hundred years⁸. Just in French alone, there are some 350 surviving manuscripts⁹. *Histoire ancienne* was created in Flanders, in the early 13th century for Roger IV, castellan of Lille¹⁰. The text circulated widely and was actively copied in the thirteenth through 16th centuries¹¹, surviving in over a hundred manuscripts¹². There are dozens of extant illustrated manuscripts, most of them were produced in the 14th–15th centuries¹³.

The London manuscript discussed here was produced in Naples, in the 1330s, in the circles of the Angevin court, and possibly for Robert of Anjou¹⁴, the king of Naples (1309–1343), and the titular king of Jerusalem and Sicily¹⁵. The full-page illustrations of the manuscript (including the representation of the world) have been attributed to the hand of Cristophoro Orimina, an important and prolific painter at the Angevin court¹⁶. The extremely luxurious manuscript contains over 300 miniatures (more than 120 dedicated to the Trojan narrative)¹⁷, as well as historiated and ornamental initials. This book was meant to make an impression, and it did. And yet, the visual narrative of the manuscript has not received sustained attention from art historians¹⁸.

7 In the prologue Benoît informs his audience that his narrative is not based on Homer (whose account was not known to Benoît, even though Benoît confidently declared that Homer had lied), but on an account of a purported eye-witness, Dares of Troy (lines 45–144). For an introduction to the 12th-century Angevin context of the *romans antiques*, see *Battles* 2001: 163–76.

8 Jung 1996: 10.

9 Jung 1996: 10.

10 Montorsi 2016: 151–168.

11 Initially they circulated particularly in Flanders, Northern France, and the Crusader territories, and to some extent in Italy. *Morcos* 2021: 278; Jung 1996: 353–355; *Oltrogge* 1987: 13–20, 35–36.

12 *Rochebouet* 2016: 169–203; Jung 1996: 340–358.

13 *Oltrogge* 1987; *Derbes*, *Sandona* 2004: 187.

14 Gaunt 2016: 28.

15 Kelly 2003.

16 These are fols. 26v, fol. 67r, 154r, 172r. *Perriccioli Saggese* 2010: 113.

17 *Buchthal* 1971: 17. For the catalogue record, see <https://www.bl.uk/catalogues/illuminated-manuscripts/record.asp?MSID=8327> [accessed 5.05.2023].

18 *Perriccioli Saggese* 2010: 113–115; *Buchthal* 1971: 16–19; *Cipollaro* 2013; *Avril* 1969: 291–328.

The London manuscript stands out for its vast intellectual horizons¹⁹, for its secular structure of history, as well as for its presentation of the Trojan narrative which was grounded in the eastern Mediterranean context. Unlike the majority of versions of *Histoire ancienne*, which begin with the Biblical creation of the world and end with the conquest of Gaul by Julius Caesar²⁰, the London manuscript omits the Biblical and Near Eastern moments of history, choosing to start in Thebes²¹. In the medieval imagination Thebes functioned as the forerunner conflict to Troy²², and ends with the consular period in Rome²³. A vast majority of the manuscript, folios 27-193v, contains a grand, expanded elaboration of the *Roman de Troie*, for which our diagram of world empires serves as the opening image²⁴.

The imperial diagram of the spatio-historical process is a visualisation of a martial enterprise, which builds upon the ethos of the text and of the other illustrations. The version of the text chosen for this manuscript had been created in the 13th-century colonial context of the Crusades, in the principality of Morea (modern Greek Peloponnessos), which in the 14th century was an Angevin possession²⁵. Since the Trojan narrative regales in collisions of civilizations, violence of conquest, and dispersal of peoples, here it serves as an anthem of Angevin imperial ambitions²⁶.

In the London manuscript the distant Trojan past is transformed into the contemporary context by deploying coats of arms of the Angevin rulers, of their family members and allies, which grace the shields of heroes, caparisons of their horses, and pennants of their troops²⁷. The Angevin coats of arms – dominated by the fleur-de-lis on blue background – appear in a successful conquest and daring long-distance operation prior

19 It includes the earliest extant Ovid's *Heroides* in French. Desmond 2013: 189. This means that literary love letters become historical documents. Desmond 2013: 191.

20 Jung 1996: 337-340.

21 Barbieri 2002: 111-112; Jung 1996: 534.

22 Battles 2001: 164-165.

23 Barbieri 2014: 825-826; Jung 1996: 534-535.

24 Jung 1996: 505.

25 Shawcross 2009; Shawcross 2003: 120-153.

26 B. Degenhart and A. Schmitt noted: 'Der Trojaroman bedeutet für die angiovinische Gesellschaft Neapels einen heroischen Höhepunkt der geschichtlichen Mythen.' Degenhart, Schmitt 1977: 74. No less than six manuscripts containing Trojan narratives are to be associated with the Angevin court between 1290 and 1320 (ibid.).

27 For superbly meticulous analysis of the coats of arms which feature in the manuscript, see Cipollaro 2013: 1-34.



Fig. 1. Theseus, bearing the coat of arms of Anjou, at the head of the Cretan army battles Athenians (British Library, Royal 20 DI, fol. 21v). Image in public domain

to Troy, that of the expedition of Cretans against Athens (fol. 21v)²⁸. In the first destruction of Troy (fol. 36r), Hercules bears the insignia of Robert of Anjou²⁹. The Angevins do not take the side of the Greeks, rather they identify with the victors of audacious ventures, with conquests propelling history and its human actors forward.

It is in this context of cultural immediacy and geopolitical complexity that we should consider our unprecedented diagram of world empires. Though previous discussions of this image have categorised it as a map³⁰, I argue that we should also classify the image as a diagram of world history, as conceived at the Angevin court.

Diagrams are more than graphic representations which explain or demonstrate the relationship between parts of a whole³¹. They actively shape beholders' intellectual and cognitive processes. Jeffrey Hamburger noted: '... rather than reflect the world as it is, they [diagrams] first identify, then rearrange its parts into coherent configurations that both

28 Cipollaro 2013: 16-17. Prominent representation of fleur-des-lis was important for Robert's marquee royal commissions; see Gardner 1976: 12-33.

29 Cipollaro 2013: 13.

30 The image was briefly discussed in Barbieri 2019: 9; Desmond 2017: 187; Desmond 2018: 426-427; See also, Avril 1969: 306.

31 *The American Heritage Dictionary of the English Language*, fifth ed., <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=diagram> [last consulted May 7, 2023].



Fig. 2. *Historia Troiana*, Diagram of Troy, Rome, Constantinople and Agalatea (British Library, Royal 20 DI, fol. 26v).
Image in public domain

reflect and enable, shape and structure our patterns of thought'³². Maps, on the other hand, constitute historical and geographical representations of space, even when they have a strong rhetorical component³³. Physical distance or 'geographical imagery'³⁴, however symbolic and approximate, is a key element of maps, because they were intended to engage the physical reality of the world at a particular moment in time, to strive to resemble it, if not mirror it³⁵.

In our image, world history originates in Troy, and the progression of time does not culminate in salvation, but in imperial succession. Historical causation is constructed within a narrative of migration

³² *Hamburger* 2020: 28.

³³ This definition is based on *Woodward* 1985: 510-511.

³⁴ *Harley* 2001: 52.

³⁵ *Andrews* 2001: 5-9.

and reclamation of heritage. The image is remarkable for its structure, its appearance, its geo-historical progression, and its centre. Its placement at the beginning of the narrative frames what is to come: it is simultaneously a retrospective gaze and an affirmation of Gallo-directional future.

A World in Hand: Christian *Mappaemundi*

Before proceeding with analysis of our diagram, let us consider the general parameters of the *mappaemundi* tradition with which it is in dialogue³⁶, and from which it strongly differs. Representing the world is a highly selective exercise which reveals the preoccupations of its creator. Medieval *mappaemundi* following the First Crusade became consistently Jerusalem-centred³⁷. As *mappaemundi* visualise and display the world, they also organise and order it within the salvific framework, at times even overlaying the world over the body of Christ (such as the Ebstorf map)³⁸. They create a hierarchy of space between the holy centre of Jerusalem and the margins of the world, which are reserved for the monstrous and the grotesque.

The impetus to diagram the world was strong within the Christian salvific framework. Following ancient practice, the circle became the widely established, conventional formulation of the world in the medieval west. These are tripartite or T-O maps: the circular world is divided into three continents of Europe, Asia and Africa by a schematically tri-partite body of water which is represented in the form of T³⁹. The tripartite conceptualization of the world had been articulated by the likes of Herodotus and Sallust, and embraced by Christian imagination of Isidore of Seville⁴⁰.

In the 12th century the formulation of the new world order was advanced by Lambert de Saint-Omer in the *Liber Floridus*, a medieval

36 Woodward 1987: 286-370.

37 Von den Brincken 1990: 11; Fox-Friedman 1996: 44.

38 Woodward 1987: 290.

39 Asia and Europe are separated by the river Don (Tanais), Europe and Africa by the Mediterranean sea, and African and Asia by the river Nile. For an introduction, see Woodward 1987: 296.

40 Woodward 1987: 301-302; for a concise introduction, Wiseman 1987: 55.

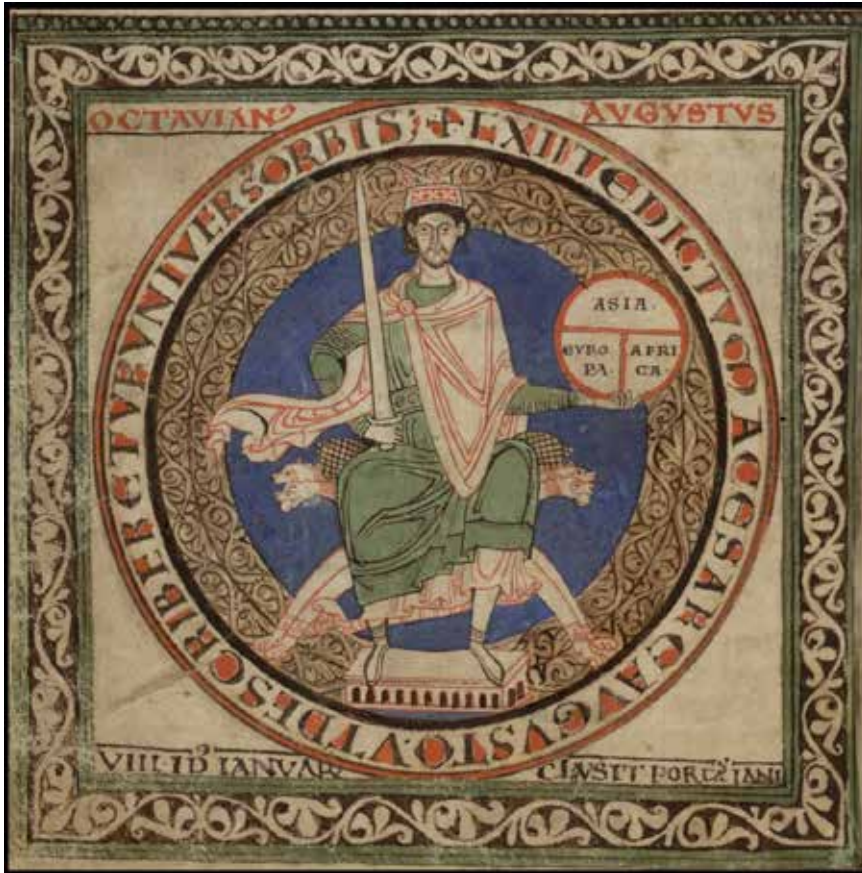


Fig. 3. Lambert of St. Omer, *Liber Floridus*, Augustus holding the World (Ghent, Univ. Libr. Ms. 92, fol. 138v). Image in public domain

encyclopaedia written shortly after the First Crusade (ca. 1120)⁴¹, and which influenced the original text of *Histoire ancienne*⁴². Lambert understood that a new world order came into being with the Crusader conquest of Jerusalem. For that he created a sacro-imperial framework. He united the Biblical and imperial strands of contemporary thinking. This is exemplified by the image of the emperor Augustus, who holds in his hand the world, which contains within it a T-O map.

⁴¹ Rubenstein 2012; Derolez 1973; Swarzenski 1973: 21; Lecoq 1987: 11.

⁴² Morcos 2021: 277-311.

In Lambert's conceptualization of time, the world's history was divided into six ages (like the ages of man). The sixth age began with the birth of Christ during the reign of Augustus⁴³. That age brought together the terrestrial and universal dominions into alignment. While Christ completed the divine plan by redeeming human kind, Augustus completed the imperial mission. In Lambert's view Augustus brought to conclusion what Alexander the Great was not able to do before his death – the creation of a world empire⁴⁴.

Diagramming the Succession of Empires

Our diagram radically departs from these typological conventions, though it also serves a didactic purpose. Though the ocean is the central element that divides the landmass, the division is not based on the continents. The focus is not on land mass as such, but rather on architectural ensembles (signified by cities) that dominate the space. The represented succession of empires is a multi-level intellectual construct, which imbeds and unifies time, place, space, and ideology. It beautifully exemplifies 'the correlation between geography and history'⁴⁵. The importance of this understudied image also rests on the unique capabilities of diagrams to encapsulate complex abstract intellectual constructs in physical form.

Like the more typical *mappaemundi*, it creates simultaneity among the represented places, constructs their likeness, emphasises their relationship, and embodies the narrative thrust of the text to come⁴⁶. It is exceptional for another reason as well – maps are exceptionally rare in luxurious secular medieval French manuscripts⁴⁷.

This representation provides a differentiated diagram representing

43 Lecoq 1987: 26.

44 Lecoq 1987: 27.

45 Serchuk 2008: 261.

46 In the discussion of *mappaemundi*, Serchuk observed: 'In them [*mappaemundi*], time and space are conflated so that all of the settings for the subsequent events are shown simultaneously. These *mappaemundi* unify and link the events, but also minimize the time that elapsed between them'. Serchuk 2008: 261.

47 Serchuk 2008: 261. She cites a single *mappamundi* in a manuscript of *Grandes Chroniques de France* (Bibliothèque Ste. Geneviève Ms 782, f. 374). See also, Edson 1997: 101. Authors of medieval French romances were interested in the shape and geographies of the world; see Tattersall 1981: 31-46.

the four cities according to a hieratical value, and organises the cities around a T-shaped prominent sea⁴⁸. How is the viewer to understand connections among the cities, and evaluate their placement within the visual space? As an ideological diagram of the past, the image carefully orders the progression of empires into the present [medieval] historical moment. It distills ideology, memory, invented tradition, as well as contemporary priorities of a French-speaking world that had been transformed by the crusades.

The Mediterranean of our diagram unifies the civilizations on its shores, unlike the waterways of T-O maps which serve to divide the continents. This body of water is not the 'corrupting sea' of Peregrine Horden⁴⁹, but a unified space and precursor of Fernand Braudel's framework⁵⁰. Four boats criss-cross the waves. This is likely an allusion to Jason (of the Argonauts fame), who was reported by Benoît to have been a pioneering seafarer, who embarked on the first, famous overseas adventure⁵¹. His actions set in motion world history as a story of conquest, and the eventual demise of Troy.

It seems we are meant to read the image counter-clockwise, for this is the only direction in which the land mass continues without interruption. On the right side of the composition the landmass is broken by the sea, and Troy is separated from Agalatea. Thus, following the visual path laid out by the designer of the image the viewer beholds in counter-clockwise sequence a progression from Troy to Rome, Constantinople, and Agalatea. Each city is named with laconic red identifications, which constitute the only text on the page.

Troy is unambiguously assigned the pride of place: the elaborate cityscape dominates the top half of the page. The distinct, crenelated city is protected by a massive V-shaped wall in the foreground⁵², which creates the effect of an untraversable visual boundary between the

48 The fact that Troy is represented on the coast is in accordance with Benoit's narration of its geography. Croizy-Naquet 1996: 316.

49 Horden 2000.

50 Braudel 1949.

51 Benoît de Sainte-Maure, lines 893-952.

52 We could interpret the V-shape as a variant of a triangle, for Troy in Prose 5 is described as having a triangular shape: 'La grandeur de la cite, nous dit la droite ystoire, que elle estoit triangle ausi comme .i. escu'. Quoted in Barbieri 2019: 7. *Roman de Troie* celebrates the tall and formidable walls of Troy. The other features highlighted by the text include multi-coloured marble and elaborate masonry. Croizy-Naquet 1996: 306-307.

viewer and Troy, as well as between Troy and the three cities that lie below it, in the lower part of the image. Though from the perspective of a medieval beholder most of these cities had succumbed to destruction, decline or decay, they are here imagined as vital, vibrant, and well-appointed urban spaces, with Troy looming over its successors. The latter is a particularly interesting paradox, considering that many medieval retellings of the Trojan narrative emphasized the destruction of Troy as the beginning of a new era of the world's history or the beginning of a significant narrative progression⁵³.

Whereas Troy is ultimately the most distant city, it is represented as the largest and the greatest place in the space that in a T-O map would be apportioned to Asia (that is the top part of the image in each instance). Such spatial positioning is appropriate, for this was a standard posited location of Troy in that period. At the same time, both Rome and Constantinople occupy the same spatial quadrant on the lower left that would normally be assigned to Europe (and to these cities as part of Europe) on the T-O *mappaemundi*⁵⁴. The close spatial coexistence of the two cities conceals the tense debate about the concept of the Empire, its divisions, and its centre, which occupied the bright minds of the time⁵⁵.

A close relationship between Troy and its successors is insistently created on multiple levels, including a shared architectural vocabulary. Troy is represented in the accessible visual idiom of contemporary, 14th-century Italian architecture. This is not surprising for a manuscript which was produced in Naples in the first part of the 14th century. This Italianate version of Troy includes trefoil arches, crenelated square towers decorated with leonine 'carved' faces, and projecting wooden balconies. Agalatea, Constantinople and Rome all share some of the architectural elements that feature in the Trojan ur-city-escape.

53 The Trojan narrative provided for multiple discursive possibilities in conceptualizing history and explaining causality. For instance, Troy could be productively aligned with Jerusalem in the formulation of *translatio imperii*. Conklin Akbari 2009: 287; Conklin Akbari 2012: 146-173. P. Rockwell noted: 'It is perhaps not so paradoxical that the literary and historical persistence of the city known as Troy is linked to its destruction. Troy's destruction lays the foundation for a certain nostalgia. It makes Trojan civilization remote, something to be desired, recuperated, or mourned. It creates an absence that might be remedied by restoration or by narratives of remembrance'. Rockwell 1997: 20.

54 Compare for instance a 12th-century world map from the Abbey of Thorney, England (published in Edson 1997, fig. 5.4, p. 88), or the 12th-century German map from the Arnstein Bible (BL Ms Harley 2799, fol. 241v.), <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN-Big.ASP?size=big&IllID=20317> [accessed 5.05.2023].

55 For a good introduction, see Caferro 2017: 136-155.

The relative visual value, spatial importance, and accessibility of the three cities is notably differentiated. Constantinople and Agalatea lie directly across the sea from Troy, with Agalatea being the second in size after Troy. Even though Constantinople and Agalatea are protected by tall walls, their gates are reachable by painted paths. Rome is notably marginalized in size (roughly one-tenth of Troy, or reduced to the size of one of Troy's smaller city-gates), placement, and iconographic detail. Schematically summarised as three crenellated towers connected by a wall, the diminutive city is functionally reduced to a transitional space between Troy and Constantinople in the left margin of the composition. It is not immediately manifest whether any roads lead to Rome.

At the same time Agalatea is most directly associated with Troy by its placement as the closest and most accessible place for viewers to enter into the visual space of the composition. Furthermore, only Troy and Agalatea include sculptural details as part of their built environment. While in Troy the viewer encounters prominent leonine faces on the central and right-hand city gates, in Agalatae the right-hand tower supports a nude male statue holding a long horn (perhaps an oliphant) to his mouth with his left hand.

While it is easy to comprehend the relationship between the old imperial rivals, Rome and Constantinople, why do Troy and Agalatea engage in such a close dialogue and constitute a nexus of importance in this imperial constellation? The subsequent analysis proposes some answers regarding the ideological peculiarities of the imperial diagram, and posits Agalatea as an intellectual concept⁵⁶, rather than as a physical place.

Of Romes and Realms

Our diagram is encoded with ideological implications of comparative valuation. It reverses the traditional western European historical valuation of Rome and Constantinople. While Rome is habitually assigned the pride of ideological place, our image assigns greater prominence to Constantinople. While previous studies have interpreted this im-

⁵⁶ Lecoq noted: '... la "translatio regni" s'accompagnant toujours d'une "translatio loci"...' *Lecoq* 1987: 36.

age as a construction of physical space and dismissed the marginalisation of Rome⁵⁷, I argue that the comparative scale of Rome and Constantinople exposes the patron's political ideology and historical understanding. The relative size and shape of each city signifies their distinctly Angevin cultural valuation, for they had set sights on the acquisition of Constantinople.

Let us first begin with the visual legibility of Rome and Constantinople, since conceptualisation of space and articulation of place are particular concern of this paper. One possibility for signifying and identifying a specific city is to represent its 'urban icon'. Diane Favro argued: 'Notable monuments, especially those made memorable by distinct form and large size, make powerful urban icons'⁵⁸. These famous or unique monuments unambiguously convey the signified of the signifier, such as the Statue of Liberty signifying New York City, the Eiffel Tower as shorthand for Paris, the Brandenburg Gate for Berlin, etc.

Both Constantinople and Rome are here represented as architecturally generic spaces. Each is enclosed by defensive walls, each has crenellated towers. While Rome is summarised as two towers and connecting walls, Constantinople is provided with some palatial residential spaces, indicated by Italian-style loggias and balconies. Neither is architecturally distinct or significantly different from the other, and neither remotely approaches the splendour of Troy.

The visual diminution of Rome, especially in relation to Constantinople, is a notable and highly ideological choice. Our diagram was produced less than two decades after Paolino Veneto created a bird's eye-view map of Rome (1323) and after the city was represented as a summary of its great ancient, imperial monuments on the gold seal of Ludwig IV of Bavaria in 1328. The latter image clearly establishes that conceptualisation of Rome as an 'urban icon' was well under way: we can easily recognise the colosseum, a triumphal arch, a triumphal column, as well as the Pantheon, among the grand architectural monuments. Based on this evidence we can posit that the imperial civilisational grandeur of Rome and its visual legibility was a non-priority for the Angevin patron of this manuscript, and that the city was deliberately reduced in stature and, thus visually marginalised. Considering the

⁵⁷ Desmond 2018: 426-427; Barbieri 2019: 7.

⁵⁸ Favro 2006: 22.



Fig. 4. Golden seal of Louis (Ludwig) IV the Bavarian (Holy Roman emperor 1328-47). Verso, ca. 1340, State Coin Collection, Munich. Credit: INTERFOTO

Angevin hostility to German emperors, the diminution of Rome's stature was a logical choice.

Let us now turn to the painted rendition of Constantinople. The representation of this city further exposes deep ideological undercurrents of this diagram. The physical city of Constantinople, due to its strategic position for trade and geography, could be approached by sea from north and south, as well as by land from the west. Visitors to the city traveling from or through the Mediterranean approached the city from the south. From that point of view, from a ship traveling via the Bosphoros, the walled city would have gradually come into view on the horizon in the form of a triangle.

In western European texts already in the 12th century it was a narrative convention to describe the shape of Constantinople as a triangle. For instance, a member of the disastrous Second Crusade, Odo of Deuil introduced his readers to the city thusly: 'Constantinople, the glory of the Greeks, rich in renown and richer still in possessions, is laid out in a triangle shaped like a ship's sail'⁵⁹. Verbal representations of Constantinople as a triangular city became a typological consensus in western European descriptions of the city⁶⁰, and in the 15th century we

⁵⁹ Odo of Deuil, beginning of book 4: 'Constantinopolis, Graecorum gloria, fama dives et rebus ditior, ad formam veli navalis in trigonum ducitur'. *Odo of Deuil* 1948: p. 62 (Latin), p. 63 (English).

⁶⁰ These include the accounts of Ruy Gonzales de Clavijo (1403), Schlichtberger (1420s), Pero Tafur (1437/8), and Bertrandon de la Broquière (1432/3). See also discussion in *Tanniou* 2008: 223-224.

encounter their visual equivalents, as is evident in the Buondelmonti versions of the city, and in the versions of the *Notitia Dignitatum*⁶¹. Constantinople came to be summarized as a roughly triangular city, with formidable walls and towers. Many views presented it as the city of a spectacular domed church (Hagia Sophia) and the adjacent remarkable triumphal column, which was crowned with an equestrian statue of Justinian. All these verbal and visual versions of the city construct the view from the Mediterranean approach from south; the view would eventually shift to representing the city from the east, but only following the Ottoman conquest of Constantinople in 1453.

Our image is different in terms of Constantinople's imagined shape and relative size, as well as its vantage point. The city is represented surrounded by water on two sides, per other frequent commentaries about the city, as exemplified by Odo of Deuil: 'Constantinople is girt on two sides by the sea'⁶². However, the same visual convention is provided for the cities of Rome and Agalatea. We can thus say that this is not a unique feature of the city that is being represented, but a visual device that is used by an artist in order to complete the challenge of this diagram. The city is not represented from the established, sea-faring southern view, but rather from a western, land approach. We behold not a Constantinople of sea-faring travel itineraries, but an idea of the imperial city within the framework of *translatio imperii*.

Constantinople is represented as at least twice the size of Rome. Why might this be? The image advances an argument for ongoing *translatio imperii* – the empire was not an ossified, stable concept. It was malleable and movable. Our diagram breaks with historical conventions and contemporary political discourse by awarding Constantinople greater prominence and a wider spatio-historical footprint than Rome. A comparison from a hundred years later underscores just how startling this choice was.

Comparing Rome and Constantinople was a pastime that preoccupied Latin apologists of Rome's primacy and the Byzantine literary talents for Constantinople's superiority since the inauguration of Constantinople in 330. In 1411 Manuel Chrysoloras wrote his famous *Comparison of Old and New Rome*, a profoundly influential work of Byzantine

⁶¹ Boeck 2021: 274–286.

⁶² Odo of Deuil, *ibid.*

rhetoric. It was a unique literary exercise that was simultaneously one of the last of its kind in the Byzantine tradition and the first of its kind in the Renaissance tradition. Shortly after the fall of Constantinople to the Ottomans in 1453 *Comparison* was translated into Latin. The



Fig. 5. Comparative view of Rome and Constantinople (Paris, BnF, Ms. Italien 946, fol. 43v).
Image source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

comparative valuation of the two cities transcended the subjects of rhetoric and history. An Italian manuscript, otherwise dedicated to matters of geometry, took up the comparison as a mathematical inquiry, which was accompanied by a schematic illustration of the two cities (Paris, BNF, Ms. Ital. 946, fol. 43v). Constantinople is represented as a compact triangle, two sides of which abut water. The larger city of Rome, to its left, is less precisely geometric (though something of a rectangle can be discerned), has many towers, is roughly twice the size of Constantinople, and also opens to water. The accompanying caption emphasises the measured equality between the 18-mile-long walls for square Rome and the triangular Constantinople, as described in the text⁶³. And yet, the painted vastness of Rome contrasts with the spatial inferiority of Constantinople.

63 BnF, Ms. Italien 946, fol. 43v: 'Roma sie quadra et gira dintorno 18 miglia ne piu ne meno et Ghostatnopolì è fatto a modo d'un triangholo... et gira dintorno cioe 18 miglia...' For a discussion of this image, see *Jacks* 1993: 73.

Our diagram simultaneously privileges Constantinople over Rome, and positions Constantinople as the penultimate link in the chain of imperial succession. Why might that be? The answer simultaneously lies within the intellectual world of the *Roman de Troie*, and the contemporary competition for genealogical and geopolitical superiority. Aeneas was the undisputed founder of Rome, and the imagined ancestor for English and German rulers⁶⁴. Aeneas was also a villain of the *Roman de Troie*, as well as of other medieval accounts. He was accused of deserting the Trojans (for how else could he have escaped?), of treacherously conspiring with the Greeks to bring Troy down (as one of two men responsible for getting the Trojan horse in), of not caring for the women of his household (for bringing his father and son, but not his wife) and of being homosexual (he is called a 'sodomite' in the *Roman d'Eneas*)⁶⁵. Our diagram was produced for a French-speaking Angevin ruler of Naples, whose ancestry was not compromised by Aeneas. Rather, the French claimed their descent from Francio, the son of Hector, the grandson of Priam⁶⁶. That was the 'purer' blood line, and Rome was a manifestation of empire, not the empire. We thus see the politics of genealogy directly impacting visual valuation of Rome, and the superiority of lineage encoded into world history and geography.

The visually devalued and marginalized Rome represented a challenge to powerful political forces of the Italian peninsula. In papal rhetoric Rome had for centuries been *caput mundi*. The rhetorical strategies for affirming papal centrality in world affairs and the status of popes as *papa imperialis* ranged from the strategic deployment of the spurious *Donation of Constantine* to the *Liber Ystoriarum Romanorum*, which traced the history of the world from Troy to the donation of Constantine⁶⁷. The Holy Roman emperors (or German emperors) with whom the Angevins were in conflict, likewise beheld Rome as their domain, as the aforementioned gold seal of Ludwig IV of Bavaria demonstrates. The diagram provides an ingenious argument against the pedigreed and powerful claimants to Rome – *translatio imperii* did not stop with Rome.

64 Ingledew 1994; Tanner 1993.

65 Hafner 2002: 63. See also Eley 1991: 27-40.

66 *Gesta Philipi Augusti* (12th c.), *Grandes chroniques de France* (13th c.). For introduction and bibliography, see Morrison 2011: 78.

67 Monaci 1920; Brandis, Pächt 1974.

The Angevin diagram appoints Constantinople as the penultimate empire in the chain of imperial succession because for the Angevin rulers Constantinople had more immediate significance and family history of ambition. While Robert's grandfather Charles of Anjou had earnestly planned to conquer Constantinople in 1272/3⁶⁸, Robert of Anjou laid a symbolic claim upon Constantinople by incorporating the coat of arms of Latin emperors of Constantinople in the illustrations of the London manuscript. The coat of arms of the Latin emperors of Constantinople – featuring encircled gold crosses on crimson ground – appears in eight illustrations⁶⁹. These include such pivotal moments of colliding civilizations as Theseus taking Thebes (fol. 21r), the Greek fleet sailing to Troy (66v), the sack of Troy (169r), as well as the battle between the Romans and the Sabines (fol. 227r). Even though the Angevin rulers would never capture Constantinople, they laid claim to the title of Latin emperor of Constantinople, following the marriage of Filip of Taranto (Robert's brother) to Catherine of Valois-Courtenay⁷⁰.

The aspirational possession of Constantinople via the heraldry of the Latin emperor of Constantinople was a manifestation of wider Angevin views upon the concepts of empire, history, and geography. Scholars have previously observed that the Angevin rulers extensively collected French crusader narratives⁷¹, and showed considerable attention to the ancient geographical-cultural concept of *Magna Graecia*⁷². These interests reflect the broader contemporary pan-European debates about relationships between East and West⁷³, cultural identities, and the rhetorical contestation of the concept of 'empire' in the aftermath of the Byzantine capture of Constantinople in 1261 from the Latin emperors of Constantinople⁷⁴. The complexity of the concept of Roman empire

68 Shawcross 2008: 211-214; Caferro 2015: 228.

69 In heraldic terminology this is gules strewn with crosslets patée encircled [Or]. Cipollaro, 2013: 18, identified the images (fol. 20v, 21r, 24v, 66v, 107, 168v, 169r, 227r), but did not discuss the implications of their placement.

70 Heraldry of the Latin Empire of Constantinople was part of the decoration of the oratory of St. Louis (the recently canonized brother of Robert of Anjou and Philip of Taranto). Norman 2010: 608.

71 Shawcross 2009: 100-101. For an introduction to the Angevin patronage of illuminated books in Naples see Perriccioli Sagge 2001: 122-133.

72 This ancient Roman term denotes the ancient Greek settlements in Italy. Marilynn Desmond noted: 'The Angevins, particularly Robert of Anjou, king of Naples from 1309 until 1343, exploited the legacy of *Magna Graecia* in relation to the matter of Troy and the Trojan diaspora in order to articulate imperial aspirations in the Eastern Mediterranean'. Desmond 2018: 414.

73 Tanniou 2008: 220.

74 Caferro 2015: 229 ff.

and of its cultural identity was immense, as exemplified by a statement of a Venetian chronicler: 'Roman empire was transferred from Greeks to Germans'⁷⁵. The Angevins advanced an opportunist's view of history at an opportune moment in the fractured political world of the Mediterranean. But instead of fighting a losing battle for the 'Roman empire'⁷⁶, in the 14th century they ingeniously advanced a different solution – the Roman empire as encoded in Rome and Constantinople had been superseded by a new Gallo-directional framework.

Spatio-Imperial Diagram: the Problem of the Fourth City

The final city in the chain of imperial capitals is the biggest puzzle of this diagram. It is also the key to deciphering the image. On the one hand this city is far more architecturally distinct than the famed imperial cities of Rome and Constantinople. On the other hand, its name, Agalatea, does not correlate with any other known physical place. I argue that this representation stands for the concept of a point of origin, rather than a specific place of genesis, and simultaneously signals the coming fourth and final world empire. French-speaking rulers constituted a wide-spread network of kinship and heraldry. They were a 'global' elite of their time. A single, stable point of origins would have been restrictive, especially for branches which were foreigners in conquered lands. Nor does its placement on our diagram correspond to the T-O arrangement of the other three cities on their respective continents: if Troy could be plausibly located in Asia, Rome and Constantinople in Europe, as we will see Agalatea clearly does not belong in Africa.

This city and its caption have created considerable confusion in scholarship. Because scholars have categorized the illustration as a map, they found the answer in selective recourse to geography and emendation of the city's name. The manuscript caption, 'Agalatea', is habitually transformed into 'Galata' in modern scholarship, without discussion of the original spelling. When the name is 'corrected', it becomes possible to align this city topographically with Constantinople, by identifying it as

⁷⁵ According to Marino Sanudo Torsello 'l'Impero Romano fu transferito da Greci a Tedeschi', quoted in *Caferro* 2015: 244.

⁷⁶ In the 13th century Saba Malaspina (d. 1297/8) in his *Chronica* had offered 'an "idea of Rome" centered on the figure of Charles of Anjou'. *Caferro* 2015: 232. This idea did not garner widespread momentum.

the Genoese colony of Galata⁷⁷, which was separated from Constantinople by the narrow Golden Horn, and which was occasionally mentioned in the later medieval period as a possible site of the ancient city of Troy⁷⁸.

The problem of reconciling place, name, and space does not end there. Unlike the much more famous and architecturally distinct physical cities of Rome and Constantinople, the imagined Agalatea is endowed with architectural distinction. Unlike the two imperial capitals, Agalatea is summarised as a tri-partite arrangement of defensive walls and towers, with a sculpture of a nude figure with an oliphant in hand rising above the city over the right tower, while a tall light-house is perched at the edge of the water over the left tower⁷⁹.

How do we solve the puzzle of Agalatea as the enigmatic city of this spatio-imperial diagram? It disrupts the stable progression of empires from Troy to Rome, and to Constantinople. The physical arrangement of the cities implies a chain of succession, whereby the imperial torch passes from Constantinople to Agalatea by the logic of the arrangement of the first three cities. But who claims this torch? I propose that Agalatea here serves as a multi-referential ideological marker, and that this urban entity is meant to stand for Gallia⁸⁰ or Galatia and the transformation of the Francophone world into *Imperium Romanorum Francorumque*⁸¹. This interpretation would mean that the painted city foreshadows the definitive and final *translatio imperii* to the Franco-phone rulers⁸².

77 See, for instance, Desmond 2017: 187; Perriccioli Saggese 2010: 113.

78 Beaune 1991: 235, note 40.

79 The light house was recently likened to the still-standing medieval defensive Galata tower, even though that latter does not stand at the water's edge, and does not look like the painted tower. Desmond 2017: 187. An artists' error was advanced as another possible explanation of Agalatea's architectural distinction: the artists confused the images of Constantinople and 'Galata' and transposed the statue which was meant to represent Constantinople into the urban landscape of 'Galata'. Desmond: 'The labels at the bottom for Constantinople and Galata appear to be inverted; that is, the image that resembles Constantinople with the tower in the Bosphorus is labelled as Galata, and the other city, which fits descriptions of Galata, is labelled Constantinople. This inversion suggests that the artists were probably working from prose descriptions of the two cities; no visual models for the city of Constantinople are attested in Italy at this time'. Desmond 2018: 426, note 57. This is contradictory, since the representation of 'Galata' becomes simultaneously correct and incorrect – the tower is correct, while the towering statue is not.

80 Beaune observed: 'Isidore of Seville linked the term *Gallia* or *Galatia* with the Greek word *gala*; the word *Gallogeci* used in geography manuals inspired similar connections; the names of some French towns – Paris for one – were claimed to be Greek in origin'. Beaune 1991: 243.

81 Lecoq 1987: 36.

82 On the French usages of the Trojan myth, see Beaune 1991: chapter 8.

The key narrative and ideological relationship between Troy and Gallia had been articulated by Lambert de Saint-Omer in the *Liber Floridus*. In the section on *Genealogia Francorum Regum* Lambert posited a direct historical and biological relationship between Biblical and Trojan figures, who through their union engendered the lineage of the Franks: Japhet, the son of Noah and his wife Fulvia had a son Gomer, from whom sprung forth the Galathę (identified as *Galli*), quickly categorized as the Greeks (*Greci*)⁸³. They in turn established Galacia in Asia. Their descendants eventually engendered king Tros (*rex Grecorum*), who 3130 years after the creation of the world built Troy⁸⁴. We can interpret the image as visualising narrative and spatial relationships between Troy and the rise of the Francophone world⁸⁵.



Fig. 6. Galacia (to the left of Frigia) on the world map in Polychronicon of Hinden, Huntington Library, HM 132, fol. 4v (England, 1340s – 1360s). Image source: Huntington Library

Lambert's idea was not revolutionary. The merging of Gallic, Greek, and Christian identities had already begun with Isidore of Seville and was continued in the popular 8th century account of Paul the Deacon:

⁸³ Derolez 1968: fol. 234r, p. 467; Lecoq 1987: 36.

⁸⁴ Derolez 1968: fol. 234r, p. 467; Lecoq 1987: 36.

⁸⁵ S. Conklin Akbari noted: 'Imperial cities of the distant past serve as prefigurations of medieval French aspirations toward empire, just as heroic figures of antiquity – those connected with Troy, such as Hector and Aeneas, but also the Greek Achilles and, above all, the Macedonian Alexander – serve as models for chivalric excellence'. Conklin Akbari 2015: 632.

‘Another hundred thousand [of the Gauls], having entered Galatia, were first called *Gallo greci*, but afterwards Galatians, and these are those to whom Paul, the teacher of the heathen, wrote his epistle’⁸⁶. In the 13th and 14th centuries the characterisations of the Gauls as *Gallo greci* was also revived in Anglo-Norman historiography, including the *Polychronicon* of Higden⁸⁷, while *De Proprietatibus Rerum* of Bartholomaeus Anglicus referenced the authority of Isidore of Seville for the identification⁸⁸. The wide distribution of these ideas, and the irregularity of spelling of place-names in the medieval period, make it plausible that Gauls could be transformed into Galatians and become residents of a place such as Galatea or Agalatea.

Imagining Gauls as independent from pagan Roman power and associating their cultural genesis with another ideological narrative provided rhetorical armour against the reach of contemporary Rome⁸⁹. By aligning Agalatea in direct dialogue with Troy, the creator of our diagram consigned Rome to a position inferior to Constantinople, and re-imagined the Mediterranean within a Gallo-directional framework, foreshadowing the coming glory age of the Angevins⁹⁰. Our image thus encapsulates in physical form a complex intellectual construction of history and directionality. As such, it is a diagram of world empires and their temporal progression. It ties together geographies and chronologies of empires as it links the shores of imagined and actual cultural and geographical spaces. Thus, this ideological diagram visualises the intellectual interrelationship between Trojan foundational narratives and *translatio imperii*, as embodied in the progression from Troy to Agalatea, and the transformation of the Francophone world into *Imperium Romanorum Francorumque*⁹¹.

86 *Paul the Deacon* 1974: chapter 23, p. 78. His Roman history was an authoritative text: ‘Paul’s edition was the standard “History of Rome” in the Middle Ages’. *Boje Mortensen* 1992: 108. Paul the Deacon relied on the narrative of Isidore of Sevilla. For the latter, see *Beaune* 1991: 235.

87 *Seeger* 1974: 40, 289.

88 *Greetham* 1974: 60. Bartholomaeus Anglicus was widely read. He commented on the relationship between geography, climate, skin color, and temperament. *Conklin Akbari* 2009: 161-163.

89 *Beaune* 1991: 241-243.

90 This was the time of ‘au moment de la plus grande présence des Français en Méditerranée’. Alessandra Periccioli Saggese, ‘L’enluminure à Naples’, p. 127. The French presence in the Mediterranean extended to the cultural sphere. Ca. 1305 Dante mused that French was ‘the most appropriate language for the compilations of history’ (book 1, chapter 10). *Desmond* 2011: 139. Ca. 1270 Martino de Canal chose to write the history of Venice in French. *Melville-Jones* 2007: 202. See also *Morreale* 2010.

91 *Lecoq* 1987: 36.

Bibliography

Ackrill 1987: *Ackrill*, John Lloyd. L. A New Aristotle Reader. Princeton.

Andrews 2001: *Andrews*, John H. Introduction: Meaning, Knowledge, and Power in the Map Philosophy of J. B. Harley. In: *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. Baltimore and London, 5-9.

Avril 1969: *Avril*, François. Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et de Jean de Berry. – *Bibliothèque de l'école des chartes*, No. 127/2, 300-314.

Barbieri 2002: *Barbieri*, Luca. Entre mythe et histoire: quelques sources de la version en prose 'Napolitaine' du *Roman de Troie* (prose 5). In: 'Ce est li fruis selonc la letre' *Mélanges offerts à Charles Méla*, (eds. O. Collet, Y. Foehr-Janssens, S. Messerli). Paris, 111-132.

Barbieri 2014: *Barbieri*, Luca. Roman de Troie, Prose 5. In: *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e – XVI^e siècle)*. Paris, 825-827.

Barbieri 2019: *Barbieri*, Luca. La versione 'angioina' dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*. Napoli crocevia tra cultura francese e Oriente latino. – *Francigena*, No. 5, 1-26.

Battles 2001: *Battles*, Dominique. Trojan Elements in the Old French *Roman de Thèbes*. – *Neophilologus*, No. 85, 163-176.

Beaune 1991: *Beaune*, Colette. The Birth of an Ideology: Myths and Symbols of Nation in Late-Medieval France (tr. S. Ross Huston). Berkeley.

Boeck 2021: *Boeck*, Elena. The Bronze Horseman of Justinian in Constantinople: The Cross-Cultural Biography of a Mediterranean Monument. Cambridge.

Boje Mortensen 1992: *Boje Mortensen*, Lars. The Texts and Contexts of Ancient Roman History in Twelfth-Century Western Scholarship. In: *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe* (ed. P. Magdalino). London, 99-116.

Brandis, Pächt 1974: *Brandis*, Tilo, Otto *Pächt*. *Historiae Ro-*

manorum: Codex 151 in scrin. Der Staats- und Universitätsbibliothek. Hamburg, Frankfurt am Main.

Braudel 1949: Braudel, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris.

Brincken 1990: Brincken, Anna-Dorothee von den. Monumental Legends on Medieval Manuscript Maps. Notes on Designed Capital Letters on Maps of Large Size (Demonstrated from the Problem of Dating the Vercelli Map, Thirteenth Century). – *Imago Mundi*, No. 42, 9-25.

Buchthal 1971: Buchthal, Hugo. *Historia Troiana: Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*. London.

Caferro 2015: Caferro, William. Dante, Byzantium, and the Italian Chronicle Tradition. In: *Dante and the Greeks* (ed. J. Ziolkowski). Washington, 227-246.

Caferro 2017: Caferro, William. Dante, Riccobaldo and Empire. – *Dante Studies*, No. 135, 136-155.

Cipollaro 2013: Cipollaro, Costanza. Una galleria di battaglie per Roberto d'Angiò: nuove riflessioni su *l'Histoire ancienne jusqu'à César* di Londra (British Library, Ms. Royal 20 D I). – *Rivista d'arte*, No. 5/3, 1-34.

Conklin Akbari 2009: Conklin Akbari, Suzanne. *Idols in the East: European Representations of Islam and the Orient, 1100–1450*. Ithaca and London.

Conklin Akbari 2012: Conklin Akbari, Suzanne. Erasing the Body: History and Memory in Medieval Siege Poetry. In: *Remembering the Crusades: Myth, Image, and Identity* (eds. N. Paul, S. Yeager). Baltimore, 146-173.

Conklin Akbari 2014: Conklin Akbari, Suzanne. Embodying the Historical Moment: Tombs and Idols in the *Histoire ancienne jusqu'à César*. – *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, No. 44/3, 617-643.

Croizy-Naquet 1996: Croizy-Naquet, Catherine. La description de Troie et ses avatars dans le *Roman de Troie en prose* du XIII^e siècle. – *Cahiers de civilisation médiévale*, No. 156, 303-320.

Degenhart, Schmitt 1977: Degenhart, Bernhard, Annegrit Schmitt. Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel: Die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischen Scripto-

rien zwischen 1290 und 1320. In: Festschrift Wolfgang Braunfels (eds. F. Piel, J. Traeger). Tübingen, 79-92.

Derolez 1968: *Derolez*, Albert. Lamberti s. Audomari Canonici Liber Floridus. Codex Autographus Bibliothecae Universitatis Gandavensis Auspiciis Eiusdem Universitatis in Commemorationem Diei Natalis. Ghent.

Derolez 1973: *Derolez*, Albert. Liber Floridus Colloquium: Papers Read at the International Meeting Held in the University Library Ghent on 3 – 5 September 1967. Ghent.

Derbes, Sandona 2004: *Derbes*, Anne, Mark *Sandona*. Amazons and Crusaders: The *Histoire Universelle* in Flanders and the Holy Land. In: France and the Holy Land: Frankish Culture at the End of the Crusades (eds. D. H. Weiss, L. Mahoney). Baltimore, 187-229.

Desmond 2011: *Desmond*, Marilyn. History and fiction: the narrativity and historiography of the matter of Troy. In: The Cambridge History of French Literature (eds. W. Burgwinkle, N. Hammond, E. Wilson). Cambridge.

Desmond 2013: *Desmond*, Marilyn R. The *Translatio* of Memory and Desire in *The Legend of Good Women*: Chaucer and the Vernacular *Heroides*. – Studies in the Age of Chaucer, No. 35, 179-207.

Desmond 2017: *Desmond*, Marilyn R. *Translatio imperii* and the Matter of Troy in Angevin Naples: BL Royal MS 20 D I and Royal MS 6 E IX. – Italian Studies, No. 72/2, 177-191.

Desmond 2018: *Desmond*, Marilyn R. *Magna Graecia* and the Matter of Troy in the Francophone Mediterranean. In: Medieval Francophone Literary Culture Outside France. Studies in the Moving World (eds. N. Morato, D. Schoenaers). Turnhout, 411-431.

Edson 1997: *Edson*, Evelyn. Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed Their World. London.

Eley 1991: *Eley*, Penny. The Myth of Trojan Descent and Perceptions of National Identity: The Case of Eneas and the Roman de Troie. – Nottingham Medieval Studies, No. 35, 27-40.

Favro 2006: *Favro*, Diane. The IconiCITY of Ancient Rome. – Urban History, No. 33/1, 20-38.

Fox-Friedman 1996: *Fox-Friedman*, Jeanne. Sacred and Secular: Modena Cathedral and Monumental World Maps. – *Arte Medievale*, serie II, No. 10/2, 39-55.

Gardner 1976: *Gardner*, Julian. Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, No. 39/1, 12-33.

Gaunt 2016: *Gaunt*, Simon. Philology and the Global Middle Ages: British Library Royal Ms 20 D 1. – *Medioevo romanzo*, No. 40, 27-47.

Greetham 1974: *Greetham*, D. C. The Fabulous Geography of John Trevisa's Translation of Bartholomaeus Anglicus' *De Proprietatibus Rerum*. PhD Dissertation, City University of New York.

Hafner 2002: *Hafner*, Susanne. Coward, Traitor, Landless Trojan: Aeneas and the Politics of Sodomy. – *Essays in Medieval Studies*, No. 19/1, 61-69.

Hamburger 2020: *Hamburger*, Jeffrey. Diagramming Devotion: Berthold of Nuremberg's Transformation of Hrabanus Maurus's Poems in Praise of the Cross. Chicago.

Harley 2001: *Harley*, John Brian. The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography. Baltimore.

Horden 2000: *Horden*, Peregrine. The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History. Oxford.

Ingledeu 1994: *Ingledeu*, Francis. The Book of Troy and the Genealogical Construction of History: The Case of Geoffrey of Monmouth's *Historia regum Britanniae*. – *Speculum*, No. 69/3, 665-704.

Jacks 1993: *Jacks*, Philip J. The Antiquarian and the Myth of Antiquity: The Origins of Rome in Renaissance Thought. Cambridge.

Jung 1996: *Jung*, Marc-René. La légende de Troie en France au moyen âge. Basel and Tübingen.

Kelly 2003: *Kelly*, Samantha. The New Solomon: Robert of Naples (1309–1343) and Fourteenth-Century Kingship. Leiden.

Lecoq 1987: *Lecoq*, Danielle. La Mappemonde du 'Liber Floridus' ou La Vision du Monde de Lambert de Saint-Omer. – *Imago Mundi*, No. 39, 9-49.

Melville-Jones 2007: *Melville-Jones, John. Venetian History and Patrician Chroniclers*. In: *Chronicling History: Chroniclers and Historians in Medieval and Renaissance Italy* (eds. S. Dale, A. Williams Lewin, D. J. Osheim). University Park, 197-222.

Monaci 1920: *Monaci, Ernesto. Storie de Troja et e Roma altri-menti dette Liber Ystoriarum Romanorum: testo Romanesco del secolo XIII preceduto da un testo latino da cui deriva*. Rome.

Montorsi 2016: *Montorsi, Francesco. Sur l'intentio auctoris et la datation de l'Histoire ancienne jusqu'à César*. – *Romania*, No. 134, 151-168.

Morcos 2021: *Morcos, Hannah. Compilation as Palimpsest: Tracing Origins of the Histoire ancienne jusqu'à César in the Liber Floridus*. – *Queeste*, No. 28/1, 277-311.

Morreale 2010: *Morreale, Laura K. French Literature, Florentine Politics, and Vernacular Historical Writing, 1270–1348*. – *Speculum*, No. 85/4, 868-893.

Morrison 2011: *Morrison, Elizabeth. Linking Ancient Troy and Medieval France: Illuminations of an Early Copy of the Roman de Troie*. In: *Medieval Manuscripts, Their Makers and Users: A Special Issue of Viator in Honor of Richard and Mary Rouse*. Turnhout, 77-102.

Norman 2010: *Norman, Diana. Politics and Piety: Locating Simone Martini's Saint Louis of Toulouse Altarpiece*. – *Art History*, No. 33/4, 596-619.

Odo of Deuil 1948: *Odo of Deuil. De profectioe Ludovici VII in orientem* (ed., transl. V. Gingerick Berry). New York.

Oltrogge 1987: *Oltrogge, Doris. Die Illustrationszyklen zur 'Histoire ancienne jusqu'à César' (1250–1400)*. Frankfurt am Main.

Paul the Deacon 1974: *Paul the Deacon. History of the Lombards* (transl. W. D. Foulke). Philadelphia.

Perriccioli Saggese 2001: *Perriccioli Saggese, Alessandra. L'enluminure à Naples au temps des Anjou. In: L'Europe des Anjou. Aventure des princes Angevins du XIII^e au XV^e siècle*. Paris, 122-133.

Perriccioli Saggese 2010: *Perriccioli Saggese, Alessandra. Cristophoro Orimina: An Illuminator at the Angevin Court of Naples*.

In: *The Anjou Bible: A Royal Manuscript Revealed*. Naples 1340 (eds. L. Watteeuw, J. Van der Stock). Paris, 113-125.

Rochebouet 2016: *Rochebouet*, Anne. De la terre sainte au val de Loire: diffusion et remaniement de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César* au XV^e siècle. – *Romania*, No. 134, 169-203.

Rockwell 1997: *Rockwell*, Paul. Remembering "Troie": the Implications of "Yimages" in the "Roman de Troie" and the Prose "Lancelot." – *Arthuriana*, No. 7/3, 20-35.

Rouse, Rouse 2000: *Rouse*, Richard H., Marie A. *Rouse*. Manuscripts and Their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200–1500. London.

Rubenstein 2012: *Rubenstein*, Jay. Lambert of Saint-Omer and the Apocalyptic First Crusade. In: *Remembering the Crusades: Myth, Image, and Identity* (eds. N. Paul, S. Yeager). Baltimore, 69-95.

Seeger 1974: *Seeger*, Richard Arthur. The English Polychronicon: A Text of John Trevisa's Translation of Higden's Polychronicon, Based on Huntington Ms. 28561. PhD Dissertation, University of Washington.

Serchuk 2008: *Serchuk*, Camille. Cartes et Chroniques: Mapping and History in Late Medieval France. In: *Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods* (eds. R. J. A. Talbert, R. W. Unger). Leiden, 257-276.

Shawcross 2003: *Shawcross*, Teresa. Re-inventing the Homeland in the Historiography of Frankish Greece: The Fourth Crusade and the Legend of the Trojan War. – *Byzantine and Modern Greek Studies*, No. 27, 120-153.

Shawcross 2008: *Shawcross*, Teresa. In the Name of the True Emperor: Politics of Resistance after the Palaiologan Usurpation. – *Byzantinoslavica*, No. 66, 203-227.

Shawcross 2009: *Shawcross*, Teresa. The Chronicle of Morea: Historiography in Crusader Greece. Oxford.

Swarzenski 1973: *Swarzenski*, Hanns. Comments on the Figural Illustrations. In: *Liber Floridus Colloquium*, Papers read at the International meeting held in the university library Ghent on 3-5 September 1967. Ghent.

Tanner 1993: Tanner, Marie. The Last Descendants of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor. New Haven.

Tanniou 2008: Tanniou, Florence. De l'Orient rêvé à l'Orient révélé: les mutations de l'exotisme du Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure au *Roman de Troie* en prose (Prose 1). – Bien Dire et Bien Apprendre, No. 26, 211-224.

Tattersall 1981: Tattersall, Jill. Sphere or Disc? Allusions to the Shape of the Earth in Some Twelfth-Century and Thirteenth Century Vernacular French Works. – The Modern Language Review, No. 76/1, 31-46.

Williams 1984: Williams, Clem C. A Case of Mistaken Identity: Still Another Trojan Narrative in Old French Prose. – Medium Aevum, No. 53/1, 59-72.

Wiseman 1987: Wiseman, Peter. Julius Caesar and the Hereford World Map. – History Today, No. 37/11.

Woodward 1985: Woodward, David. Reality, Symbolism, Time, and Space in Medieval World Maps. – Annals of the Association of American Geographers, No. 75/4, 510-521.

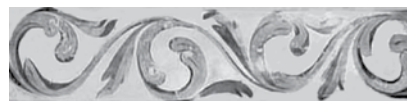
Woodward 1987: Woodward, David. 'Medieval Mappaemundi'. In: The History of Cartography. Vol. 1: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean (eds. J. B. Harley, D. Woodward). Chicago, 286-370.

Diagramming the Direction of History: Succession of Empires from the Trojan Past to the Angevin Future

Elena N. Boeck



The luxurious *Historia Troiana* (British Library, Royal 20 D I) is the most authoritative collection of medieval French narratives of the Trojan war. It was produced in Naples in the 1330s at the Angevin court. This article analyzes the opening, full-page illustration of the Trojan narrative, and argues that it represents an original diagram of world history. Four labelled cities enclose the Mediterranean Sea: Troy, Rome, Constantinople, and a mysterious Agalatea. Comparative scales (a smaller Rome and a larger Constantinople) expose the embedded ideology of the Angevin patron. Troy and Agalatea, the largest two cities, constitute a particular nexus of importance. Agalatea serves as an intellectual concept, and is meant to stand for Gallia or Galatia. Thus this painted city foreshadows an imagined definitive and final *translatio imperii* to the Francophone rulers.



Образ и трансформация. Римска скулптура от България Image and Transformation. Roman Sculpture from Bulgaria

Марина Колева¹

*Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките*

Abstract: The text discusses the transformation of the popular iconographic types of Aphrodite based on monuments of Roman sculpture found on the territory of present-day Bulgaria. Emphasis is placed on the famous and often copied type of Aphrodite Anadyomene, although replicas of other originals are also discussed. The modification of the iconography by creating variants and by combining features of different types of the goddess is commented.

Keywords: Roman art, Roman Thrace, Aphrodite Anadyomene

Абстракт: В текста се разисква трансформирането на популярните иконографски типове на Афродита, въз основа на паметници на римското пластично изкуство, открити на територията на днешна България. Акцентът е поставен върху известния и често копиран тип на Афродита Анадиомене, макар да са разгледани и реплики на други оригинали. Коментирано е видоизменянето на иконографията, чрез създаване на варианти, а също така и със съчетаването на черти на различни типове на богинята.

Ключови думи: римско изкуство, Римска Тракия, Афродита Анадиомене

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

Този текст е посветен на въпроса за трансформирането на често срещани иконографски типове на божества чрез създаването на варианти или чрез комбинирането на характерни черти на два или повече типа в един паметник. В случая е коментиран един от най-често репродуцираните образи на Афродита в римската императорска епоха – Афродита Анадиомене („излизаща от морето“), но също така е направено сравнение с други популярни типове на богинята. Като примери са използвани паметници на римското пластично изкуство, открити на територията на днешна България.

Вече имах възможност подробно да обсъдя особеностите в копирането на близки като иконография и произход оригинали (Афродита Книдска, Венера Капитолийска и Венера Медичи) и на съчетаването на различни черти от тях, като се спрях върху разнообразието на копията и вариантите им сред паметниците от България². Подобно смесване на типове е характерно за римското изкуство и в настоящата статия ще бъдат допълнени наблюденията в тази посока, като ще бъде коментирана Афродита Анадиомене и ще бъде обърнато внимание на съчетаването на два или повече различни типа на едно божество.

Афродита Анадиомене

Афродита Анадиомене е живописна творба от края на IV в. пр.Хр., която се свързва с известния гръцки живописец Апелес, и представя мита за раждането на богинята и излизането ѝ от морето. Приема се, че е била разположена в светилището на Асклепий в Кос, по-късно, по заповед на Август, е преместена в Рим и посветена в храма на божествения Цезар³.

Заради кратките описания в изворите на творбата на Апелес, макар че е споменат характерният жест на богинята, която изстиска мокрите си коси, няма възможност да се разкрие точно как е изглеждало изображението. Не е ясно как е представена богинята, дали долната половината на тялото ѝ е във водата, или стои на

² Koleva 2017: 185-205.

³ Havelock 1995: 86-87; Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 54, 76; Corso 2007: 76, 90.

брега, полуоблечена или напълно гола⁴. Това води до затруднение да се идентифицира скулптурната версия, която произхожда от оригинала. И при двете известни скулптурни версии, с представена гола или полугола богиня, тя е изобразена права, тежестта на тялото е върху левия крак, ръцете се вдигнати и държат кичури от косата. До краката на голата богиня може да има представен делфин или друго изображение. А при полуголата долната част на тялото се опасва от драперия⁵. К. Хавелок отбелязва, че представителите на версията, при която богинята е изобразено гола, са повече на брой⁶.

Учените не са единодушни относно версиите на типа: като се започне с това доколко повтарят оригинала на Апелес⁷; кога са създадени⁸; дали произхождат една от друга, и коя е по-ранната⁹; какъв е смисълът на жеста с двете ръце – изстискване на косата (жест, който дава връзка с мита на раждането на Афродита) или правене на прическа (действие, за което не се търси митологично обяснение)¹⁰. Освен това, през елинистическия период „мотивът Анадиомене“ се разпространява сред различни скулптурни изображения, при които богинята е представена да извършва други действия. Това води до още по-голямо разнообразие на сходни изображения, и до трудност всички те да се подредят в една стройна схема¹¹.

Въпреки че остават много въпроси, все пак съществуват скулптурни типове (или версии на тип), които споделят общи характеристики на тялото, главата и ръцете, като емблематичният мотив остава този с изстискването/оправянето на косата.

Сред статуетките на Афродита от България има такива, които следват отблизо характеристиките на Анадиомене. Богинята е изобразена гола, права, във фас, позата на тялото е сходна, вдигнати са и двете ръце и държат кичури на косата. Бронзова статуетка

4 Havelock 1995: 87; Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 54.

5 Havelock 1995: 87-90.

6 Havelock 1995: 88.

7 Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 54.

8 Havelock 1995: 88.

9 Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 76; Havelock 1995: 88-90.

10 Havelock 1995: 90.

11 Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 54.



Фиг. 1. Статуетка от Рациария.
Снимка по *Filov* 1915: ill. 256

с подобна иконография е известна от Нове¹², а теракотова – от Филипопол, като при нея Афродита е придружена от делфин¹³. Подобна е и статуетката от Рациария¹⁴ (Фиг. 1), но при нея се виждат и някои промени, например косата е прибрана на кок, и богинята носи диадема на главата си. Версията, при която богинята е изобразена полугола, също е представена, като пример може се цитира бронзова фигурка от Рациария, най-вероятно част от затварящ механизъм на тоалетно сандъче. При нея долната част на тялото е покрита от дрехата, а двете ръце са вдигнати и държат кичури от косата¹⁵.

Повечето от следващите цитирани паметници от Долна Мизия са идентифицирани с типа на Афродита Анадиомене в първичните публикации¹⁶. Обикновено подобни бронзови статуетки се датират в широки граници в римската епоха, но при някои са предложени по-тесни датировки във втората половина на II в.¹⁷ или в първата половина на III в.¹⁸ Най-често става въпрос за представяне на богинята гола, права, с подобна поза на тялото, като основните разлики са в представянето

12 *Ognenova-Marinova* 1975: 150, No. 170.

13 *Dyakovich* 1924: 54, No. 3, ill. 42.

14 *Filov* 1915: 284-285, ill. 256; *Ognenova-Marinova* 1975: 140, No. 156.

15 *Atanasova-Georgieva, Mitova-Dzhonova* 1985: 64, 66.

16 *Ognenova-Marinova* 1975: 142-149, No. 158-169; *Kovacheva* 1990: 48-49, No. 3-4, ill. 3-4; *Dimitrova-Milčeva* 2006: 38-39, No. 25, 27.

17 *Dimitrova-Milčeva* 2006: 38, No. 25.

18 *Kovacheva* 1990: 49, No. 4.

на ръцете и типичния за Анадиомене жест с държане/изстискване на косата. В споменатата група богинята държи плитка (по-рядко кичур) от косата си с едната ръка, обикновено лявата, а дясната е протегната напред. Често косите се прибрали на кок, а на главата е представена диадема.

Тези примери имат връзка с Анадиомене, доколкото повтарят позата на голото тяло, и освен това е наличен характерният жест на Анадиомене с придържане на косата. Но в повечето случаи това е извършено само с една ръка, освен това прическата е прибрана на кок, а косата не е разпусната, като на излизаща от морето жена. Често е прибавена и диадема на главата. Така въпреки наличието на „мотива Анадиомене“ всъщност тези образи на Афродита само напомнят, или цитират елементи от Анадиомене, без да копират всички характеристики на скулптурния тип. Тоест дори и тези паметници, които могат лесно да се свържат с Анадиомене, вече всъщност показват трансформация на типа по някакъв показател.

Подобни наблюдения са валидни и за репликите на Афродита Книдска, известния къснокласически оригинал на Праксител от светилището ѝ на Книд¹⁹. Изображението на богинята е много характерно, като позата е класическо *contrapposto*, с десен опорен крак и ляв – леко свит в коляното. Дясната ръка е разположена пред слабините, а с лявата



Фиг. 2. Статуетка от с. Държаница, Видинско. Снимка по Atanasova-Georgieva, Mitova-Dzhonova 1985: 69

19 Corso 2007: 9-14, 23-39; Havelock 1995: 9; Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 50.

държа драперия, която пада върху ваза. Положението на главата може леко да варира. Но основните характеристики, които се запазват при всички копия, са позата на тялото и „жестът пудика“ на дясната ръка (в някои случаи на лявата ръка)²⁰.

Като реплики на Книдия могат да се цитират няколко примера от нашите земи – от с. Държаница, Видинско (I–II в.)²¹ (Фиг. 2), Ескус²², Враца²³ и Шуменско²⁴. Те не са точни копия, а по-скоро варианти, защото в основата им все пак заляга споменатият тип, но се открива разлика в положението на ръцете, при които лявата е поставена пред слабините, а дясната е протегната напред, освен това в положението на главата и добавянето при някои на луновидна диадема²⁵.

Съществуват и примери на съчетаване на два подобни като характеристика типа на Афродита – тези на Афродита Книдска и Венера Капитолийска. Венера Капитолийска е много популярен тип за изображение на богинята, създаден в елинистическата епоха. Като иконография той е вдъхновен от Книдия – фигурата е гола, позата е класическо *contrapposto* с ляв опорен крак, типичният за Книдия „жест пудика“ е изпълнен с две ръце, дясната е пред гърдите, а лявата – пред слабините²⁶. Пример за смесването на двата типа от Римска Тракия са статуетките от Враца²⁷ и Гранит²⁸, които могат да се включат към вариантите на Венера Капитолийска, или на Книдия с огледална поза, или към смесен тип, който носи чертите на двата сходни като иконография типове²⁹.

При паметниците от Римска Тракия, които репликират Афродита Книдска и сходните ѝ Венера Медичи и Венера Капитолийска, се откриват повече и по-малко точни копия, но още повече са тран-

20 Havelock 1995: 11-13.

21 Atanasova-Georgieva, Mitova-Dzhonova 1985: 67, 69.

22 Velkov 1933: 408-409, ill. 163.

23 Ogdenova-Marinova 1975: 153, No. 175.

24 Georgiev, Atanasov 1992: 49-50, No. 11.

25 Koleva 2017: 193-194.

26 Havelock 1995: 74-75; Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 52.

27 Ogdenova-Marinova 1975: 151, No. 172.

28 Tsonchev 1954: 294, ill. 22.

29 Koleva 2017: 202.

сформираните изображения – вариантите, цитатите, промените, постигнати с добавянето на фигури и атрибути. При тези типове на Афродита се наблюдава и характерното за римското изкуство смесване, цитиране на различни, но сходни в случая, иконографски типове на едно божество³⁰.

Смесване на различни иконографски типове на Афродита

Тук ще бъде разгледано съчетаването на типа на Анадиомене с тези на Афродита Книдска и Венера Капитолийска. М. Марвин отбелязва, че Афродита Книдска, заедно с Венера Медичи и Венера Капитолийска, са сред тези типове, които са разпознаваеми и лесно предават посланията си, затова се копират много често. Така общата им тема – Венера Пудика, става репрезентативна за богинята и се използва, когато се търси традиционно изображение на Афродита³¹.

Какъв резултат се получава, когато се смесят черти от тези различни, Анадиомене и Пудика, но много популярни и често репликани иконографии?

Съчетаването на двата известни типа на Афродита – Афродита Книдска и Афродита Анадиомене, се случва в гръцкия свят в късната елинистическата епоха, като са правят варианти от мрамор³², а също и от теракота³³. После това влияние достига до Лациум и Кампания и там започват да се изработват подобни от бронз и теракота. При тези паметници, богинята е представена с ръка пред слабините, като при Книдия, а другата ръка е вдигната нагоре и изтиска косата³⁴. Някои реплики на Книдия са с дълга разпусната коса, което също се счита за влияние от Анадиомене³⁵. Този еkleктичен принцип на цитиране на различни източници

³⁰ Koleva 2017: 185-205.

³¹ Marvin 1989: 36-37.

³² Corso 2007: 76.

³³ Corso 2007: 84, 88-90.

³⁴ Corso 2007: 88-90, 110.

³⁵ Corso 2007: 90, 91, fig. 60.

и комбинирането им в нов съчетан образ се възприема на италианска почва още от къснорепубликанско време³⁶.

Предполага се, че подобни изображения на богинята са поставяни в домашните светилища в римските къщи. Създаването на иконография на Афродита, частично вдъхновена от Книдия и частично от Анадиомене, всъщност води до образ на богинята, който резюмира два епизода от митологията, свързани с нея. Както отбелязва А. Корсо, такава „синтетична“ фигура вероятно е мислена да изрази по най-добрия възможен начин две черти на богинята – красотата и морето, и така да предаде нейната сила в домашен контекст³⁷. Явно в тези случаи създаването на съвкупен образ на богинята е по-важно от придържането точно към определен тип³⁸.

Подобни примери са открити в различни части на империята, като са познати реплики от мрамор, теракота, бронз и стъкло, датирани са в периода I–III в.³⁹ Съществуват и скулптурни паметници, в които се съчетават черти от Капитолийския тип и Анадиомене⁴⁰.

Римска Тракия също не прави изключение от общите тенденции на римското изкуство от императорската епоха. Случай, при който се вижда ясно смесване на Афродита Пудика и Анадиомене, се открива при паметник от Пизос⁴¹ (**Фиг. 3**). При тази бронзова статуетка се усеща влияние от Книдия в позата на тялото, със същия като при нея опорен крак, но пред слабините е поставена лявата ръка, което се среща при някои варианти на Книдия, но този елемент напомня и на Венера Капитолийска. В същото време, с дясната ръка богинята държи кичур от косата си.

Още един паметник може да се цитира в тази категория. Това е бронзова статуетка на Афродита от Разградско⁴². Тя прилича на Венера Капитолийска по позата на тялото, положението на краката, разполагането на лявата ръка пред слабините, а също така и

³⁶ Corso 2007: 110.

³⁷ Corso 2007: 110.

³⁸ Corso 2007: 168.

³⁹ Corso 2007: 110, 115, 118, 131, 159–160, 175–176.

⁴⁰ Corso 2007: 144.

⁴¹ Ogdenova-Marinova 1975: 154, No. 176.

⁴² Stefanov 1983: 7.

по сходната прическа с дълги кичури на раменете. Дясната ѝ ръка, обаче, държи кичур от косата ѝ, което я свързва с Анадиомене. При тези примери става дума за заимстване на мотиви, характерни за двете известни иконографии, за съчетаването на жестове от Пудика и Анадиомене, затова е по-удачно те да не се определят като варианти на някои от типовете.

Накрая ще обърна внимание на един релеф с образите на Афродита и Ерос⁴³ (Фиг. 4), с посвещение на Афродита⁴⁴, който произхожда от тракийското светилище при Глава Панега⁴⁵. Афродита е представена права, във фас, главата е леко обърната наляво, с луновидна диадема. Десният крак е опорен, левият леко свит в коляното. Долната част на тялото е покрита от драперия, като част от нея е завита около лявата ѝ ръка, а с дясната тя придържа мантията пред корема. Лявата ръка е представена свита пред гърдите, с нея богинята държи кичур от косата си.

К. Карадимитрова датира релефа в началото на III в., а освен това отбелязва, че изображението съчетава характеристики на различни иконографски типове на Афродита и има влияние от Капитолийския тип и от Анадиомене⁴⁶. Всъщност могат да се открият общи черти и с други типове на Афродита. Позата на тялото прилича на тази на Книдия и лявата ръка е пред слабините. Но другата ръка е пред гърдите, и така типичният жест, изпълнен с две ръце, напоя на типа на Венера Капитолийска⁴⁷. От друга страна, долната част на тялото е покрита от дрехата с драперия, подобна на типа на Афродита от Арл⁴⁸. Но пък богинята е прихванала драперията на корема, което се среща в различни типове на Афродита, като при т.нар. Венера Феликс, която се базира на Афродита Книдска



Фиг. 3. Статуетка от Пизос. Снимка по Ognenova-Marinova 1975: No. 176

43 Dobruski 1907: 83-84, No. 124, ill. 62.

44 Dobruski 1907: 83; IGBulg. II, 568.

45 Dobruski 1907: 3-87; Valchev 2015: 221-226.

46 Karadimitrova 2008: 180-184, ill. 1.

47 Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 52-53.

48 Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 63-64.



Фиг. 4. Релеф
от Глава Панега.
Снимка по Karadimitrova
2008: ill. 1

по поза на тялото⁴⁹. В допълнение, с ръката, която е поставена пред гърдите, Афродита държи кичур от косата си. Това от своя страна навежда мисълта за влияние от Анадиомене, защото този е характерният жест за типа. Но той не отговоря на стандартната иконография, тъй като ръката не е изнесена встрани от тялото и нагоре към косата, а държи кичура пред гърдите. В случая е особено интересно това съчетаване на типичните жестове на Пудика и Анадиомене, предадено с положението на дясната ръка. В този паметник от Глава Панега виждаме смесване на елементи от различни типове, което е довело до появата на едно ново изображение.

Светилището при Глава Панега изобилства със скулптурни релефи и отдавна е изказано предположение, че на място е функ-

49 Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: 78-79.

ционирала работилница⁵⁰. За самия релеф, К. Карадимитрова предполага също местно производство, като го сравнява с други релефи от светилището⁵¹. Можем да приемем, че това съчетаване на различни характеристики се е случило на място.

Това еkleктично съчетаване от различни типове е характерно по принцип за римското изкуство, както е видно от множеството цитирани паметници. Всъщност в крайна сметка то води до създаването на едно събирателно изображение на божеството, съчетание от различни черти и аспекти.

Този феномен, на свободното комбинирание на типове и елементи, намира своята изява и в местното производство, например при релефа от извънградското тракийско светилище при Глава Панега. По-голямата част от бронзовите статуетки, открити в нашите земи и коментирани тук, са най-вероятно местно, масово производство. При тях се следва модата в империята, в репертоара на местните майстори различните варианти са познати и се репродуцират, в някои случаи настъпва и промяна в обичайната иконография. Дали появата в провинциална среда на тези изображения, съчетаващи в себе си разнообразни черти, е свързано с репродуцирането на съществуващи популярни модели, или се дължи на желанието да се представят различни митове, свързани с Афродита, или основно е акцентирането на аспекти на култа на божеството, едва ли категорично може да се определи, като вероятна е и някаква комбинация от посочените възможности.

Все пак и тук, на място, се създават нови (и в същото време не-нови) изображения, които могат да бъдат варианти на популярни иконографии или съчетания от различни типове, допълнени с атрибути или фигури, с обогатен смисъл. Въпреки разнообразието, всъщност акцентът е върху емблематични елементи (жестовете на Пудика и Анадиомене), които представят адекватно божеството. Съчетаването на голото тяло и типичните жестове дава възможност образът на богинята да се идентифицира лесно и да се ползва при различни случаи във всички части на тракийското провинциално общество, дори от хора, които не познават добре гръцката митология и известните класически произведения на изкуството.

⁵⁰ Dobruski 1907: 13-14; Karadimitrova 2008: 183-184.

⁵¹ Karadimitrova 2008: 183-184.

Библиография

Извори

IGBulg. II 1958: Inscriptiones graecae in Bulgaria repertae. Vol. II. (ed. G. Mihailov). Serdicae.

Литература

Atanasova-Georgieva, Mitova-Dzhonova 1985: *Atanasova-Georgieva, Yordanka, Dimitrina Mitova-Dzhonova*. Антична пластика от Видинския музей [Antichna plastika ot Vidinskiya muzey]. Sofia.

Corso 2007: *Corso, Antonio*. The Art of Praxiteles. Vol. II. The Mature years. Roma.

Delivorrias, Berger-Doer, Kossatz-Deismann 1984: *Delivorrias, Angelos, Gratia Berger-Doer, Anneliese Kossatz-Deismann*. Aphrodite. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Vol. II. Zürich, München, 2-151.

Dimitrova-Milčeva 2006: *Dimitrova-Milčeva, Alexandra*. Die Bronze-funde aus Novae (Moesia inferior). Warszawa.

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

Dyakovich 1924: *Dyakovich, Boris*. Находки из некропола на античния Пловдив [Nahodki iz nekropola na antichniya Plovdiv]. – *Bulletin de l'Institut archéologique bulgare*, No. 1 (1921-1922), 41-61.

Filov 1915: *Filov, Bogdan*. Novootkriti starini. [Novootkriti starini]. – *Bulletin de la Société archéologique bulgare*, No. 4 (1914), 278-293.

Georgiev, Atanasov 1992: *Georgiev, Petko, Georgi Atanasov*. Римска бронзова пластика от колекциите на Историческия музей – Шумен [Rimska bronzova plastika ot kolektsiite na Istoricheskiya muzey – Shumen]. – *Jahrbuch des Historischen Museums Shumen*, No. 7, 45-73.

Havelock 1995: *Havelock*, Christine. The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art. Ann Arbor.

Karadimitrova 2008: *Karadimitrova*, Krasimira. За култа към Афродита в светилището край Глaвa Панeгa [Za kulta kam Afrodita v svetilishteto kray Glava Panega]. In: *Studia in honorem Aleksandrae Dimitrova-Milcheva*. Югоизточна Европа през Античността VI в. пр. Хр. – началото на VII в. сл. Хр. [Yugoiztochna Evropa prez Antichnostta VI v. pr. Hr. – nachaloto na VII v. sl. Hr.] (ed. E. Gencheva). Sofia, 180-187.

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

Kovacheva 1990: *Kovacheva*, Teodora. Статуетки на Венера от Плевенско [Statuetki na Venera ot Plevensko]. – Известия на музеите в Северозападна България [Izvestiya na muzeite v Severozapadna Balgariya], No. 16, 47-59.

Marvin 1989: *Marvin*, Miranda. Copying in Roman Sculpture: The Replica Series. In: *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions* (Studies in the History of Art, 20). Washington, Hanover, 29-45.

Ognenova-Marinova 1975: *Ognenova-Marinova*, Ljuba. Statuette en bronze du Musée national archéologique á Sofia (Statuettes de culte). Sofia.

Stefanov 1983: *Stefanov*, Stefan. Състояние и проблеми на културно-историческото наследство на Разградски окръг [Sastoyanie i problemi na kulturno-istoricheskoto nasledstvo na Razgradski okrag.]. – Музеи и паметници на културата [Muzei i pametnitsi na kulturata], No. 3, 5-9.

Tsonchev 1954: *Tsonchev*, Dimitar. Антични паметници от Южна България [Antichni pametnitsi ot Yuzhna Balgariya]. – Годишник на музеите в Пловдивски окръг [Godishnik na muzeite v Plovdivski okrag], No. 1, 281-295.

Valchev 2015: *Valchev*, Ivan. Извънградските светилища в римската провинция Тракия (I–IV в.) [Izvangradskite svetilishta v rimskata provintsia Trakiya (I–IV v.)]. Sofia.

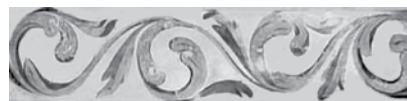
Velkov 1933: *Velkov*, Ivan. Новооткрити старини [Novootkriti starini]. – Bulletin de l'Institute archéologique bulgare, No. 7 (1932–1933), 402-423.

Image and Transformation. Roman Sculpture from Bulgaria

Marina Koleva



The paper addresses the question of transformation of popular iconographic types of Aphrodite based on the Roman sculpture finds from the territory of today's Bulgaria. The focus is on Aphrodite Anadyomene type, but several replicas of Aphrodite of Knidos and Capitoline Aphrodite are also mentioned. Most of them are variants of the original types (Fig. 1-2) or just cite certain features of them without copying all the characteristics and, in such manner, transform the famous iconography. The further transformation occurs by combining features of several types of Aphrodite into one (Fig. 3-4). The transformation leads to the creation of diverse, but at the same time recognizable images that can be easily identified by different strata of society, especially in the provincial milieu.



Венециански асперсорий от Варна A Venetian Stoup from Varna

Георги Парпулов¹
независим изследовател

Abstract: A stone vessel for holy water, or stoup, that used to be on view at the Varna Archaeological Museum is a notable work of late medieval sculpture. Its two parts, a basin and a supporting colonnette, are carved with animal images in low relief. These include the Lion of St. Mark, patron-saint of the Venetian Republic.

Keywords: holy water, Gothic style, late Byzantine sculpture

Абстракт: Варненският археологически музей е пазил в миналото едно забележително произведение на късносредновековната скулптура: каменен съд за светена вода от рода на онези, които обикновено се намират до входа на римокатолическите църкви и на латински се наричат *aspersoria*. Този съд и неговата колонообразна поставка са покрити с релефни изображения на животни. Между тях е лъвът на евангелист Марко, светец-покровител на Венецианската република.

Ключови думи: светена вода, готически стил, късноризантска скулптура

Последните „Изкуствоведски четения“ отбелязаха седемдесет и пет години от създаването на Институт за изобразителни изкуства при БАН. Богатият фотоархив на института юбиляр е сега

¹ Georgi Parpulov is an independent researcher. He is interested in the history of Byzantine and Slavic medieval art. Email: gparpulov@abv.bg

сканиран и обнародван чрез общоевропейския сайт Europeana². На този сайт ми попадна пред очи непознат по-рано за мен художествен паметник, заснет някога в изложбената зала на Варненския музей (Фиг. 1-6)³. Ако не греша в преценката си, става дума за една от най-значителните средновековни скулптури, запазени у нас. Днес тя краси входното помещение на хотел „Преслав“ в курорта Златни пясъци. По-възрастен колега ми съобщи с писмо от Варна, че „за съжаление, този предмет вече не е в нашата сбирка и всъщност никога не е бил завеждан в нея. Той е постъпил от двореца Евксиноград след 1945 г. и беше в експозицията на стария ни музей на ул. „Шейново“. Смяташе се, че е италианска творба от XVI–XVII в. В края на 80-те години на миналия век тогавашният директор на Окръжния исторически музей задължи завеждащия археологическия отдел да предаде няколко паметника на хотели в Златни пясъци за „музейна реклама“. Между тях беше и този купел – даден бе, понеже не беше вписан в инвентарната книга.“

Варненският предмет е съставен от два отделно изрязани късаваровик и надали представлява купел: твърде тесен е дори за новородено, а общата височина от 122 см ведно с тънката му поставка го правят неустойчив (Фиг. 1-2). Каменните кръщелни купели са като правило монолитни и по-обемисти⁴. В случая явно имаме работа с един от онези съдова за светена вода, които стоят отвътре до входа на почти всяка римокатолическа църква: на влизане богомолците потапят пръстите на дясната си ръка в тях и се прекръстват, припомняйки си по този начин Светото кръщение, което са приели⁵. Подобни съдове, наричани на латински *aspersoria*⁶, човек може да види и у нас, например в пловдивската катедрала „Св. Лудвиг“. Те често биват вградени в стената на черковната сграда, но понякога стоят отделно, на колонообразна поставка като варненския (Фиг. 7)⁷. Той несъмнено е свързан с Италия, тъй като украсата му включва придържащ отворена книга крилат лъв – познат символ на евангелист Марко и на покровителстваната от него Венецианска републи-

2 www.europeana.eu/bg [посетен на 1.07.2023].

3 Silyanovska-Novikova 1963: 77-79; Gerasimov 1965: 69; Vasiliev, Silyanovska-Novikova, Trufeshev, Lyubenova 1973: 120, n. 84.

4 Вж. двата примера у Vasiliev, Silyanovska-Novikova, Trufeshev, Lyubenova 1973: 63-64, 453, fig. 109-111.

5 Общо за историята и типологията на асперсориите вж. Bassan 1991; Bacci 2017: 7-25; Mauß 2018: 15-35.

6 На хърватски такъв съд се нарича *škropionica*, на италиански – *acquasantiera*, на английски – *stoup*, на френски – *bénitier*, на немски – *Weihwasserbecken*.

7 *Eißenгарthen* 1975: 62 датира възпроизведения тук асперсорий към началото на XV в.



Фиг. 1. Каменен асперсорий, изложен по-рано в Археологическия музей на гр. Варна. Снимка Д. Карадимчев, 1964 г. (Архив на ИИИЗк – БАН)



Фиг. 2. Част от каменния асперсорий на фиг. 1. Снимка Д. Карадимчев, 1964 г. (Архив на ИИИЗк – БАН)



Фиг. 3. Част от каменния асперсорий на фиг. 1. Снимка Д. Карадимчев, 1964 г. (Архив на ИИИЗк – БАН)



Фиг. 4. Част от каменния асперсорий на фиг. 1.
Снимка Д. Карадимчев, 1964 г. (Архив на ИИИЗк – БАН)

ка (**Фиг. 6**)⁸. Това изображение не е изпълнено в ренесансов или бароков стил и следователно не може да датира от XVI–XVII в.⁹ Плавно заоблените форми на лъвската грива, муцуна и тяло напомнят по-скоро готически паметници (**Фиг. 8**)¹⁰. Останалите релефи върху асперсория от своя страна намират успоредици в богатата скулптурна украса по източната фасада на храма „Св. Иван Неосветени“ (**Фиг. 9-10**)¹¹. Тази църква обикновено се сочи като най-късна от запазените в Несебър средновековни сгради¹², но точното време на строежа ѝ не е известно. В един от камъните на нейната западна стена е издраскан щитообразен герб редом с буквата А¹³. Ако той принадлежи на савойския граф

⁸ Rizzi 1992.

⁹ Ср. примерите, събрани у Bacci 2017 и Mauß 2018.

¹⁰ Wolters 1976: 181 (№ 57) датира възпроизведения тук саркофаг към 1340–1350 г.

¹¹ Vasiliev, Silyanovska-Novikova, Trufeshev, Lyubenova 1973: 67-70, 454-456, fig. 125-145; Tarandjieva 2006: 158-167; Milanova 2017: 172-175 (№ 37-40).

¹² Tarandjieva 2006: 137-142; Ćurčić 2010: 622-623. Изключение прави Dimova 2008: 187-197, според която църквата е изградена през първите десетилетия на XIII в.

¹³ Villain-Gandossi 1981: 406-407. Неотдавна този и други несебърски графити са били заснети със специална техника: Georgieva, Prahov, Raykovska, Jones, Lee-Seaton 2022. Направените в рамките на този проект снимки не са ми достъпни.



Фиг. 5. Част от каменния асперсорий на фиг. 1.
Снимка Д. Карадимчев, 1964 г. (Архив на ИИИЗк – БАН)



Фиг. 6. Част от каменния асперсорий на фиг. 1.
Снимка Д. Карадимчев, 1964 г. (Архив на ИИИЗк – БАН)



Фиг. 7. Мраморен асперсорий, инв. Sculture 229 в музея Барджело на град Флоренция. Снимка Catalogo generale dei Beni Culturali, № 090028685



Фиг. 8. Част от мраморен саркофаг, частна собственост в град Монселиче.
Снимка *Catalogo generale dei Beni Culturali*, № 0500432191

Амадей VI, пребивавал в града през 1366/67 г.¹⁴, църквата трябва да е била издигната преди тази дата¹⁵. В противен случай не е изключено тя да датира дори от първата половина на XV в., по-неже външната ѝ украса напомня донякъде произведенията на процъфтяващата по онова време в Сърбия „моравска школа“¹⁶. Трябва да се има предвид, че Несебър пада под османска власт едва през 1453 г.¹⁷

Приликата с несебърските релефи (Фиг. 9-10) позволява варненският асперсорий да бъде датиран приблизително към 1350–1450 г. Той има две редки особености. Първата е техничес-

¹⁴ *Ovcharov* 1992: 15–16; ср. *Gjuzelev* 1981: 211–213.

¹⁵ *Zhdakov, Torrigiani* 2015 въобще предполагат, че графът е бил ктитор на църквата и че тя е строена през 1367 г.

¹⁶ За нея вж. *Stevović* 2016 и *Preradović* 2016.

¹⁷ *Kuzev, Gjuzelev* 1981: 352–353.



Фиг. 9. Мраморна украса върху източната стена на църквата „Св. Иван Неосветени“ в Несебър. Снимка Д. Карадимчев, 1964 г. (Архив на ИИИЗк – БАН)



Фиг. 10. Мраморна украса върху източната стена на църквата „Св. Иван Неосветени“ в Несебър. Снимка Д. Карадимчев, 1964 г. (Архив на ИИИЗк – БАН)

ка: изрязан е от варовик вместо обичайния за такъв род произведения мрамор¹⁸. Тъй като варовикът е относително мек камък¹⁹, издълбаният в него с длето и свредел релеф е доста подробен. Втората особеност е художествена. Между изобразените същества само крилатият лъв (Фиг. 6) има точно определен религиозен смисъл²⁰. Четири почти еднакви мотива по изпъкналите части (Фиг. 4-5) и една риба под тях (Фиг. 2) препращат най-общо към съдържащата се в съда вода. Изображението на птица, надвиваща хищник, може би има за цел да отблъсне силите на злото (Фиг. 1)²¹. Плоските релефи върху поставката (Фиг. 2) са, по всичко изглежда, не повече от декоративни. Поради различната си смислова натовареност отделните животни са представени с разна степен на точност: лъва разпознаваме от пръв поглед, но видът на останалите три бозайника е неясен, а птиците са едновременно надарени и с паунови опашки, и с орлови крила²². Разнородното впечатление се усилва и от спомнатото по-горе преплитане на византийския стил с готически. Подобна смес от две художествени традиции учените намират в някои произведения на скулптурата от късносредновековна Гърция – най-често в такива, създадени за лица, произхождащи от Западна Европа²³. Украсеният с лъв варненски асперсорий ще да е бил поръчан при сходни обстоятелства, за които, поради отсъствието на надпис върху него, може обаче само да се гадае.

Изходна точка за догадки дава добре известният договор (“sagramento e patto”), който цар Иван Александър подписал с Венеция през 1347 г.²⁴ С него търновският владетел покрай дру-

18 За рядката употреба на варовик във византийската скулптура вж. *Vanderheyde* 2020: 122-123. Също от варовик, но изработена по-грубо от асперсория, е датиращата навярно от XIV в. архитектурна украса на варненската църква „Св. Георги“ – *Kuzev, Gjuzelev* 1981: 300-301. Сградата на тази църква не е била проучена преди събарянето ѝ през 1948 г. За нея вж. *Dimova* 2008: 265-266, 329, п. 35.

19 Татьяна Силиновска дори сравнява асперсория (не съвсем уместно) с шукатурното обрaмление на един стенописен образ от 1164 г. в храма „Св. Пантелеймон“ край Скопие: *Silyanovska-Novikova* 1963: 78, 80. За шукатурната украса в Нерези вж. *Vanni* 2021: 250-253.

20 Не е вярно, че в средновековното изкуство символизиращият евангелист Марко лъв винаги носи нимб, както твърди *Gerasimov* 1965: 69; ср. напр. *Rizzi* 1992: fig. 2.

21 За апотропейния смисъл на подобни композиции вж. *Maguire, Maguire* 2007: 67-73, 175-176; *Fokas* 2011: 265-268; *Vanderheyde* 2020: 202-204.

22 За символиката на пауна в раннохристиянското изкуство вж. *Monreal, Witte* 2016. За изображенията на пауни във византийската скулптура вж. *Vanderheyde* 2020: 199-200.

23 *Marinou* 2007; *Melvani* 2007; *Melvani* 2013: 93-94, 116-122, 138, 192 (№ 10), 200 (№ 39), 237, 264-265; *Vanderheyde* 2020: 88-90 (“aspects hybrides”), 204-206. Новата книга *Vakondiou, Graziou* 2022 още не ми е достъпна.

24 Текстът на този запазен само на италиански език договор е издаден за пръв път от *Ljubić* 1872: 246-247 (№ ccclxiv) и е преиздаван на няколко пъти – последно, заедно с превод на български, от *Gjuzelev* 2001: 78-79 (№ 29). Подробни обяснения към него дава *Gjuzelev* 1981: 156-186. Вж. също факсимилетата и сравнението на различните ръкописи у *Gjuzelev* 1988: 304,

гото позволява венецианците да построят свои църква и лежа²⁵ където пожелаят в земите му ("far far chiesa et loza ove li piace dentro delle tere"). Средищата на венецианска търговия у нас са споменати в друг един документ, издаден през 1343 г. във връзка с поданици на републиката, превозващи стока „от Варна, Несебър и каквито и да е други земи на Българското царство“ ("de Varne, Mesembre et aliis qui uscumque partibus imperii Bulgarie")²⁶. Към 1352 г. във Варна пребивавал венециански консул²⁷. Негови сънародници продължавали да изнасят зърно от там и в началото на XV в.²⁸, когато градът вече бил под османска власт²⁹. Възможно е венецианците да са имали във Варна своя църква и асперсориат да е бил изработен за нея.

В светлината на горното предположение по-късната съдба на предмета изглежда като същинска метаморфоза: той послужил за украса в парка на издигнатия през 1888 г. дворец Сандрово (преименуван впоследствие на Евксиноград) и в дъното му били пробити четири отвора за изтичане на дъждовната вода³⁰. Това преображение е, така да се каже, битово. Друго едно, претърпяно пак от същия предмет, е мисловно: Тодор Герасимов го определя като „модерна декоративна ваза, на която съвременният каменоделец е използвал редица мотиви, заети от средновековни релефи, които той е преработил по свой вкус, неразбирайки техния първоначален смисъл“³¹. Неоправдано късна дата е била приписвана и на други чуждестранни творби, попаднали по различни пътища у нас: изобразяващ Бог Отец фрагмент от времето на италианското Куатроченто е смятан за дело на „гръцки зограф от XVIII в.“³², образ на страдащия Христос (*imago pietatis*), рисуван в характерния стил на сиенския художник Сано ди Пьетро (1405–1481), бива отнесен към „XVII–XVIII в.“³³, унгарски потир от началото на XVI в. се оказва „изпълнен в духа на стила

306, 308–309, 322–323.

25 Какво именно е представлявала като постройка една венецианска лежа обяснява *Fortini Brown* 2016; ср. *Gjuzelev* 2001: 315.

26 *Gjuzelev* 2001: 74–77 (№ 27).

27 *Gjuzelev* 2001: 78–79 (№ 29).

28 *Gjuzelev* 2001: 174–177 (№ 83–84).

29 Варна била завладяна от турците през 1389 г. и опожарена от татарите през 1399 г.: *Kuzev, Gjuzelev* 1981: 303–305.

30 *Gerasimov* 1965: 69. Авторът не уточнява откъде е взел тези сведения. За строителната история на двореца вж. *Tuleshkov* 2015, а за разположената до него средновековна крепост: *Tuleshkov* 2019.

31 *Gerasimov* 1965: 69.

32 *Gergova, Gatev, Vanev* 2011: 71–72, 144 (№ II.67); ср. *De Marchi* 2006: 117–119.

33 *Gergova, Gatev, Vanev* 2011: 69, 129 (№ II.34); ср. *Skubiszewska, Skubiszewski* 2005: 91–93, 96.

готика“³⁴, а изработено ок. 1490 г. нюрнбергско месингово блюдо (Beckenschlägerschüssel) става образец на „църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България“³⁵. Такъв род грешки произтичат от това, че изучаваме историята на българското и въобще на източнохристиянското изкуство съвсем откъснато от тази на западноевропейското. Изправени пред рядък за нашите земи художествен паметник, ние по привичка сме склонни да го отнесем към онази късна епоха, когато, знае се, западни художествени влияния широко проникват на Балканите³⁶.

34 *Drumev* 1976: 302, 354 (№ 263); ср. *Kolba* 2004: 46-47, 148 (№ 38); *Wetter* 2011: 26-29, 95-118, 242 (№ 12), 246-249 (№ 17-23), 251 (№ 26), 258-260 (№ 31-34). Издадената от Димитър Друмев чаша произхожда от пловдивската църква „Св. Харалампий“. Ако разбирам правилно думите на автора, той я смята за неоготическа.

35 *Генова* 2004: 127; ср. *Tiedemann* 2015: 39-41, 90-92, 136. Издаденият от Елена Генова предмет произхожда от църквата „Св. Троица“ в Ямбол.

36 Най-сърдечно благодаря на Албена Миланова, на Веселин Златков, на Александър Минчев, на Николай Тулешков и на назначения от редакторите на сборника безименен рецензент за помощта, която ми оказаха.

Библиография

Bacci 2017: *Bacci*, Francesca Maria. Acquasantiere, fonti battesimali e lavabi: per una storia dell'arredo lapideo nella Firenze del Quattrocento. Firenze.

Bassan 1991: *Bassan*, Enrico. Acquasantiere. In: Enciclopedia dell'arte medievale (ed. Angiola Maria Romanini). Vol. 1. Milano, 108-113.

Ćurčić 2010: *Ćurčić*, Slobodan. Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent. New Haven.

De Marchi 2006: *De Marchi*, Andrea. Per speculum in aenigmate. In: L'immagine di Cristo: dall'acheropita alla mano d'artista, dal tardo medioevo all'età barocca (eds. C.L. Frommel, G. Wolf). Città del Vaticano, 117-142.

Dimova 2008: *Dimova*, Violeta. Църквите в България през XIII–XIV век [Tsarkvite v Balgariya prez XIII–XIV vek]. Sofia.

Drumev 1976: *Drumev*, Dimitar. Златарско изкуство [Zlatarsko izkustvo]. Sofia.

Eiřengarthen 1975: *Eiřengarthen*, Jutta. Die gotischen Tauf- und Weihwasserbecken in der Toskana. Marburg.

Fokas 2011: *Fokas*, Daniel. За идентификацията и интерпретацията на някои сцени и композиции от репертоара от зооморфни мотиви в изкуството по българските земи през X–XIV век [Za identifikatsiyata i interpretatsiyata na nyakoi stseni i kompozitsii ot repertoara ot zoomorfni motivi v izkustvoto po balgarskite zemi prez X–XIV vek]. – Преславска книжовна школа [Preslavska knizhovna shkola], No. 11, 260-276.

Fortini Brown 2016: *Fortini Brown*, Patricia. The Venetian Loggia: Representation, Exchange, and Identity in Venice's Colonial Empire. In: Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean (ed. S. Gerstel). Turnhout, 209-235.

Genova 2004: *Genova*, Elena. Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България [Tsarkovnite prilozhni izkustva ot XV–XIX vek v Balgariya]. Sofia.

Georgieva, Prahov, Raykovska, Jones, Lee-Seaton 2022: *Georgieva, Zdra-*

vka, Nayden *Prahov*, Miglena *Raykovska*, Kristen *Jones*, Kristy-Lee *Seaton*. Advanced Photographic Methods in Studying Ship Graffiti from Medieval Churches in Nessebar. – Interdisciplinary Studies, No. 27, 21-42.

Gergova, Gatev, Vanev 2011: *Gergova*, Ivanka, Yordan *Gatev*, Ivan *Vanev*. Християнско изкуство в Националния археологически музей в София: каталог [*Hristiyansko izkustvo v Natsionalniya arheologicheski muzey v Sofiya: katalog*]. Sofia.

Gerasimov 1965: *Gerasimov*, Todor. Review of T. Силиановска-Новикова. Нови данни за развитието на скулптурата в България през епохата на феодализма (XII–XIV в.) [*T. Silyanovska-Novikova, Novi dannii za razvitiето na skulpturata v Balgariya prez epokhata na feodalizma*]. – Археология [*Arheologiya*], No. 7/1, 67-71.

Gjuzelev 1981: *Gjuzelev*, Vasil. Средновековна България в светлината на нови извори [*Srednovekovna Balgariya v svetlinata na novi izvori*]. Sofia.

Gjuzelev 1988: *Gjuzelev*, Vassil. Medieval Bulgaria, Byzantine Empire, Black Sea-Venice-Genoa. Villach.

Gjuzelev 2001: *Gjuzelev*, Vasil. Венециански документи за историята на България и българите от XII–XV век [*Venetsianski dokumenti za istoriyata na Balgariya i balgarite ot XII–XV vek*]. Sofia.

Kolba 2004: *Kolba*, Judit. Liturgische Goldschmiedearbeiten im Ungarischen Nationalmuseum, 14.17. Jahrhundert. Budapest.

Kuzev, Gjuzelev 1981: *Kuzev*, Aleksandar, Vasil *Gjuzelev*. Български средновековни градове и крепости [*Balgarski srednovekovni gradove i kreposti*]. T. 1. Varna.

Ljubić 1872: *Ljubić*, Sime. Listine o odnošajih izmedju južnoga slavenstva i Mletačke Republike. Kn. III. Zagreb.

Maguire, Maguire 2007: *Maguire*, Eunice, Henry *Maguire*. Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture. Princeton.

Marinou 2007: *Marinou*, Georgia. Δυτικά γλυπτά στοιχεία στο Μυστρά. In: Γλυπτική και λιθοξοική στη λατινική Ανατολή (επιμ. Ο. Γκράτζιου). Heraklion, 48-59.

Mauß 2018: *Mauß*, Cordula. Weihwasserbecken des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien: Gestaltung, Funktion, Bedeutung. München.

Melvani 2007: *Melvani*, Nicholas. Η γλυπτική στις «ιταλοκρατούμενες» και «φραγκοκρατούμενες» περιοχές της Ανατολικής Μεσογείου: Η διείσδυση της γοτθικής τέχνης και η συνύπαρξή της με τη βυζαντινή. In: Γλυπτική και λιθοξοϊκή στη λατινική Ανατολή (επιμ. Ο. Γκράτζιου). Heraklion, 34-47.

Melvani 2013: *Melvani*, Nicholas. Late Byzantine Sculpture. Turnhout.

Milanova 2017: *Milanova*, Albena. Българско средновековие в образи: зооморфна каменна пластика от VIII до XIV век [Balgarsko srednovekovie v obrazi: zoomorfna kamenna plastika ot VIII do XIV vek]. Sofia.

Monreal, Witte 2016: *Monreal*, Ruth, Hanna Witte. Pfau: Christlich. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Bd. 27. Stuttgart, 503-511.

Ovcharov 1992: *Ovcharov*, Nikolay. Корабоплаването по българското черноморско крайбрежие (XIV–XIX век) [Koraboplavaneto po balgarskoto chernomorsko kraybrezhie (XIV–XIX vek)]. Sofia.

Preradović 2016: *Preradović*, Dubravka. Архитектонска пластика и систем украшавања моравских цркава [Arhitektonska plastika i sistem ukrašavanja moravskih crkava]. In: Византијско наслеђе и српска уметност (ур. Д. Војводић, Д. Поповић) [Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost] (ed. D. Vojvodić, D. Popović). T. 2. Belgrade, 435-445.

Rizzi 1992: *Rizzi*, Alberto. Il leone veneto a Creta. – Thesaurismata: bollettino dell'Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, No. 22, 97-126, fig. 1-20.

Silyanovska-Novikova 1963: *Silyanovska-Novikova*, Tatyana. Нови данни за развитието на скулптурата в България през епохата на феодализма (XII–XIV в.) [Novi danni za razvitiето na skulpturata v Balgariya prez epohata na feodalizma (XII–XIV v.)]. – Известия на Института за изобразителни изкуства при БАН [Izvestiya na Instituta za izobrazitelni izkustva pri BAN], No. 6, 67-98.

Skubiszewska, Skubiszewski 2005: *Skubiszewska*, Maria, Piotr *Skubiszewski*. Sano di Pietro, 'Vicino da Ferrara' et l'effigie du Christ de la Passion. In: "Tout le temps du veneour est sanz oyseuseté": mélanges offerts à Yves Christe pour son 65^{ème} anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves (ed. C. Hediger). Turnhout, 89-100.

Stevović 2016: *Stevović*, Ivan. Сакрално градитељство моравске Србије [Sakralno graditeljstvo moravske Srbije]. In: Византијско наслеђе и српска уметност (ур. Д. Војводић, Д. Поповић) [Vizantijsko nasleđe i srpska umetnost] (ur. D. Vojvodić, D. Popović). T. 2. Beograd, 423-433.

Tarandjiewa 2006: *Tarandjiewa*, Teodora. The Church of St. John Aleitourgetos in Nesebăr and Its Architectural Origins. Bloomington.

Tiedemann 2015: *Tiedemann*, Klaus. Nürnberger Beckenschlägerschlüssel. Dettelbach.

Tuleshkov 2015: *Tuleshkov*, Nikolay. Евксиноград: исторически бележки и анализи [Evksinograd: istoricheski belezhki i analizi]. In: Регионалните културно-исторически продукти на България (ред. С. Маринов, Р. Гаврилова, Т. Николов) [Regionalnite kulturno-istoricheski produkti na Balgariya (red. S. Marinov, R. Gavrilova, T. Nikolov)]. Varna, 91-125.

Tuleshkov 2019: *Tuleshkov*, Nikolay. Средновековният пристанищен град Кастрици: история, архитектура, опазване [Srednovekovniyat pristanishten grad Kastritsi: istoriya, arhitektura, opazvane]. – Паметници, реставрация, музеи [Pametnitsi, restavratsiya, muzei], No. 17, 11-42.

Vakondiou, Graziou 2022: *Vakondiou*, Maria, Olga *Graziou*. Η γλυπτική στη βενετική Κρήτη (1211–1669). Heraklion.

Vanderheyde 2020: *Vanderheyde*, Catherine. La sculpture byzantine du IX^e au XV^e siècle: contexte, mise en œuvre, décors. Paris.

Vanni 2021: *Vanni*, Flavia. Byzantine Stucco Decoration (ca. 850–1453): Cultural and Economic Implications across the Mediterranean, 2 vols. Birmingham.

Vasiliev, Silyanovska-Novikova, Trufeshev, Lyubenova 1973: *Vasiliev, Asen, Tatyana Silyanovska-Novikova, Nikolay Trufeshev, Iva Lyubenova*. Каменна пластика [Kamenna plastika]. Sofia.

Villain-Gandossi 1981: *Villain-Gandossi*, Christianne. Graffiti de bateaux a Nesebăr. – Byzantinobulgarica, No. 7, 405-420.

Wetter 2011: *Wetter*, Evelin. Objekt, Überlieferung und Narrativ: spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn. Ostfildern.

Wolters 1976: *Wolters*, Wolfgang. La scultura veneziana gotica (1300–1460). Venezia.

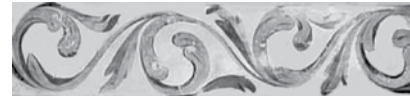
Zhdrakov, Torrigiani 2015: *Zhdrakov*, Zarko, Paolo *Torrighiani*. Идентифициран образ на граф Амадей Савойски в Несебър [Identifitsiran obraz na graf Amadey Savoyski v Nesebar]. – Търновска книжовна школа [Tarnovska knizhovna shkola], No. 10, 818-826.

A Venetian Stoup from Varna

Georgi Parpulov



A stone stoup formerly exhibited at the Varna Archaeological Museum now graces the lobby of Hotel Preslav in the Golden Sands resort. Its relief decoration, datable on stylistic ground to the fourteenth or fifteenth century, includes among other animals the Lion of St. Mark, emblem of the Venetian Republic. In 1347, the Tsar of Bulgaria granted the republic's merchants trade privileges and permission to build their own church 'wherever they wish in [my] realm' (*ove li piace dentro delle terre*). By 1352, a Venetian consul was resident in Varna. It is possible that the stoup was made for a Roman Catholic church there. It presents a curious mixture of Gothic and late Byzantine (Palaeologan) stylistic elements.



A Political Narrative in the Relationship between Artwork and Recipient

Dominik Lengyel¹

Brandenburg University of Technology, Cottbus

Catherine Toulouse²

Lengyel Toulouse Architects, Berlin

Abstract: Sometimes a single work of art can tell a whole story. The Ludovisi group presented here originally stood on a long sculptural plinth on the terrace of the Athena sanctuary in the ancient metropolis of Pergamon. Viewed from its back, one sees a Gaul with raised sword and his defeated opponent to the left. This impression remains until the moment when the front of the warrior can be seen. There, in fact, the sword is being used to commit suicide in order to escape slavery; the dying woman is apparently his wife. This way art becomes a repository of collective memory.

Keywords: Visualisation, Architecture, Design, Abstraction, Knowledge, Uncertainty, 3D

¹ Dominik Lengyel is Full University Professor and Chair for Architecture and Visualisation at BTU University in Cottbus and a member of the European Academy of Sciences and Arts in Salzburg. He worked as architect at O. M. Ungers and founded an office for architectural visualisation with Catherine Toulouse. His research focuses on the visualisation of abstract spaces, in particular archaeological hypotheses. Exclusively collaborative projects have been funded by the German Research Foundation DFG, the German Archaeological Institute DAI, the Gerda Henkel Foundation and the German Federal Ministries of Education and Research (BMBF), of Economic Affairs and Energy (BMWi) and of the Interior, for Construction and Home Affairs (BMI). Email: lengyel@b-tu.de

² Catherine Toulouse has been Assistant Professor at BTU University in Cottbus for sixteen years and member of the Design Advisory Board of the City of Cologne. She worked as architect at O. M. Ungers and founded an office for architectural visualisation with Dominik Lengyel. Her research focuses on the visualisation of abstract spaces, in particular archaeological hypotheses. Email: toulouse@b-tu.de

The significance of movement in space

Movement in space is essential for the perception of the environment. Although this applies to all senses, here it is to be limited to visual perception, as here it concerns visual hypotheses from archaeology, which are visualised accordingly, without not marginalising the senses that are not represented. The importance of the movement through space becomes obvious just by disclosing to the perception the necessary information for the orientation and relative position of all objects³. Optical illusions work particularly well in static circumstances, either as static representations or, for example, in the form of perspective *trompe l'oeils* viewed from specified locations⁴. However, when an observer moves through space, the imagination constitutes a basic spatial model from the multitude of individual visual sensory impressions, within which the individual's own position and also orientation are more or less reliably defined.

The visual sensory impressions are perceived through the eyes. It is not irrelevant that there are two eyes, because this way perception is stereoscopic. Since the perceptions of the two eyes are never identical at the same time, their different positions in space cause objects to be obscured in different ways. From these differences, the parallax, the brain can deduce the different position in depth, which is confirmed by the focusing of each eye, i.e. the conversion of the lens to the distance. No less important, however, is the apprehension of space from movement alone, for this alone causes objects at different distances to move differently in the field of vision⁵. The relative speed in visual perception contributes not insignificantly to the spatial model that manifests itself in the imagination. All components together, however, are interactive, i.e. they always react in direct conjunction with the intentional movement of the body, head and eyes, i.e. the direction of gaze.

Taking this into account is the purpose of the dramaturgy of images. Obviously, a genuinely interactive experience can never be substituted by an invariable dramaturgy. However, a dramaturgy can illustrate a narrative that, depending on the intensity of its particular statement, can at least compensate for the impulse to interact, just like any story,

³ Glaser et al. 2017.

⁴ Arnheim 1988.

⁵ Lengyel 2005.

whether it is read as a book or viewed as a film. Some movements, however, are predetermined, at least as far as the positions in space are concerned.

This also provides the opportunity to not only let one visual impression follow the other, but also to have the composition give rise to surprises. Without further ado, this applies to most changes of space through doors, but even supposedly fully grasped objects can change unexpectedly through the change or alteration of perspective and reveal aspects whose meaning transforms surprisingly⁶, if not contrary to what was assumed until then.

Supposedly particularly suitable for such moments of surprise are processional routes such as those imposed on visitors in sanctuaries. Just because of the increased participation in the events, a participation in a religious procession can be compared to a visit to an art exhibition or a museum⁷. While the aura of the museum⁸ gives the art object at least part of its effectiveness, the essence of the procession is a contributing factor to the perception of the sanctuary, made up of architecture and sculpture. Even more so than in the museum, however, the prior determination of the procession route also allows its visual impressions as well as its sequence of images to be specified in advance.

The Ludovisi Group in the Sanctuary of Athena in Pergamon

One such sanctuary is the Sanctuary of Athena in the ancient metropolis⁹ of Pergamon (**Fig. 1**). The orientation of the central temple of Athena diagonally to the sanctuary is an indication that it was one of the oldest sanctuaries in the city and thus of great importance. Situated high up on the Acropolis, directly above the theatre and within the castle walls (**Fig. 2**), it was the largest complex until the sanctuary was built in honour of the Emperor Trajan, whose central temple has since been the tallest building dominating the silhouette of the castle (**Fig. 3**). In its total extent, the Athena sanctuary, including the surrounding

⁶ Pierce 2000.

⁷ Staatliche Museen zu Berlin 2012.

⁸ Lang et al. 2018.

⁹ Grüßinger et al. 2011.



Fig. 1. The city mountain of the ancient metropolis of Pergamon in today's Turkey around 300 CE. © Lengyel Toulouse BTU



Fig. 2. Detail of the upper part of the ancient metropolis of Pergamon.
© Lengyel Toulouse BTU

colonnades, was even larger than the Temple of Zeus, including its terrace, whose frieze of giants gave the Pergamon Museum Berlin its name. In the museum hall next to that of the giant frieze, the entrance building is also on display, the Propylon, through which the visitor from the main street could enter the Athena sanctuary immediately after passing through the castle gate (**Fig. 4**). The sanctuary of Athena,



Fig. 3. Skyline of the ancient metropolis of Pergamon as seen from the opposite mountain.
© Lengyel Toulouse BTU

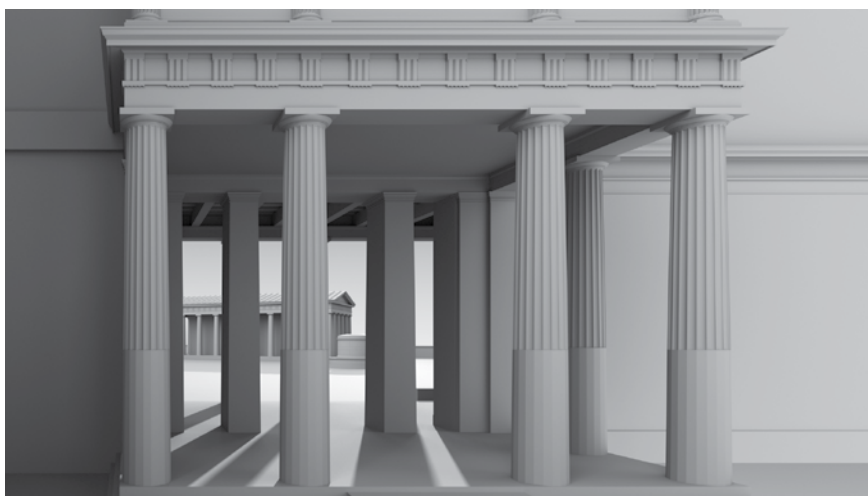


Fig. 4. Propylon of the sanctuary of Athena in Pergamon,
today in the Pergamon Museum, Berlin. © Lengyel Toulouse BTU

however, is probably of great importance for yet another reason. Here, accessible from the corridor on the first floor (**Fig. 5**), was the library in which the pergaments that gave the building its name were kept.

Within this complex charged with meaningfulness, the expectations of participants in religious processions may have been particularly high,



Fig. 5. Upper gallery of the sanctuary of Athena with the entrance to the famous library at its end on the left. © Lengyel Toulouse BTU

and this circumstance also allows sculptures to be used effectively to communicate a political message as well¹⁰. Therefore, it can perhaps be understood that the victory over the Gauls was not only staged as a mere memory, but also in the form of a visual surprising in a particularly impressive way.

The Ludovisi group, preserved today only as a marble copy of the original bronze, exhibited in the Museum of the Capitol in Rome, and in the form of several plaster casts, one of them in the Berlin Plaster Cast Collection, which provided the model for the virtual copy, stood with great archaeological certainty in the sanctuary of Athena. Its position is less clear, yet it has not been able to maintain a prominent position on the round pedestal. It is currently assumed that it stood at the end of one of the long pedestals (**Fig. 6**). This assumption is supported, among other things, by the resulting dramaturgy.

¹⁰ Petersen, Hoff: 2011.

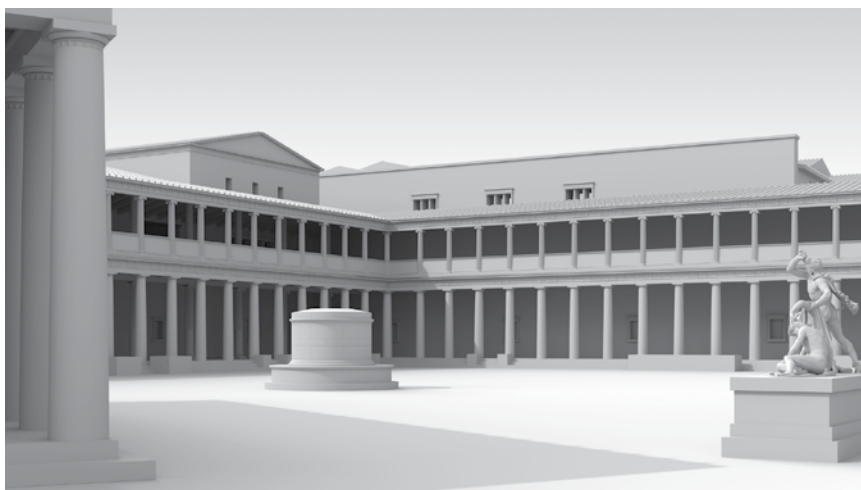


Fig. 6. Gruppo Ludovisi and Dying Gaul framing the sanctuary of Athena.
© Lengyel Toulouse BTU

The visualisation of movement in space

To visualise the movement through space, which makes the change in the meaning of the sculpture perceptible in the first place, in such a way that the decisive uncertainty in the knowledge of archaeology is preserved, is the challenge that the Visualisation of Uncertainty¹¹, which the authors have developed among other projects on the examples of Cologne Cathedral¹², the Palatine Palaces¹³ in Rome, and since 2008 on the ancient metropolis of Pergamon, has set itself. In this, it is important not only to represent the content of the hypothesis itself, and also not simply to remain with unambiguously superimposing the degrees of uncertainty on the representation, for example in the form of striking colour coding, but to create representations from which the information is communicated simultaneously and subtly, so that overall an impression of space is created that is most comparable to the mental model¹⁴ that manifests itself in the imagination after visiting a site. The representation then corresponds to the verbally formulated,

¹¹ Glaser et al. 2022.

¹² Schock-Werner et al. 2011.

¹³ Martin 2011.

¹⁴ Kahneman et al. 2023.



Fig. 7. Lower eastern slope of the city texture of Pergamon. © Lengyel Toulouse BTU

archaeological hypothesis. This too is about space and spatial relations and usually describes those aspects that can be described, but only hints at those that are vague. The challenge of the Visualisation of Uncertainty is precisely to make these hints visually perceptible as hints. Thus, on the basis of the findings, it is quite possible to describe how the city on the eastern slope of the hill might have been structured. Sewage pipes suggest stairways, cornerstones suggest horizontal, carriageable paths, individual fragments suggest a few larger buildings, but essentially experience from better preserved examples provides a reasonably clear idea of the structure, but not of individual buildings. This is exactly what is shown in the visualisations of the city of Pergamon in the areas other than the large complexes (**Fig. 7**).

In this point, archaeology and architecture resemble each other¹⁵. When architects are commissioned by prospective clients to design a building, they usually begin with a more or less vague formulation of visions, models and ideas for improving them. These are all rather vague verbal statements to which giving form is the core competence of the discipline of architecture. The discipline of architecture begins with relatively abstract models to define the cubature, and then concretises this starting point step by step up to realisation. This is precisely what

¹⁵ Kelly, Hug 2022.

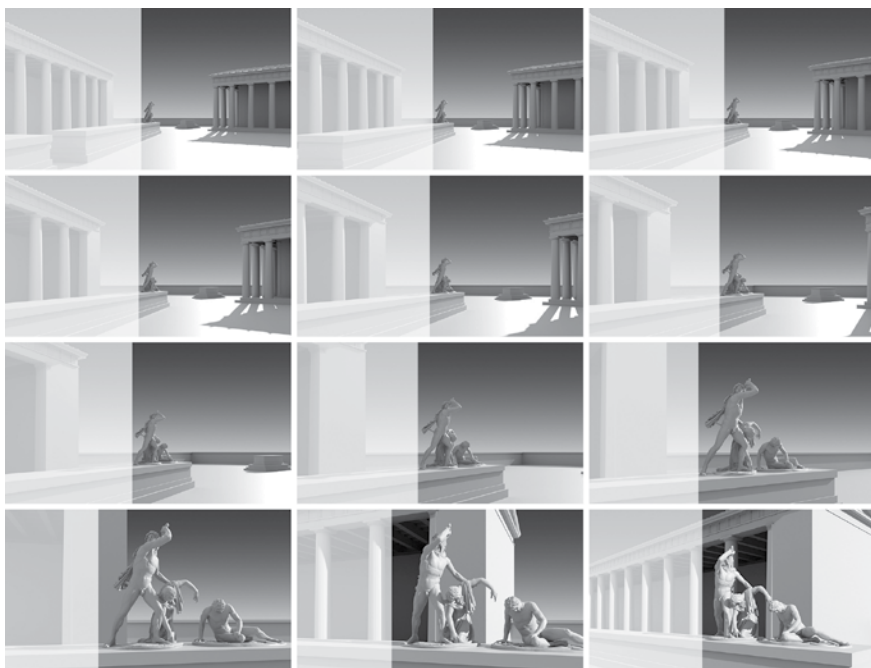


Fig. 8. Spatial examination of the sculptural narrative of the Gruppo Ludovisi standing next to the Dying Gaul. Alongside them, there were many other, as yet unidentified, sculptures on the long plinth. © Lengyel Toulouse BTU

the Visualisation of Uncertainty offers to the field of archaeology. The only difference is that in the case of archaeological hypotheses, it is the knowledge in archaeology that sets limits to concretisation¹⁶.

It is therefore a matter of translating ideas, which are essentially hypotheses, from a verbal form into a three-dimensional form. Terms such as the 'house', for example, are very familiar verbally, but much less so as a form. And the more complex the hypothesis, the more individual sculptural forms have to be found, i.e. designed. This process is genuine form-finding, the actual design of completely new forms. They are new forms simply because they cannot be found in physical reality. This is also the reason why abstract modelling is intellectually much more demanding than recreating physical reality. Replicating physical reality can be technically demanding, but the original shapes are so clear and numerous that it is always feasible to find something

¹⁶ Hirschberg et al. 2020.

appropriate. More problematic, of course, is both the degree of speculation that goes hand in hand with such replicas, and especially in view of the great potential for misunderstanding that arises from them.

Compared to replicas of physical reality, however, abstract models have the great disadvantage that many visual aids that make them appear as architecture, i.e. make them recognisable as real spaces, are missing. This is where projection has a decisive role to play. Projection is the transfer of a spatial model into a visually perceptible representation. Since abstract architecture does not usually exist in physical reality, except in museums, it requires greater attention here. The template for this, however, is provided by classical architectural photography, whose aim is to represent architecture in such a way that its character is reflected as faithfully as possible. This includes above all the unambiguity of position and orientation, i.e. those aspects of perception described above that are intended to compensate for the lack of movement in space.

The photographic vision conditioned in this way allows much less flexibility in the choice of viewpoints and projection parameters than would be technically possible. The restriction to natural eye level alone and to viewpoints that could have been taken in the ancient physical reality, i.e. where a historical person could actually have been standing, exclude fly-over perspectives, perspective cuts or simply random distances¹⁷. Subtle parameters such as the use of focal lengths of common optical lenses of classical photo cameras facilitate the comparison of the architectural images with existing photographs of physical reality. As a compromise on the way to an overview image, as usually achieved by bird's-eye views, the authors use parallel projections. Unlike perspectives, these do not have a projection centre. Visually, the difference is that parallels in space also appear parallel in the image. Spatially, however, this means at the same time that the lack of a projection centre excludes a localisation of the viewer, i.e. of a supposed photographer. The photograph is clearly not taken from a specific point in space. As a result, the photograph cannot be mistaken for a historical viewpoint either. However, in both cases, perspectives and axonometry, a decisive factor for the interpretation of space is the illumination. Light direction and light sharpness control not only the plasticity but also the relative weight of the various sections of space.

¹⁷ Shulman et al. 1998.

In photographic filming, the restriction of the lack of image sequence due to movement through space is at least partially eliminated. The movement in predetermined sequences is no longer interactive, but nevertheless allows deeper insights into the spatiality. In addition, however, there is the narrative moment. The mediation of space and hypotheses allows the film to address the progression in space itself. In a way, such a film is even less interactive than a still image because it limits the individual viewing time. An image can be viewed for any desired length of time, and even zooming in on an image creates a restlessness that makes it difficult to concentrate on the centre of the image. Hence, film is by no means merely an enhancement of perception. Quite similar to the absence of polychromy in favour of the scientifically more defined contours of architecture, the edges that define space, the exclusion of movement is a gain as well. But not for the narrative of shapes that are designed for movement, such as those of the Ludovisi group.

The Ludovisi Group in motion

The Ludovisi Group, finally, is a sculpture whose meaning changes dramatically when walking around it. And for this, not even the complete circumscription is necessary. It is sufficient to move along one side of the elongated plinth to perceive the seemingly contradictory meanings of the sculpture in equally dramatic succession and to be shaken by the reinterpretation.

From a distance, one sees a man with a raised sword, at his side a fallen second figure, suggesting the depiction of a victorious fighter at the side of his victim. The sword as if raised to strike, the head as if confident of victory after a successful blow in search of new opponents, the victim just barely on his feet, the depiction thus almost still at the moment of the decisive strike.

Even after a long procession towards the sculpture, there is little change in this interpretation, the visual perceptions of the sculpture are too similar. Only when the viewing angle changes significantly does the view of the sword blade become apparent. It is actually stuck in the warrior's collarbone. The viewer is irritated, the gaze turns to the victim. And with another turn, the face and stature of the victim become

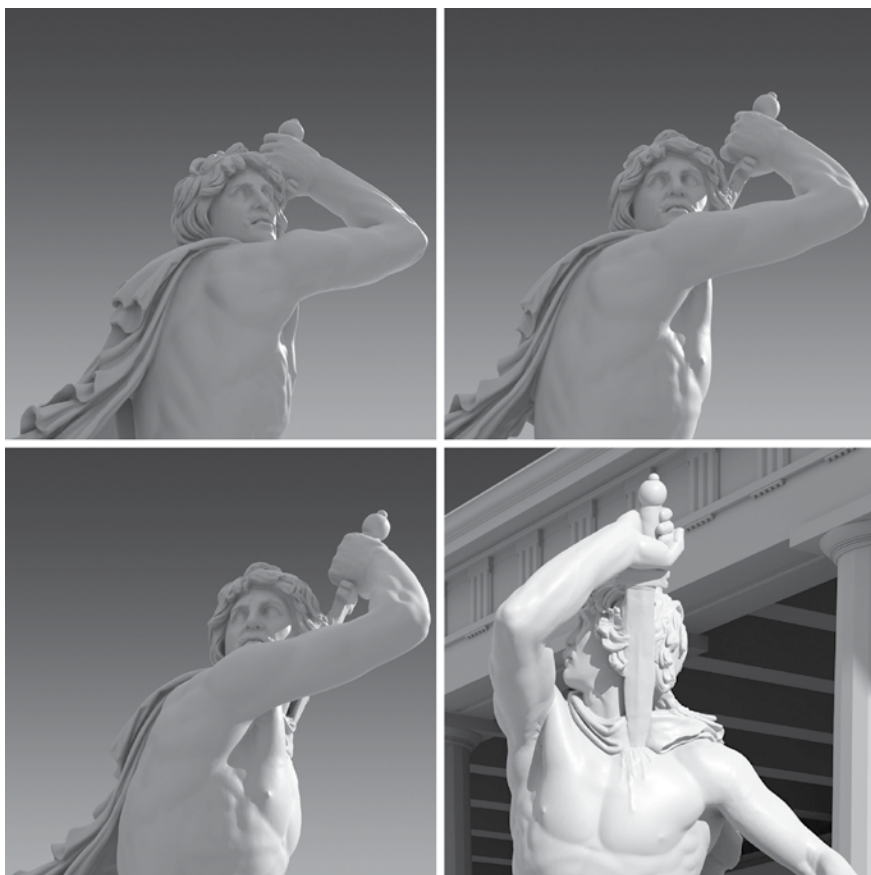


Fig. 9. Details of the spatial study of the sculptural narration. © Dominik Lengyel BTU

clearer. It is obviously a woman. A woman as the victim of a warrior, however, is hardly an act suitable for a heroic image of a victor. Rather, it is a representation of the moment of an extended suicide. The warrior first killed his wife and is then about to kill himself as well, presumably to escape enslavement (**Fig. 8**).

The successively unfolding rededication of the meaning of the individual segments of the sculpture, from the two people to the sword, the sequence of actions, even the man's facial expression, which is at least ambivalent in retrospect, create a sequence of surprising moments for the viewer that are likely to be captivating (**Fig. 9**).



Fig. 10. Closeup of the Gruppo Ludovisi and Dying Gaul framing the sanctuary of Athena.
© Lengyel Toulouse BTU

Conclusion

The effect of the Ludovisi group's surprise has been preserved to this day. However, it only works in this surprising way when the sequence is given as a dramaturgy. Viewing the sculpture from a random direction, merely perceiving the suicide as a first impression makes the moment of surprise evaporate, an essential characteristic of the sculpture is lost. The sculpture retains its sculptural power, especially in direct, if equally hypothetical, proximity to other preserved or inherited sculptures of the same narrative, such as the Dying Gaul, its compositional counterpart (**Fig. 10**). Perception in motion, however, whether in physical reality, virtual reality or even merely in cinematic form, determines the actual impact of the complete story here and accounts for much of the perception of the sculpture and the attribution of meaning. The embedding of perception in the context of a procession combined with the heightened attention, almost mindfulness of its participants create almost optimal foundations for the effect of a sculpture in motion.

Bibliography

Arnheim 1988: *Arnheim*, Rudolf. Anschauliches Denken: zur Einheit von Bild und Begriff. Köln.

Dietmar, Trier 2011: *Dietmar*, Carl, Marcus *Trier*. COLONIA – Stadt der Franken: Köln vom 5. bis 10. Jahrhundert. Köln.

Glaser et al. 2017: *Glaser*, Manuela, Dominik *Lengyel*, Catherine *Toulouse*, Stephan *Schwan*. Designing Computer-Based Learning Contents: Influence of Digital Zoom on Attention. – Educational Technology Research and Development, No. 65/5, 1135-1151.

Glaser et al. 2022: *Glaser*, Manuela, Dominik *Lengyel*, Catherine *Toulouse*, Stephan *Schwan*. How Do We Deal with Uncertain Information? Effects of Verbal and Visual Expressions of Uncertainty on Learning. – Educational Psychology Review, No. 34/2, 1097-1131.

Grüßinger et al. 2011: *Grüßinger*, Ralf, Volker *Kästner*, Andreas *Scholl*, eds. Pergamon – Panorama der antiken Metropole: Begleitbuch zur Ausstellung ; eine Ausstellung der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin.

Hirschberg et al. 2020: *Hirschberg*, Urs, Ludger *Hovestadt*, Oliver *Fritz*, eds. Atlas of Digital Architecture: Terminology, Concepts, Methods, Tools, Examples, Phenomena. Basel.

Kahneman et al. 2023: *Kahneman*, Daniel, Olivier *Sibony*, Cass R. *Sunstein*. Noise: Was unsere Entscheidungen verzerrt – und wie wir sie verbessern können. Pantheon.

Kelly, Hug 2022: *Kelly*, Benjamin, Angela *Hug*, eds. The Roman Emperor and His Court c. 30 BC – c. AD 300. Vol. I. Historical Essays. Vol. II. A Sourcebook. Cambridge.

Lang et al. 2018: *Lang*, Jörn, Hans-Peter *Müller*, Felix *Pirson*, eds. Pergamon wiederbelebt! die antike Residenzstadt in 3D: Sonderausstellung des Antikenmuseums der Universität Leipzig in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Archäologischen Institut (DAI), Abteilung Istanbul und dem Lehrstuhl Darstellende Kunst an der Brandenburgischen Technischen Universität (BTU) Cottbus-Senftenberg, April – Juli 2018. Leipzig.

Lengyel 2005: *Lengyel*, Dominik. Anschauliche Geometrie. In: Positionen der Geometriebildung. Tagungsband der ersten Tagung der DGfGG vom 24. – 26. Februar 2005 in Hannover (ed. A. Schmid-Kirsch). Hannover, 45-52.

Märting 2011: *Märting*, Ralf-Peter. Jenseits des Horizonts: Raum und Wissen in den Kulturen der Alten Welt. [Ausstellung des Exzellenzclusters 264 TOPOI – The Formation and Transformation of Space and Knowledge in Ancient Civilizations – in Kooperation mit den Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Pergamonmuseum, 22. Juni bis 30. September 2012]. Stuttgart.

Peirce 2011: *Peirce*, Charles S. Semiotische Schriften. 1: 1865–1903. 1. Aufl., [Nachdr.]. Suhrkamp.

Pierce 2000: *Peirce*, Charles S. Semiotische Schriften. Semiotische Schriften: Band 2: 1903–1906. Band 3: 1906–1913 (eds. C. J. W. Kloesel, H. Pape). Suhrkamp.

Petersen, Hoff 2011: *Petersen*, Lars, Ralf von den *Hoff*, eds. Skulpturen in Pergamon: Gymnasion, Heiligtum, Palast. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Archäologische Sammlung der Universität Freiburg 6. Mai 2011 – 31. Juli 2011 in Kooperation mit SMB Staatliche Museen zu Berlin. Berlin.

Schock-Werner et al. 2011: *Schock-Werner*, Barbara, Dominik *Lengyel*, Catherine *Toulouse*. Die Bauphasen des Kölner Domes und seiner Vorgängerbauten/Cologne Cathedral and preceding buildings. Cologne.

Shulman 1998: *Shulman*, Julius. Architektur und Fotografie. Köln, New York.

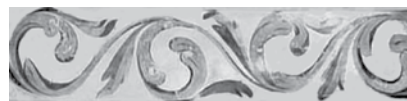
Staatliche Museen zu Berlin 2012: Staatliche Museen zu Berlin, die Antikensammlung, Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum (eds. A. Schwarzmaier, A. Scholl, M. Maischberger). Berlin, Darmstadt.

A Political Narrative in the Relationship between Artwork and Recipient

Dominik Lengyel, Catherine Toulouse



Sculptures such as the Ludovisi group develop a special narrative from their form. Based on considerations of the importance of movement for spatial perception, physiological visual perception as well as dramaturgy are thematised. The circumstance of the religious procession is of particular importance for the effect of the sculpture's ambiguity. For this purpose, the architectural context of the Athena sanctuary in ancient Pergamon will be briefly discussed, as well as the significance of uncertainty in the knowledge of archaeology, which necessitates a special form of visualisation, namely the visualisation of uncertainty, a method that takes equal account of knowledge, its uncertainty and the spatial vision from an architectural point of view. Abstract modelling, virtual photography and cinematic dramaturgy form the basis for the concluding description of the sculpture's narrative.



Old Habits, New Faith: A Late Antique Amulet from Egypt (BM 1938,1010.1)

*Maria Lidova*¹

*Institute of Slavic Studies
Russian Academy of Sciences*

Abstract: This paper analyzes a faithful copy of a 6th/7th-century amulet which exemplifies the parallel use of multiple distinct varieties of religious imagery within a single art work. The amulet combines a detailed Christological cycle, engraved on the one side, with a representation of a winged creature, standing on two crocodiles, on the other, derived from images of Horus, an ancient Egyptian god. Such an intriguing combination of religious imagery taken from distinct cultural contexts testifies to the survival and integration of earlier beliefs in early Byzantine Egypt and to the various strategies employed by worshippers in the hope of reaching out to several divine forces at once.

Keywords: late antique magic, Horus imagery in Christian Egypt, Christ's Miracles, syncretism, Biblical imagery in late antique amulets, Adoration of the Magi

An artefact preserved at the British Museum offers an important testimony to the way in which well-known imagery of a divinity may undergo a complex metamorphosis when combined with representations deriving from distant and distinct religious and cultural environments². The object in question is an oval-shaped bronze, or better, copper alloy

¹ Dr. Maria Lidova is a Byzantinist and art historian working on the art of Late Antiquity, the cult of the Mother of God and early icons. Email: mlidova@hotmail.com

² Lidova 2017: esp. 46-47.

medallion bearing decoration on both sides and measuring about 6 cm high and 4.5 cm wide at its highest and widest points³.

According to the museum's inventories, the medallion was purchased in 1938 from a Russian émigré, Madame Wolkoff-Mouromtsoff, for 7 pounds and 7 shillings as an artefact belonging to the 7th or 8th century. However, for the greater part of the 20th century the amulet appeared in the museum's papers and online catalogues as an object belonging to the 6th century⁴. The surname of the vender is important, since it can be associated with Nikolay Alexandrovich Wolkoff, the last Russian Imperial naval attaché in London, who stayed with his family in the city after the Revolution⁵. The provenance of the object is particularly interesting as it helps to trace the history of the artefact back to the late 19th century.

In a paper published in 1901 we learn that an object identical to ours had been offered for the acquisition to the Hermitage Museum in St. Petersburg a few years earlier and an electrotpe copy of the object had been preserved in the department of the Middle Ages⁶. Alongside a general sense of likeness, the similarity of this artefact with the amulet from the British Museum can be traced to such tiny details as the losses and lacunas, which feature in exactly the same places and leave no doubt as to the close ties connecting the two objects.

The deal is said to have been considered by Vladimir Georgievich Bok, a renowned specialist in late antique art of Egypt and senior keeper at the department of the Middle Ages and Renaissance from 1895 to 1899. The acquisition did not take place and by 1901 the whereabouts of the artefact were already unknown and any information on the owner of the object had disappeared. Nonetheless, the amulet attracted the attention of several Russian scholars, foremost of which was Evgeniy Martinovich Pridik (1865–1935) who in 1898 had become an assistant at the Minz cabinet (the department of coins and seals) at the Hermitage

3 https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1938-1010-1 [accessed 15.07.2023].

4 This was the case for the online catalogue until Spring 2023 before the entry was updated by Elisabeth O'Connell.

5 N.A. Wolkoff-Mouromtsoff was half-British by birth, he died in 1954 and was buried in Brompton cemetery in London. Here, I follow the transliteration of the family name as it is rendered in the records, while in other instances I give preference to the transliteration of Russian surnames with an ending on -ov, rather than -off, which is more common today.

6 Pridik 1901.

before becoming its main keeper in 1899⁷. Pridik was the first to transcribe and translate the text of the inscription featured on the amulet⁸. Since he was less confident with art-historical matters, Pridik consulted Dmitry Vlasievich Ainalov (1862–1936), who being on the verge of submitting a book, managed to include a discussion of the object in his famous monograph “The Hellenistic Origins of Byzantine Art” published in 1900⁹. This meant that Ainalov’s publication anticipated by several months the specialized study prepared by Pridik. Ainalov explicitly thanks Pridik for letting him publish on the amulet and intentionally avoids any discussion of the inscription¹⁰. Both scholars relied in their analysis not on the original piece but on an electrotype copy, as well as a cast copy mentioned and published by Ainalov¹¹. The whereabouts and destiny of the two copies (the electrotype and the cast) at the Hermitage are currently unknown. Unfortunately, no further information is provided on where and when the copies were made, whether their appearance was connected to the deal, whether the cast had been made from the original piece or an electrotype copy, and whether the number of replicas was limited to just these two.

The situation with replicas becomes even more critical because an analysis of the piece preserved today at the British Museum allows the suggestion, with a high level of probability, that it also represents not a 6th/7th-century original but an exact copy – an idea suggested in a study by Alphons Barb as early as 1964¹². Could the British Museum piece be the same copy discussed by Pridik and Ainalov? If so, was it abducted or simply borrowed at some point from the Hermitage? Or were there several copies and only one of them ended up with the Wolkoff family? Were the Wolkoff family the owners of the original piece and the mysterious sellers who negotiated with the Hermitage at

7 Pridik 1901. On the first Byzantinists and interest in late antique art and archaeology in Late Imperial Russia as well as cultural background for the small episode discussed here, see: Lidova 2019 (with further bibliography).

8 Following Pridik, a series of translations were made slightly differing from one another. The most recent transliteration and translation was produced by Georgi Parpulov in 2014–2015 for the online catalogue of the British Museum and I will use this translation here.

9 Ainalov 1900: 192–197. The English translation of the book came out in 1961: Ainalov 1961, for the amulet see pp. 250–255.

10 For a detailed analysis of these events and overview of the earliest publications of the amulet, see Lidova (forthcoming).

11 Ainalov 1900: 193, fig. 39.

12 Barb 1964: 10–17. A full technical analysis of the object using contemporary tools could prove or, perhaps, disprove this point, thus helping to settle the issue for good.

the end of the 19th century? And, finally, was there actually an original late antique artefact? For now, all these questions remain without an answer. Nonetheless, what is important is that the object currently at the British Museum survives in a very good condition and whether a copy or not, its shape, decoration and typology can safely be considered as testimony to 6th/7th-century art. I will omit here a full-length discussion on why it is hard to imagine that this piece may represent a forgery, since the level of knowledge about Byzantine and more specifically late antique art which existed around 1900 as well as the unusual imagery of the amulet which is in part uncanonical when it comes to Christian beliefs would make the object difficult to market interested in Christian antiquities at the time.

Accepting the fact that the surviving object may serve as a reliable evidence for the lost original, let us turn to the analysis of its imagery and inscriptions. The imagery and Greek texts featured on the original piece would most likely have been made by chiseling or engraving rather than the casting process that would normally be expected when it comes to bronze objects, if bronze or copper alloy was indeed the original material from which the amulet was made¹³. Notwithstanding the coarse technique, the original piece must have been a very fine example of late antique craftsmanship, apparently commissioned for specific religious, or better, magical purposes, and most likely made as an individual order rather than mass produced. On one side, we can see a narrative cycle which unfolds in four registers with fragments of text serving as demarcation lines (**Fig. 1**). The top is taken up by the bust image of Christ. Jesus is represented with a beard and a cross behind his head which is surrounded by a mandorla, or a sphere of light, held aloft by four angels. From the point of view of iconography, this solution resembles images of Christ in 6th/7th-century scenes of the Ascension, such as the image preserved in the Rabbula Gospels (Laurent. Plut. I. 56. fol. 13v)¹⁴ or the bust representation of Jesus accompanied by figures of angels in the apse of San Venanzio chapel in Rome (640–642)¹⁵.

13 In fact, the shape and dimensions of the artefact are unusual and find no parallels among a wide range of late antique metal amulets. I would like to thank Dr. Juraj Franek for the consultation on this matter. For comparison, see the catalogue of objects collected and discussed in Juraj Franek's forthcoming monograph under the provisional title "*Solomonica Magica*: Solomon, Sisinus, and the Holy Rider on Greek-Inscribed Amulets from Late Antiquity and Early Byzantium" in which the British Museum piece is also included.

14 Bernabò 2008.

15 Marin 2009 (with previous bibliography).



Fig. 1. Amulet, late 19th-century electrotpe copy (?) of a 6th/7th-century original. Reverse side (?) with Christological cycle. Copper alloy (BM 1938,1010.1).
© The Trustees British Museum

Right below this composition is an extended Adoration of the Magi scene which, alongside the magi, angel and seated Mary with Child includes two shepherds looking upwards (**Fig. 2**). The next register is entirely dedicated to the miracles of Christ. Jesus is placed right in the center, his head surrounded by a halo. He is depicted flanked by several figures, each corresponding to a particular Gospel event (seven in total), among which it is possible to recognize the Blind man washing his eyes in the waters of Siloam, Casting out of daemons, the Woman with the issue of blood touching Christ's robes, on the left, and the kneeling female figure, either Marta or Canaanite woman, Zacchaeus sitting in a tree, the Paralytic carrying the bed and The Healing of the



Fig. 2. The Adoration of the Magi and Miracles of Christ. Detail of fig. 1



Fig. 3. Adana medallion with Infancy cycle.
Gold. 600 ca.
Istanbul Archaeological Museum.
Photo M. Lidova



Fig. 4. Adana gold medallion with Miracles
of Christ. Gold. 600 ca.
Istanbul Archaeological Museum.
Photo M. Lidova

Leper, on the right. It is evident that all scenes focus on the moment of healing and the revelation of Christ's supernatural powers¹⁶. The final lower band features a canopy in the center under which Christ characterized by a cruciform nimbus reunites a couple in marriage.

The Greek text runs in between and around these compositions. The inscription consists of two lines and can be read as follows:

Κύριε, μὴ δώσης ἰσχὺν τοῖς ἐχθροῖς μου, ὅτι σκέπει με
ἡ δεξιὰ σου πάντοτε

Lord, do not give strength to my enemies, for your right hand always protects me.

Κακὰ εἰς τὰς ἐκείνων στρέψον κεφαλάς, Κύριε ὁ Θεὸς
ἡμῶν, μὴ δώης αὐτοῖς δύναμιν

Turn evils unto their heads, Lord our God; do not give them power¹⁷.

The way in which the text interacts with the images is quite spectacular and indicates that the words and their location were chosen purposefully and always in agreement with the figurative representation¹⁸.

The nuanced decoration of this side of the amulet is fully in line with 6th/7th-century Byzantine visual tradition. The arrangement of the cycle on a small surface, with rows of scenes forming a consecutive sequence, is also attested in the famous golden medallions from Adana in Cilicia, which can now be found in the Istanbul Archaeological Museum¹⁹ (**Fig. 3-4**). The Adana pendants feature a detailed cycle which includes on the one side the Infancy scenes and on the other various miracles. It is noteworthy that both the Adana miracle cycle and the one on the amulet include an equivalent number of scenes, seven in total. The subjects partially coincide and include The Healing of the Blind man

¹⁶ Regarding the tradition of papyri amulets concerned with healing powers of Christ: *De Bruyn* 2008.

¹⁷ Translations by Georgi Parpulov.

¹⁸ A full analysis of the text and its relationship to the imagery will be discussed in another paper.

¹⁹ *Bilban Yalçın* 1995; *Olsen Lam* 2019: esp. 46-51. This comparison with Adana medallions had already been made by Ainalov, but was independently made by the author of this paper at the time of the first investigation of the object.



Fig. 5. Amulet, late 19th-century electrotype copy (?) of a 6th/7th-century original. Obverse side (?) with winged figure and magical signs. Copper alloy (BM 1938,1010.1). © The Trustees British Museum



Fig. 6. Winged figure. Detail of fig. 5

and The Leper, The Healing of the Woman with the issue of blood, The Healing of the Paralytic and The Healing of the man possessed by demons, however, the British Museum amulet omits The Raising of Lazarus²⁰ and The Samaritan woman at the well which are present on the medallions.

The presence of betrothal is also not unusual in Early Byzantine Constantinopolitan art. Coins and jewelry, gold pendants and rings were all produced on the occasion of high-rank and imperial marriages accompanied by narrative scenes from the Gospels²¹. Their magical function and the presence of texts that could function as spells have been highlighted on numerous occasions. The comparison with the Adana medallions clearly demonstrates the typical nature of the religious imagery included on the amulet, the widespread presence of this imagery in the mainland of the Byzantine empire and its intended usage by prominent members of Christian and Greek-speaking community.

However, if we turn over the amulet to examine the other, most probably frontal side of the object, we discover that it bears representations of a rather different nature (**Fig. 5**). The upper part depicts a male creature with wings holding the tails of scorpions with both hands and standing on two crocodiles (**Fig. 6**). Around the figure there are numerous magical signs of various shapes and forms. In the lower part we can see a hexagram between two lions, a representation which derives from Jewish sources and was appropriated in the late Roman period by other faiths. The middle part of the amulet is occupied by a text which is on this side arranged in a more chaotic manner and reads as follows:

[-----]βι Σισίννος καταπατᾷ σε τὴν μυσεράν· μηκέτι ἰσχύει· ἢ σφραγὶς τοῦ Σολομῶντος σε κατήργησεν· Μιχαήλ, Γαβριήλ, Οὐριήλ, Ῥαφαήλ δεσμεύουσιν σε, Ἀλιμερβιμαχ.

[...] Sisinnius tramples you down, filthy one [feminine]. You no longer have strength. Solomon's seal has rendered you impotent. Michael, Gabriel, Uriel, Raphael tie you down, Alimerbimach.

²⁰ Unless we consider, following Ainalov's interpretation, that the kneeling female figure on the right of Jesus represents Martha and thus alludes to "The Raising of Lazarus".

²¹ Vikan 1990; Walker 2002 (both with previous bibliography).

Once again, the text complements the imagery of the amulet by accentuating the actions of the winged creature trampling the crocodiles and by alluding to the seal of Solomon which is depicted in the form of a star placed at the bottom. The exact meaning of the last word is unusual and remains unknown but it could stand for some kind of magical formula strengthening the power of the curse.

The male figure at the top, which corresponds to the image of Christ in a sphere of light on the other side, derives from the images of youthful Horus²², an ancient Egyptian god, whose representation was particularly popular in Egypt and was often depicted on cippi of various sizes, most of which had a magical function, which is attested in the texts written with hieroglyphs²³ (**Fig. 7**). Based on the content of the inscriptions, the main purpose of these artefacts, besides granting general safety from all evils, was to protect the owner or the donor from various poisons and threats, coming from dangerous creatures (scorpions and snakes) and reptiles. Besides reciting the magical texts written on the surface of the stela, the seeker of protection was also expected to touch the stela or pour water on its surface and to drink this water in order to be saved or obtain immunity. The iconographic similarities with the image on the amulet are striking, the 6th/7th-century representation has lost some of the characteristic features of Horus, however the general scheme, posture and gestures remained essentially the same, as do the motifs of scorpions held by two hands and of the two crocodiles under the feet. The most significant difference concerns the presence of the wings which might have been adopted from representations of other syncretic gods and the hair that fully covers the body of the trampling figure²⁴. The amulet also inherits the idea of combining powerful figurative imagery with magical inscriptions from ancient cippi, where written words possess both textual and visual importance, even if shaped in a rather different format and made using different material. As in the case of cippi, the image and text were destined to act together in order to enhance and seal the protective curse. The

22 For Horus cippi, see *Faraone* 2019: 88-91, with detailed bibliography in n. 18. On Horus as an effective figure embodying the taming of crocodiles in Roman and Late Roman Egypt, see *Frankfurter* 2003: 374-375, n. 96.

23 On the practice of translating a renowned and recognizable imagery of gods made in statuary into figurative representations featuring on gems and amulets: *Faraone* 2019. Even if, the author notes that the image of Horus on the crocodiles was continuously issued in small-scale and large-scale objects.

24 The appearance of hair may have been predetermined, among other things, by the desire to hide the nakedness of the body characteristic of the representations of Horus.

Fig. 7. Cippus of Horus,
magical stela from Egypt,
332–280 B.C.
Chlorite schist.
© The Metropolitan
Museum of Art.
(Acc. No. 20.2.23).
Photo in public domain



fact that the amulet from the British Museum is not at all unique and that similar representations of winged character must have been quite popular among the Greek-speaking population of Egypt is confirmed by another artefact that I discovered in a museum collection but which due to the word limit of this paper will have to be discussed on another occasion.

This kind of combination of religious imagery from distinct cultural contexts testify to the survival and integration of earlier beliefs in early Byzantium²⁵. They are demonstrative of various religious strategies

²⁵ A comparable practice of integrating representations of pagan deities and heroes, foremost Dionysos and Bellerophon, in early Byzantine marriage poems and imagery is worth mentioning here: Walker 2002: 66-68. For syncretism in Egypt: Frankfurter 2003 (with previous bibliography). For the role of magic and material attestations of magical practices in Byzantium: *Byzantine Magic*: 1995.

that at times allowed the worshippers to reach out to several divine forces at once in search of protection and supernatural help²⁶. These kinds of phenomena are often defined as syncretic²⁷ or gnostic, the two terms I intentionally try to avoid in this paper. By calling something syncretic or gnostic we often tend to marginalize either the object in focus or the text, it becomes an expression of a minor value reflective of subcultural movements and insignificant minorities. However, when studied objectively and as an art historical problem it becomes evident that certain periods of time, geographical contexts and social environments were particularly favorable for the production and dissemination of objects that were the result of complex metamorphoses of ancient representations and juxtaposition of seemingly conflicting imagery.

In general, for late antiquity it is possible to single out three main strategies which transform an object into an artefact with double, multiple or alternative religious identities:

The first is through a visual amalgamation of different images, where two or more representations are able to be combined into one. The close interaction between religious communities often resulted in the conflation of imagery deriving from different sources. The 'face' of the Greek god Zeus was at times in antiquity adopted for local deities, for example Ammun and Serapis in Egypt, helping to enforce their status as supreme gods and to establish closer ties with Hellenistic culture. The famous 6th-century Greek text refers to an artist active c. 458–471 AD 'who dared to paint the Saviour in the likeness of Zeus'²⁸. The painter's hands withered as a result of his actions, exemplifying the divine punishment awaiting those who attempted to disguise older beliefs within images of the new God. However, the close ties of certain Christian images and renderings of the figure of Jesus in certain contexts clearly indicate the adoption of visual and physiognomic characteristics from Roman art²⁹.

A second strategy involves a more straightforward processes of transformation and mutation, even systematic iconoclasm, realized in such a way that the traces of the original image were still recognizable. Often

26 For a discussion of similar practices, see *Sanzo* 2015. See also *De Bruyn* 2017.

27 See the discussion and an attempt to justify the use of the term in *Frankfurter* 2003.

28 *Mango* 1972: 40–41.

29 *Foletti* 2017.

this complex transformation was predetermined by a mere need to re-use existing artworks³⁰, but often it resulted in imagery that served as a visual declaration of the victory of new faith over older beliefs. It could also mark a particular transitional period in history, or offer hidden reminders for those adhering to forbidden practices.

Finally, there are instances involving the intentional combination of different gods within the same programme, to an extent which maintains the religious significance of all representations. This is the case of the amulet discussed here and such images confirm the practices found in written accounts and documents attesting to the simultaneous worship of multiple gods.

In the late Roman and early medieval periods, the multicultural milieu of ancient cities and the migration of ethnic groups brought worshippers of different gods into direct contact with one another. It was a time in which different creeds were becoming increasingly popular and the transition from one faith to another was rarely immediate or straightforward. The same craftsmen and artisans were producing artworks for various religious groups. The existing testimonies to this kind of transition and appropriation make a strong case for a certain permeability when it comes to the boundaries between different faiths and territories at the time. When objects demonstrate the complex metamorphoses at play within multi-religious imagery, as is the case of the late antique amulet discussed here, they often fall outside of a specific field of study, however, this kind of evidence necessitates a systematic approach and has to be studied holistically as a self-standing phenomenon.

30 On recycling of ancient artworks and imagery, see *Settis et al. 2022* (with previous bibliography).

Bibliography

Ainalov 1900: *Ainalov*, Dmitry. Эллинистические основы византийского искусства [Ellinisticheskiye osnovy vizantiyskogo iskusstva]. Saint Petersburg.

Ainalov 1901: *Ainalov*, Dmitry. Заметка по поводу статьи Е. М. Придика „Гностический амулет неизвестного происхождения“. – Журнал Министерства Народного Просвещения [Zhurnal Ministerstva Narodnogo Prosveshcheniya], No. 338/12, 133-136.

Ainalov 1961: *Ainalov*, Dmitry. The Hellenistic Origins of Byzantine Art (ed. with preface by C. Mango). New Brunswick.

Barb 1964: *Barb*, Alphons A. Three Elusive Amulets. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, No. 27, 1-22.

Bernabò 2008: *Bernabò*, Massimo. Il tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56. L'illustrazione del nuovo testamento nella Siria del VI secolo. Rome.

Bilban Yalçın 1995: *Bilban Yalçın*, Asnû. I due medaglioni di Adana nel Museo Archeologico di Istanbul. In: Arte Profana e Arte Sacra a Bisanzio (eds. A. Iacobini and E. Zanini). Rome, 525-556.

Byzantine Magic 1995: *Byzantine Magic* (ed. H. Maguire). Washington, D.C.

De Bruyn 2008: *De Bruyn*, Theodore S. Appeals to Jesus as the One 'Who Heals Every Illness and Every Infirmary' (Matt 4: 23, 9: 35) in Amulets in Late Antiquity. In: The Reception and Interpretation of the Bible in Late Antiquity (eds. L. di Tommaso, L. Turcescu). Leiden, 65-81.

De Bruyn 2017: *De Bruyn*, Theodore. Making Amulets Christian: Artefacts, Scribes, and Contexts. Oxford.

Faraone 2019: *Faraone*, Christopher A. Magical Gems as Miniature Amuletic Statues. In: Magical Gems in their Contexts (eds. K. Endreffy, Á. M. Nagy, J. Spier). Rome, 85-101.

Foletti 2017: *Foletti*, Ivan. God from God: Christ as the translation of Jupiter Serapis in the mosaic of Santa Pudenziana. In: The Fifth Century in Rome (eds. I. Foletti, M. Gianandrea). Rome, 11-29.

Frankfurter 2003: *Frankfurter*, David. Syncretism and the Holy Man in Late Antique Egypt. – Journal of Early Christian Studies, No. 11/3, 339-385.

Lidova 2017: *Lidova*, Maria. Gods in Combination. In: *Imagining the Divine. Art and the Rise of World Religions* (eds. J. Elsner et al.). Oxford, 46-49.

Lidova 2019: *Lidova*, Maria. The Rise of Byzantine Art and Archaeology in Late Imperial Russia. In: *Empires of Faith in Late Antiquity: Histories of Art and Religion from India to Ireland* (ed. J. Elsner). Cambridge, 128-160.

Lidova (forthcoming): *Lidova*, Maria. Ранневизантийский амулет из Египта. К истории одной несостоявшейся сделки с Эрмитажем [Rannevizantiyskiy amulet iz Egipta. K istorii odnoy nesostoyavshey-sya сделки s Ermitazhem]. – Труды Государственного Эрмитажа [Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha].

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

Marin 2009: *Marin*, Emilio. Il mosaico della cappella di S. Venanzio al Battistero Lateranense: status quaestionis. In: *Il cristianesimo in Istria fra tarda antichità e alto medioevo* (eds. E. Marin, D. Mazzoleni). Città del Vaticano, 209-215.

Olsen Lam 2019: *Olsen Lam*, Andrea. Female Devotion and Mary's Motherhood before Iconoclasm. In: *The Reception of the Virgin in Byzantium. Marian Narratives in Texts and Images* (eds. T. Arentzen, M. B. Cunningham). Cambridge, 44-61.

Pridik 1901: *Pridik*, Evgeniy. Гностический амулет неизвестного происхождения [Gnosticheskiy amulet neizvestnogo proiskhozhdeniya]. – Журнал Министерства Народного Просвещения [Zhurnal Ministerstva Narodnogo Prosveshcheniya], No. 336/8, 91-96.

Sanzo 2015: *Sanzo*, Joseph E. The Innovative Use of Biblical Traditions for Ritual Power: The Crucifixion of Jesus on a Coptic Exorcistic Spell (Brit. Lib. Or. 6796[4], 6769) as a Test Case. – *Archiv für Religionsgeschichte*, No. 16/1, 67-98.

Settis et al. 2022: *Recycling Beauty* (eds. S. Settis, A. Anguissola, D. La Monica). Milan.

Vikan 1990: *Vikan*, Gary. Art and Marriage in Early Byzantium. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 44, 145-163.

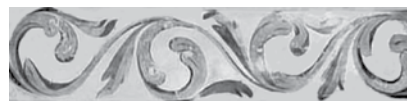
Walker 2002: *Walker*, Alicia. Myth and Magic in Early Byzantine Marriage Jewelry. In: *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe* (eds. A. L. McClanan, K. Rosoff Encarnación). New York, 59-78.

Old Habits, New Faith: A Late Antique Amulet from Egypt (BM 1938,1010.1)

Maria Lidova



This paper analyzes a faithful copy of a 6th/7th-century amulet which exemplifies the possibility of a parallel use of multiple distinct varieties of religious imagery within a single late-antique art work. On one side, the oval metal surface is covered with a detailed figurative cycle dedicated to Christ, fully in line with the best examples of Byzantine imagery. However, the other side bears representations that are difficult to read in Christian terms – a winged creature, flanked by magical signs, standing on two crocodiles. This figure derives from the image of Horus, an ancient Egyptian god. Such an intriguing combination of religious imagery taken from distinct cultural contexts testifies to the survival and integration of earlier beliefs in early Byzantine Egypt. It also reflects a range of strategies employed by worshippers in the hope of reaching out to several divine forces at once in search of protection and supernatural help.



The *Phiale* Fountain of the Episcopal Basilica of Philippopolis: On the Treatment of Spolia in Late Antiquity. Metamorphoses of the Sacred Water Concept

*Iva Dosseva*¹

*Institute of Art Studies
Bulgarian Academy of Sciences*

*Elena Kantareva-Decheva*²

Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv

*Stanislav Stanev*³

*Institute of Art Studies
Bulgarian Academy of Sciences*

Abstract: The *phiale* fountain of the Episcopal basilica of Philippopolis was built of elements, most of which had belonged to a Roman fountain/*nymphaeum*. Considering the dual cultural orientation of Philippopolis, both to the West and to the East,

¹ Dr. Iva Dosseva is an Associated Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences; working in the field of Early Byzantine art. Email: ivadosseva@gmail.com

² Dr. Elena Kantareva-Decheva is an Associated Professor at the Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv. She works in the fields of Roman mosaics conservation and cultural heritage preservation. Email: ekantareva@yahoo.com

³ Dr. Stanislav Stanev is an Assistant Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. He works in the field of Late Antique and Early Medieval art, architecture and liturgical planning. Email: stanislav_stanev@hotmail.com

we propose to refer to the fountain's marble vessel as a *labrum* for its original use in the Roman period. Its decoration and structure are different from the examples known to us, thus suggesting that it was made-to-order. During the period of its reuse in a Christian environment, it is defined as a *phiale* – with regard to its subsequent reuse in a Christian setting as a spolium with an altered size, appearance, function and meaning.

Keywords: labrum, nymphaeum, stela, orthostates, spiral flutes

The focus of this article is the fountain *phiale* in the atrium of the Episcopal Basilica of Philippopolis. Built in the 4th century A.D. over a large architectural complex of the Roman period (2nd to 3rd centuries A.D.), the Episcopal Basilica had three aisles, an apse, a narthex, an atrium, and an open courtyard. Its floors were decorated with mosaics laid in several stages. In the geometric centre of the atrium, researchers have reconstructed a *phiale* fountain (**Fig. 1**) that most likely functioned until the destruction of the Basilica following the end of the 6th century⁴. It was built of marble elements, most of which had belonged to an a nearby Roman fountain/*nymphaeum*. It is currently displayed in the atrium of the Episcopal Basilica, which was converted into an *in situ* museum in 2021.

There were a number of terms for the devices used to transport, contain, display and/or cascade water in Roman Antiquity⁵. Over the course of time, their meaning changed alongside changes in the function of water displays. Also, in some cases, different names were used in different regions of the Roman Empire. The earliest terms referred to natural springs and naturally springing water, but new ones were later adopted for man-made water features related to cults. The most important Roman terms are *fons*⁶ and *nymphaeum*⁷. Fons (or Fontus) was a deity, the personification of natural springs, celebrated on the

4 Stanev, Tankova (in print).

5 The so-called primary structures such as *fons*, *hydreion*, *hydrekdoscheion*, *lacus*, *Meta Sudans*, *munus*, *nymphaeum*, *saliens*, *septizodium/septizonium*, *silanu*: Rogers 2015: 31-66.

6 Rogers 2015: 31.

7 Rogers 2015: 45-60.

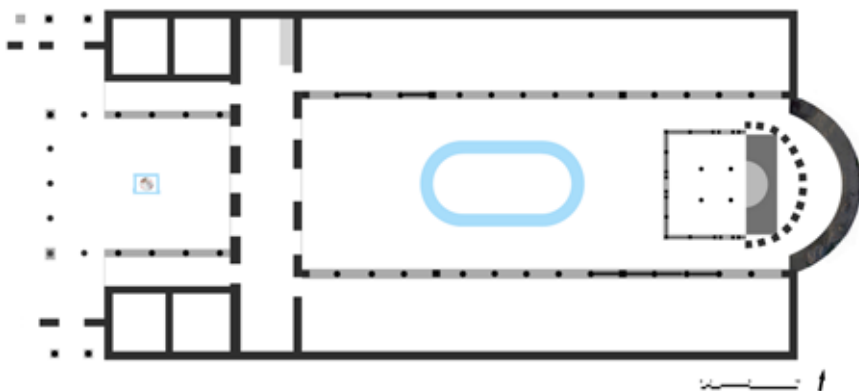


Fig. 1. The Episcopal basilica of Philippopolis, a tentative plan. Drawing S. Stanev

feast of Fontinalia on 13 October⁸. A *nymphaeum* was associated with the cult of nymphs. However, most water features in the Roman Empire had no religious connotations. Despite this, they continued to be used in subsequent Christian settings⁹. As late as the 6th century A.D. the *Codex Iustinianus* (XI, 42) mentions *nymphaea* in connection with legislation on aqueducts¹⁰. Ancient terms for water containers that allowed limited or no movement of the water were just as varied and sometimes ambiguous¹¹.

The dual cultural orientation of Philippopolis, both to the West and to the East¹², gives a reason to look for terms used in either of the two centres to denote the objects in the city depending on their specific features¹³. Aqueducts, for example, were among Roman contributions to the city¹⁴. From the same era, there is evidence of a Roman fountain with a figure sculpture¹⁵ as well as a drinking fountain built by adapt-

⁸ Rogers 2015: 31.

⁹ Rogers 2015: 55-56, 60.

¹⁰ *Codex Iustinianus* 1932; see Rogers 2015: 50.

¹¹ The so-called secondary structures such as *alveus*, *cantharus*, *castellum* [*aquae/divisorium*], *cisterna*, *concha*, *crater*, *euripus*, *labrum*, *phiala*, *puteus/puteal*, *solium*: Rogers 2015: 66-77; Rogers 2018: 46-47.

¹² Topalilov 2012: 148-154. It should be noted here that before the decrees of the Council of Chalcedon (451), according to which Thrace fell under the supremacy of the Patriarch of Constantinople, Thrace and the other dioceses in present-day Bulgaria were under the spiritual authority of the Exarch of Thessalonica who was directly subordinate to the See of Rome: Stanev 1999: 46-47.

¹³ See Topalilov 2012: 118-120.

¹⁴ Kesyakova 1983; Kesyakova 1985: 114-127; Topalilov 2012: 148-154.

¹⁵ Kesyakova 1999: 86; Koleva 2017: 80-81.

ing an inscribed *ara* (sacrificial stone)/pedestal¹⁶. Of importance here is the fountain installed in the Late Antique *Eirene* (EIPHNH) building¹⁷ (presumed Episcopal residency) which neighboring the Episcopal Basilica. With regard to its Roman-era usage, we, therefore, find it appropriate to refer to the vessel of the fountain of the Episcopal Basilica of Philippopolis as a *labrum*¹⁸, a term used by both the Romans and in the modern scholarly literature. The terms used to describe water features in the Christian era were different. Fountains continued to be used in religious contexts, but with changed purposes and symbolism. In his descriptions of the church courtyards of Rome and Cimitile, Paulinus of Nola (354–431) uses a variety of words to denote water sources and water containers, calling the marble fountains in church atria mainly *canthari*¹⁹, yet not *labra*. In Byzantine culture, *λουτήρ*²⁰ gradually became the most common term used for an ablution vessel (notable use by St. John Chrysostom²¹). Paulus Silentarius considered the fountain in front of Hagia Sophia to be a *phiale*²². The term *phiale* (pl. *phialae*) is a synecdoche referring to both the fountain's vessel, from which the water pours down into the basin, as well as the entire fountain, and is widely accepted in Byzantine studies.

The water vessel and main element of the Philippopolis fountain is a round shallow bowl, which, judging from its two extant fragments (**Fig. 2**), has a diameter of 120 cm and is 35 cm high, approximately one third of a sphere. Two of what we assume to have been four spouts have been partially preserved. The vessel's exterior is decorated with elongated, slightly S-shaped channels, known as spiral flutes (**Figs. 3-4**). Its protruding rim is ornamented with short straight grooves. These grooves and the spaces between them, both in the upper and lower part, are not fully identical, apparently for lack of precision in the execution. As for the shape and decorative scheme, the Philippopolis

16 Kesyakova 1999: 106-107, ill. 133-134.

17 Bospachieva, Kolarova 2014: 207-209.

18 Rogers 2015: 73.

19 Paulinus of Nola, *Epistula* (13.13), *Epistula* (32.15), and *Carmen* (28.28-52), see Hoek, Herrmann 2000: 11-16.

20 Hoek, Herrmann 2000: 19-20, 25; Broilo 2009: 7.

21 John Chrysostom, *De paenitentia homiliae* 1-9, see Hoek, Herrmann 2000: 24.

22 Paulus Silentarius, *Descriptio Sanctae Sophiae* 1997, 85; Hoek, Herrmann 2000: 27; Bogdanović 2017: 373, n. 11: ἀνλῆς ἐὺρυτάτη φιάλη τις, ἱερατοῦδος ἑκτομος.



Fig. 2. The *labrum*.
Photo S. Stanev



Fig. 3. The *labrum*.
Photo S. Stanev



Fig. 4. The *labrum*.
Photo S. Stanev

labrum corresponds to Type VIII, the so called *Lussuoso* (Luxurious) type, in Ambrogi's Roman *labra* typology²³.

The vessel's interior surface is leveled. In the centre, a 10 cm wide channel is carved through its entire (12 cm) depth to make room for the water pipe or *strobilion* to pass²⁴. A shallow rectangular bed (14x15x2 cm) is cut around the mouth of the channel (**Fig. 2**) to help attach the strobilion. On the exterior, the vessel has a thin round base. Presumably, the vessel sat on a support through which the strobilion passed²⁵. To the side of the strobilion channel, a separate small square hole served the installation of the vessel to the support (**Fig. 3**).

What makes the water vessel of the Episcopal Basilica fountain distinctive are the four bases with colonnettes sculpted on its interior. Two of them with fragments of the colonnettes and the partial outline of a third have been preserved (**Fig. 2**). The bases are not equidistant from each other, thus outlining a rectangle. They are located very close to the rim, roughly following the slope of the vessel walls, which means the colonnettes did not rise vertically, but sloped slightly towards the centre. The colonnettes contributed to relieving the thrust created by the weight of a presumed second vessel supported by them, and of the water spouted into it by the strobilion. Despite the lack of other known examples of similar vessels, we presume the second vessel was light, shallow, elliptical and made of metal (bronze) (**Fig. 5**).

Unlike *labra* of the other Ambrogi types, which are all characterised by a degree of uniformity, members of the Luxurious Type VIII exhibit a wealth of shapes and materials, which indicates that they were made-to-order²⁶. With its unparalleled four sculpted bases with colonnettes, the *labrum* of Philippopolis gives reason to assume it is a unique work of craftsmanship, too.

With regard to the vessel's decoration, a number of the known Type VIII *labra* are ornamented with straight, longitudinal flutes and/or tongues (convex flutes). In fact, stone (marble) fluted vessels from both the Roman and Early Byzantine periods are known to us. The

23 Ambrogi 2005: 80-93.

24 Bouras 1976: 86 etc.

25 Ambrogi 2005: 23, 95-112.

26 Ambrogi 2005: 80.

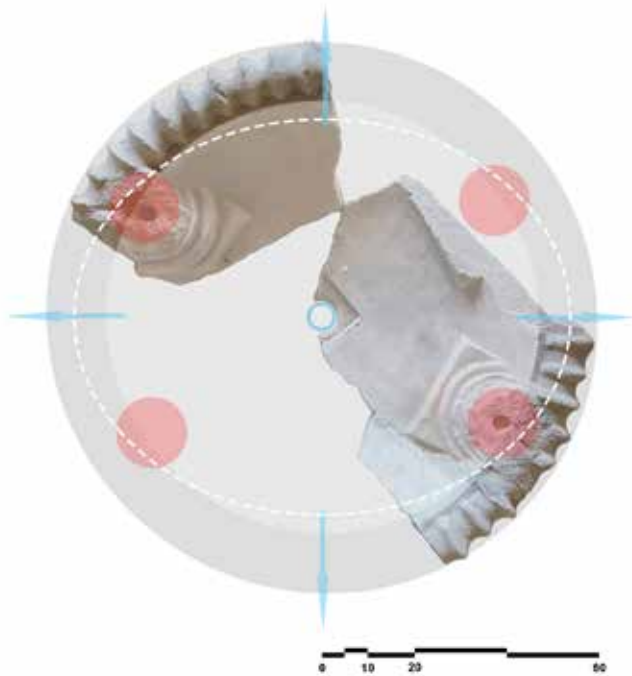


Fig. 5. The *labrum*, a graphical reconstruction. Drawing S. Stanev and I. Dosseva

Milas Lilac *labrum*²⁷ and the *phiale* outside the Rotunda of St. George in Thessaloniki²⁸ are among the most famous fluted marble vessels. The *labrum* from a villa at the Mola di Monte Gelato near Rome²⁹, the two lotus-shaped *labra* at the St. Felix in Cimitile³⁰, and another one of unknown origin in possession of the Vatican Museums³¹, all of them dating back to the mid-1st century A.D., are examples of fountain vessels with spiral fluting but of more elaborate design.

27 Musei Vaticani, Inv. no. 1144: Ambrogi 2005: 83 (L. 62).

28 According to some researchers, this is an early Christian *phiale*: Bakirtzis 2002: 175-192, 188, note 92; Stanković 2021: 33. Yet its shape and decoration are similar to Roman water vessels: Ambrogi 2005: ill. on p. 81. According to others, it dates to Roman times: Broilo 2009: 22-23. A fact in favour of its Roman provenance is that the church was built next to a Roman bath; in its northwestern corner, parts of the baths have been preserved and incorporated into it: Bakirtzis 2002: 188, ill. 1:3, 8.

29 Murer 2018: 118-119, ill. 4, 53.

30 Pensabene 2003: 167, ill. 51 (C 56); Hoek, Herrmann 2000: 54, ill. 20.

31 Musei Vaticani, inv. no. 2324: Pensabene 2003: 167; Hoek, Herrmann 2000: 54, ill. 22.



Fig. 6. *Source of Life*, a mosaic composition in the Episcopal basilica of Philippopolis.
Photo E. Kantareva-Decheva



Fig. 7. The basin's railings and the foundation of the *phiale*'s support. Photo S. Stanev

Spiral fluting similar to the one observed in Philippopolis is displayed in a well-known 1st-century A.D. urn with two bands of flutes from the St. Felix in Cimitile³² and another one with snake handles, of unknown origin, from the second half of the 2nd century A.D., in the Metropolitan Museum³³. The decoration of these urns with elongated S-shaped grooves is referred to as strigilated, by analogy with the homonymous sarcophagi widely used in the late 2nd and early 3rd centuries A.D.³⁴ Fluting continued to be used as decoration in the Early Byzantine period. An example is a 4th-century porphyry *kantharos*, a fragment of which was discovered in the area of the Topkapı Palace in Istanbul³⁵.

If archaeological data is scarce, fountains can be attested with the help of pictorial representations, of which the most commonly used are the *Fons vitae* scheme as well as the mosaic scene of Theodora and Her Court in San Vitale, Ravenna (547)³⁶. Most of these representations, including the *Fons vitae* mosaic (late 5th to early 6th centuries) (**Fig. 6**) and others at the Episcopal Basilica of Philippopolis³⁷, depict vessels decorated with straight flutes. And though they may represent older, pagan-era models, they also reflect the preferences in the fourth to sixth centuries A.D. Most labra with decoration in relief have rims with egg-and-dart friezes, sometimes bordered at the top by astragals. Ambrogi believes this to be an expression of a Late Classical / Hellenistic taste prevalent between the Late Republican and the Hadrian-Antonine periods³⁸. She makes no mention of vessels with short fluted rims like the one from Philippopolis, but still, the simplification and hardening, the shift from the exquisite original Hadrian-Antonine shape is usually attributed to the subsequent Severan dynasty era³⁹.

The remaining elements of the Episcopal Basilica of Philippopolis *phiale* fountain are: (1) a marble base for the now-missing, probably purpose-made *labrum* support (**Fig. 7**), and (2) four rectangular marble slabs that formed the fountain's basin (**Fig. 7**). Three of these slabs, known

32 Pensabene 2003: 167-168, ill. 53 (C 58).

33 Metropolitan 2007: 31.

34 Fischer 2011: 33, ill. 16.

35 Istanbul Archaeological Museum, Byzantine Department: Broilo 2009: 12.

36 See Broilo 2009: 12.

37 Kesyakova 2011: 180-182, ill. 6-8; Kantareva-Decheva, Stanev 2023: 504, ill. 9.

38 Ambrogi 2005: 84.

39 Ambrogi 2005: 93.

as *orthostates*, seem to be similar to the parapets of Roman fountain basins. They have wide bases and cornices, and are decorated with a system of profiles in low relief on the outside. Two of the orthostates are decorated with pilasters at one end, which slightly project from the rest of the surface (**Figs. 8-9**). One among numerous other known examples of basins with pilastered orthostates is in the Severan Nymphaeum in Stratonikeia (Caria, Turkey)⁴⁰. It is impossible to date the orthostates of the Episcopal Basilica of Philippopolis fountain on the grounds of their decoration beyond roughly the 2nd to 3rd centuries A.D. The basin's fourth parapet is a repurposed double-faced stela with a barely legible Greek inscription on one side – a list of a 3rd-century A.D. Gerousia of Philippopolis (**Fig. 10**). The inscription has been read and dated by Nikolay Sharankov⁴¹.

All four parapets have traces of subsequent adaptation for reuse, and also probably of intermediate repairs and alterations. These came in the form of larger or smaller holes that made room for the main pipeline, and of spouts, if they had not been part of the original design. If we are to judge by such analogs as the Antonine Nymphaeum on the Upper Agora of Sagalassos⁴², the Severan Nymphaeum (F2) at Perge, the Nymphaeum of the Tritons⁴³, and others, such alterations were not unusual. For example, the set of channels, holes and pipelines in the parapets of the Antonine Nymphaeum that significantly modified the way the water originally drained from the basin is believed to have been made as improvements to the initial design. In all three of the above examples, the water initially flowed down evenly in the form of a curtain. As this proved impractical, it was subsequently replaced by a better water drawing system with spouts for which the slabs had to be pierced⁴⁴. In the case of the fountain of the Episcopal Basilica of Philippopolis, it is impossible to determine conclusively which of the holes in the orthostates were made as part of the original designs, which during repairs, and which for subsequent reuse.

* * *

⁴⁰ Richard 2016: 30, ill. 1.6.

⁴¹ Sharankov 2018: 731-732, ill. 2.

⁴² Jacobs, Richard 2012: 49-50, ill. 27.

⁴³ Jacobs, Richard 2012: 50.

⁴⁴ Jacobs, Richard 2012: 49-50.



Fig. 8. The *phiale* of the Episcopal basilica of Philippopolis. Photogrammetric 3D reconstruction E. Todorov



Fig. 9. The *phiale* of the Episcopal basilica of Philippopolis. Photogrammetric 3D reconstruction E. Todorov

The question arises as to whether the *phiale* fountain of the Episcopal Basilica of Philippopolis can be considered a true spolium. The term *spolium* (pl. *spolia*) refers to pieces from demolished or looted buildings that are reused in a new architectural context that differs in functionality and aesthetics from the original one⁴⁵. The term stems from the primary meanings of the Latin word: 'the removed hide of an animal', but also, in a more general sense, 'a soldier's booty' or 'spoils of war'⁴⁶. Although the recycling and reuse of construction materials is an age-old practice, spoliation was introduced by Constantine the Great⁴⁷. Attitudes towards the use of *spolia* have varied, both among Constantine's contemporaries, including some legislators and the early Church Fathers⁴⁸, as well as among scholars since⁴⁹. This variety of opinion mirrors the great variety of motivations for spoliation: for utilitarian reasons; as an expression of appreciation for the beauty of antiques and respect for old craftsmanship; as political legitimisation, or a statement of continuity or affiliation to an earlier imperial tradition; in pursuit of *varietas* (a central concept in Late Antiquity and the Middle Ages), as triumph over the old pagan world and a symbol of physical and spiritual transformation⁵⁰. Regardless of which of these motivations dominated in a particular case, *spolia* are a phenomenon of Late Antiquity, among the most remarkable features of urban landscape⁵¹. Although researchers have pointed out numerous common features that persisted over time, scholarly discussion on the purposes and practice of spoliation is far from over. It is worth noting that few if any studies exist on the use of *spolia* in water features.

Regarding the Philippopolis case, in addition to not being a direct location topographical successor of the earlier Roman fountain, the *phiale* fountain of the Episcopal Basilica also underwent a significant overhaul during its construction. It was singled out and set apart from a much larger reservoir-based ensemble and given an important novel Christian meaning. In Late Antiquity, there was often continuity not only in the maintenance of existing water displays but also in initi-

45 Alchermes 1994: 167.

46 Brenk 1987: 103; Kinney 1997: 119-120; Kinney 2006: 233-234; Huberts 2014: 8 et cit. lit., n. 5.

47 Brenk 1987: 103-106; Kinney 1997: 117; Huberts 2014: 8.

48 An overview of the various attitudes found in ancient texts towards the use of *spolia*, as well as their developments throughout time is given by Huberts 2014: 26-38.

49 An overview of major studies: Huberts 2014: 12-16.

50 Brenk 1987; Kinney 1996: 12; Saradi 1997: 416; Huberts 2014: 16-19, 22-23; Meier 2001: 72-74.

51 Alchermes 1994: 167-168; Huberts 2014: 8.



Fig. 10. *Stela* of Gerousia's members, reused as a railing of the *phiale*'s basin.
Photo S. Stanev

atives to build monumental new ones in prominent city locations⁵². For example, orthostates with Christian-themed reliefs were added to earlier water features, such as the Nymphaeum *hh* at Side⁵³ and the heroon at Ephesus⁵⁴. Two *nymphaea* were built in Constantinople, on the south side of the Forum of Constantine and to the north-west of the Forum Tauri, most likely during the reigns of Constantine and Valens, respectively. They constitute two of the best examples of con-

⁵² Richard 2016: 21-24.

⁵³ Jacobs, Richard 2012: 35, ill. 18.

⁵⁴ Jacobs, Richard 2012: 35-36, ill. 19.

tinuity in building monumental fountains at the most conspicuous locations of ancient cities⁵⁵. The *phiale* fountain of the Episcopal Basilica of Philippopolis, however, was meant to function in the Basilica's sacred space, and hence did not aim to be a secular city attraction, for either pleasurable (*amoenitas*) or utilitarian (*utilitas*) purposes⁵⁶. The Basilica itself abounded in spolia from the very beginning of its construction, and a good number of these were used as per their original purpose⁵⁷. Given the complexity of an elaborate hydraulic device such as a fountain, what better building elements than those taken from another fountain, regardless of the ideology behind it? Throughout the Mediterranean world, older details continued to be reused in post-construction alterations of Christian *phiale* fountains. The *phiale* fountains in front of the Church of St. Demetrius⁵⁸ and the Rotunda of St. George in Thessaloniki, whose water containers are more likely to be Roman than Early Byzantine⁵⁹, are cases in point. Undoubtedly, elements were added to both over time, including Roman elements to the former⁶⁰. Considering its 11th century strobilion and framing reliefs, the 17th century *phiale* fountain of the Great Lavra Monastery on Mount Athos is the successor of an earlier one⁶¹. The shape of its vessel corresponds to Type II in Ambrogio's typology⁶². The core of the 19th century *phiale* fountain of the Monastery of Vatopedi dates to the mid-14th century⁶³.

The new function of Christian-era fountains, as testified by Eusebius of Caesarea⁶⁴, St. John Chrysostom⁶⁵, Paulinus of Nola⁶⁶, etc., entailed using the flowing water in church atria for washing before entering a

⁵⁵ Richard 2016: 29.

⁵⁶ Ambrogio 2005: 57-58; Rogers 2018: 75.

⁵⁷ Dosseva 2020: 11; Stanev, Tankova (in print).

⁵⁸ Bakirtzis 2002: 175-192; Stanković 2021: 32-33, see Ambrogio 2005: ill. on p. 81.

⁵⁹ Broilo 2009: 22-23.

⁶⁰ Bakirtzis 2002: 188, ill. 7, see Stanković 2021: 32-33.

⁶¹ Bouras 1976: 93-95, pin 44; Stanković 2021: 24-25.

⁶² Ambrogio 2005: 74-75, ill. on p. 79.

⁶³ Stanković 2021: 30.

⁶⁴ Eusebius of Caesarea, *Historia ecclesiastica* 1997: 5.

⁶⁵ John Chrysostom, *In illud: Habentes eundem spiritum*, homiliae 1-3, see Hoek, Herrmann 2000: 23.

⁶⁶ Paulinus of Nola, *Epistula* (13.13), *Epistula* (32.15), and *Carmen* (28.28-52), see Hoek, Herrmann 2000: 11-16.

church. Washing rituals before entering a sacred space go back to Antiquity, which is attested not only by the basins outside some ancient Greek and Roman temples, but also by written sources, including Hesiod's *Works and Days*⁶⁷ and Hippocrates' *On the Sacred Disease*⁶⁸. The Old Testament also has evidence of ritual ablutions before entering a sacred place (Exodus 30: 18-21, 40:31; 3 Kings 7: 23-25, 38-40; Psalm 26:6).

In the *Apostolic Constitutions* (VIII, 12), the physical use of water is already transposed into the Christian realm as a form of purification: *O Lord... the creator of the waters... who has given water for drink and for cleansing...*⁶⁹

There are a number of fourth-to-sixth-century documents related to the blessing of the waters, mainly on the Feast of Epiphany, which superimpose the miraculous and healing power of water onto the cleansing one⁷⁰. For example, in his homily *On the Day of the Baptism of Christ*, St. John Chrysostom describes how on Epiphany, *all, having obtained the waters, do carry it home and keep it all year*⁷¹, because having been sanctified through Christ's baptism, the waters are empowered to drive away all suffering. Later on, Paulus Silentarius' *Description of Hagia Sophia* explicitly connects the Epiphany blessing of the waters with the *phiale* fountain of the Great Church⁷².

If initially (following Eusebius) water literally washes and cleanses, according to Chrysostom and Silentarius, it also heals. Due to its sanctification, the baptismal water in the font transforms catechumens into faithful, profoundly changing their lifestyle and worldview.

Built with reused but transformed elements of altered size, appearance, function and meaning (though for their original purpose, except for the stela), the *phiale* fountain of the Episcopal Basilica of Philippopolis has all the features of a spolium transferred to this magnificent Christian setting. It can also be argued that, in a figurative sense, the *phiale* fountain works as a palimpsest – a new text, with new content

67 Hesiod, *Works and Days* 1914, line 740; see Broilo 2009: 6.

68 Hippocrates, *De morbo sacro* 1868; see Broilo 2009: 6.

69 *Apostolic Constitutions* 1886: 487.

70 Bogdanović 2017: 375.

71 John Chrysostom, *On the Day of the Baptism of Christ*.

72 Paulus Silentarius, *Descriptio Sanctae Sophiae* 1997: 85.

and purposes, written with old materials. The practice of reusing older elements in creation of water features for liturgical use was common and persistent over the centuries. Two other stone vessels for water used in liturgical rituals have also been found at the Episcopal Basilica: a baptismal font⁷³ and another vessel, presumably for holy water⁷⁴. Both are the subject of a current separate study, but are mentioned here in relation to the larger theme of the metamorphoses of the sacred water concept.

It was the consecration of water that transformed the pagan practices of lustration, washing, and sprinkling into the seemingly similar but substantially different Christian rituals. Specifically, over the course of time, liturgical influences gradually changed the qualities and enriched the meaning of the baptismal ritual. At the end of the Apostolic Age, it was mainly *running water* as the *Didache* has it⁷⁵, while a few centuries later, following the *Codex Barberini* gr. 336 for Constantinople, it was: *a water of rest, water of redemption, water of sanctification, resulting in cleansing of the pollution of the body and soul, a loosening of chains, forgiveness of sins, enlightenment of souls, washing of rebirth, grace of adoption, raiment of immortality, renewal of spirit, fount of life*⁷⁶.

73 Unpublished.

74 *Dosseva, Stanev* (in print).

75 *Didache* 2003: 2.

76 *Barberini Euchologion* 2003: 121.

Bibliography

Primary sources

Apostolic Constitutions 1886: Constitutions of the Holy Apostles (transl. James Donaldson). In: Fathers of the Third and Fourth Centuries: Lactantius, Venantius, Asterius, Victorinus, Dionysius, Apostolic Teaching and Constitutions, Homily, and Liturgies. Vol. VII (eds. A. Roberts, J. Donaldson). Edinburg – Grand Rapids, 385-508.

Barberini Euchologion 2003: Documents of the Baptismal Liturgy: Revised and Expanded Edition (eds. E. C. Whitaker, M. E. Johnson). Collegeville, 114-123.

Didache 2003: Documents of the Baptismal Liturgy: Revised and Expanded Edition (eds. E. C. Whitaker, M. E. Johnson). Collegeville, 1-2.

Eusebius of Caesarea, *Historia ecclesiastica* 1997: The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents (transl. C. Mango). Toronto, 4-7.

Hesiod, *Works and Days* 1914: Hesiod. The Homeric Hymns and Homeric Works and Days (transl. H. G. Evelyn-White). Cambridge – London. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0132%3Acard%3D737> [accessed 07.08.2023].

Hippocrates, *De morbo sacro* 1868: Hippocrates. The Genuine Works of Hippocrates (transl. C. D. Adams). New York – Dover. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0248%3Atext%3DMorb.+Sacr.> [accessed 07.08.2023].

John Chrysostom, *On the Day of the Baptism of Christ*: St. John Chrysostom's Discourse On the Day of the Baptism of Christ. <http://www1.antiochian.org/1104782114> [accessed 07.08.2023].

Paulus Silentiarius, *Descriptio Sanctae Sophiae* 1997: The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents (transl. C. Mango). Toronto, 80-91.

Codex Iustinianus 1932: The Civil Law. Vol. XV (transl. S. P. Scott), Cincinnati. https://droitromain.univ-grenoble-alpes.fr/Anglica/CJ12_Scott.gr.html [accessed 19.08.2023].

Literature

Alchermes 1994: *Alchermes*, Joseph. Spolia in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 48, 167-178.

Ambrogi 2005: *Ambrogi*, Annarena. Labra di Età Romana in Marmi Bianchi e Colorati (*Studia Archaeologica*, 136). Rome.

Bakirtzis 2002: *Bakirtzis*, Charalambos. Pilgrimage to Thessalonike. The tomb of St. Demetrios. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 56, 175-192.

Bogdanović 2017: *Bogdanović*, Jelena. The Phiale as a Spatial Icon in the Byzantine Cultural Sphere. In: *Holy Water in the Hierarchy and Iconography of the Christian World* (ed. A. Lidov). Moscow, 372-396.

Bospachieva, Kolarova 2014: *Bospachieva*, Mina, Vera *Kolarova*. Пловдив – град върху градовете Филипопол-Пулпудева-Пълдин [Plovdiv – grad varhu gradovete Filipopol-Pulpudeva-Paldin]. Sofia.

Bouras 1976: *Bouras*, Laskarina. Some Observations on the Grand Lavra Phiale at Mount Athos and its Bronze Strobilion. – *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, No. 8, 85-96.

Bouras 1991: *Bouras*, Laskarina. Phiale. In: *The Oxford Dictionary of Byzantium* (ed. A. Kazhdan). New York – Oxford, 1647-1648.

Brenk 1987: *Brenk*, Beat. Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetic versus Ideology. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 41, 103-109.

Broilo 2009: *Broilo*, Federica A. “Cleanses the sins with the water of the pure-flowing font”: Fountains for Ablutions in the Byzantine Constantinopolitan Context. – *Revue des études sud-est européennes*, No. 47/1-4, 5-24.

Dosseva 2020: *Dosseva*, Iva. Два ранновизантийски капители с фино назъбен акант от Епископската базилика на Филипопол [Dva rannovizantiyski kapitela s fino nazaben akant ot Episkopskata bazilika na Filipopol]. – *Визуални изкуства и музика* [Vizualni izkustva i muzika], No. 1/1, 7-18.

Dosseva, Stanev (in print): *Dosseva*, Iva, Stanislav *Stanev*. Two

mensae from the Episcopal Basilica of Philippopolis. – *Studia academica Sumenensia*, No. 9.

Fischer 2011: *Fischer*, Elizabeth L. Streams of Living Water: The Strigil Motif on Late Antique Sarcophagi Reused in Medieval Southern France. Master of Arts Dissertation, Department of Art and Art History, The University of North Carolina. Chapel Hill.

Hoek, Herrmann 2000: *Hoek*, Annewies van den, John Joseph *Herrmann*. Paulinus of Nola, Courtyards, and Cantari. – *The Harvard Theological Review*, No. 93/3, 173-219.

Huberts 2014: *Huberts*, Lisa. Ideology vs. Practice The Use of Spolia in the Early Christian Churches of Rome, 300–600 AD. Master of Arts Dissertation, Royal Netherlands Institute. Nijmegen.

Jacobs, Richard 2012: *Jacobs*, Ine, Julian *Richard*. “We Surpass the Beautiful Waters of Other Cities by the Abundance of Ours”: Reconciling Function and Decoration in Late Antique Fountains. – *Journal of Late Antiquity*, No. 5/1, 3-71.

Kandić 1998–1999: *Kandić*, Olivera. Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches. – *Zograf*, No. 27, 61-78.

Kantareva-Decheva, Stanev 2023: *Kantareva-Decheva*, Elena, Stanislav *Stanev*. New mosaic floors in the Episcopal basilica of Philippopolis. In: The 14th Conference of AIEMA (Nicosia, 15-19 October 2018), Proceedings, vol. I. (ed. D. Michaelidis). Athens, 500-507.

Kesyakova 1983: *Kesyakova*, Elena. Акведуктите на Филипопол [Akveduktite na Filipopol]. – *Археология* [Arheologiya], No. 25/2, 63-76.

Kesyakova 1985: *Kesyakova*, Elena. Водоснабдяването на Филипопол през римската и късноантична епохи [Vodosnabdyavaneto na Filipopol prez rimskata i kasnoantichna epohi]. In: Юбилеен сборник 100 години Народен археологически музей – Пловдив [Yubileen sbornik 100 godini Narodn arheologicheski muzey-Plovdiv], 2. Plovdiv, 114-127.

Kesyakova 1999: *Kesyakova*, Elena. Филипопол през римската епоха [Filipopol prez rimskata epoha]. Sofia.

Kesyakova 2011: *Kesyakova*, Elena. Мозайки от епископската базилика на Филипопол [Mozayki ot episkopskata bazilika na Filipopol]. In: Изследвания в чест на Стефан Бояджиев

[Izsledvaniya v chest na Stefan Boyadzhiev] (eds. S. Stanev, V. Grigorov, V. Dimitrov). Sofia, 173-209.

Kinney 1997: *Kinney*, Dale. Spolia. Damnatio and Renovatio Memoriae. – *Memoirs of the American Academy in Rome*, No. 42, 117-148.

Kinney 2006: *Kinney*, Dale. The Concept of Spolia: Addendum. In: *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe* (ed. C. Rudolph). Malden, 233-252.

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

Meier 2001: *Meier*, Hans-Rudolf. Christian Emperors and the Legacy of Imperial Art. In: *Imperial Art as Christian Art – Christian Art as Imperial Art. Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian* (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. No. 15), 63-75.

Metropolitan 2007.31: The Metropolitan Museum of Art. Rogers Fund, Marble strigilated vase with snake handles, Accession Number: 2007.31a,b. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/257818> [accessed 13.07.2023].

Millet 1905: *Millet*, Gabriel. Recherches au Mont-Athos. III. Phiale et simandre à Laura. – *Bulletin de correspondance Hellénique*, No. 29, 108-141.

Murer 2019: *Murer*, Cristina. From the Tombs into the City: Grave Robbing and the Reuse of Funerary Spolia in Late Antique Italy. – *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, No. 30 (16 N.S.), 115-137.

Pensabene 2003: *Pensabene*, Patrizio. Marmi e reimpiego nel santuario di S. Felice a Cimitile. In: *Cimitile e Paolino di Nola. La tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche* (eds. H. Brandenburg, L. Pani Ermini). Città del Vaticano, 129-207.

Richard 2016: *Richard*, Julian. Where Do We Go Now? The Archaeology of Monumental Fountains in the Roman and Early Byzantine East. In: *Fountains and Water Culture in Byzantium* (eds. B. Shilling, P. Stephenson). Cambridge, 15-35.

Rogers 2015: *Rogers*, Dylan Kelby. Water-Display and Meaning in the High Roman Empire. PhD Dissertation, University of Virginia.

Rogers 2018: Rogers, Dylan Kelby. Water Culture in Roman Society. – *Ancient History (Brill Research Perspectives)*, No. 1/1, 1-118.

Saradi 1997: Saradi, Helen. The Use of Spolia in Byzantine Monuments. The Archaeological and Literary Evidence. – *International Journal of the Classical Tradition*, No. 3/4, 395-423.

Sharankov 2018: Sharankov, Nikolay. Епиграфски открития през 2017 г. [Epigrafski otkritia prez 2017 g.] In: Археологически разкопки и открития през 2017 година [Arheologicheski razkopki i otkritiya prez 2017 godina] (ed. L. Vagalinski). Sofia, 731-734.

Stanev 1999: Stanev, Stanislav. The Basilica of Belovo. – *Μνημείο & περιβάλλον*, No. 5, 35-52.

Stanev, Tankova (in print): Stanev, Stanislav, Jeni Tankova. The Episcopal Basilica of Thracian (Plovdiv, Bulgaria). In: *Acta XVII International Congress of Christian Archaeology, Utrecht & Nijmegen, The Netherlands, 2 – 6 July 2018* (eds. L. Rutgers, S. Mols, S. de Blaauw).

Stanković 2021: Stanković, Nebojša. Phialai on Mount Athos: The Middle Byzantine Origins of Their Use, Form and Location. – *Hilandarski zbornik*, No. 15, 23-37.

Topalilov 2012: Topalilov, Ivo. Римският Филипопол. Топография, градоустройство и архитектура [Rimskiyat Filipopol. Topografiya, gradoustroystvo i arhitektura]. Т. 1. Veliko Tarnovo.

The *Phiale* Fountain of the Episcopal Basilica of Philippopolis: On the Treatment of Spolia in Late Antiquity. Metamorphoses of the Sacred Water Concept

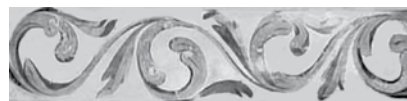
Iva Dosseva, Elena Kantareva-Decheva, Stanislav Stanev



This paper deals with a *phiale* fountain that once stood in the atrium of the Episcopal basilica of Philippopolis (Plovdiv, Bulgaria). Fountain's both vessel and three of its parapets have been reused with respect to their original purposes – as elements of a Roman fountain/*nymphaeum* which once functioned nearby. The fourth parapet is a stela with a Greek inscription.

Given the dual cultural orientation of Philippopolis, both to the West and to the East, we refer to the marble vessel as a *labrum* upon its original use. The *labrum* is decorated with spiral flutes, while four colonnette bases are sculpted on its interior, near the rim. Presumably the colonnettes served to support a second vessel – lighter, shallower, and made of metal – that formed a water cascade. The vessel, belonging to the 'Luxurious' type according to the available classification, is distinguished by its decoration and construction from any known to us specimens, and this suggests that it was made to special order.

The support of the vessel is the only element produced during the construction of the *phiale* fountain in the Early Byzantine period. When reused in a Christian environment, the vessel is to be defined as a *phiale*.



From Early Christian to Modern: The History of Marble Artifacts in the Monastery of St. John Vladimir (Elbasan, Albania)

Elio Hobdari¹

Institute of Archaeology of Tirana

Abstract: The church of St. John Vladimir (near Elbasan, Albania) contains a large number of carved stones from a wide lap of time. A survey of the structures and an inventory of those carved elements is in process. First results of this work are presented here. Carved elements offer several indices for the chronology of the site and for the church existed here even prior to the dedication to St. John Vladimir by Karl Thopia in 1380. Evidence goes back to the roman period.

Keywords: sculpture, graffiti, carved stones, dedicatory inscriptions, church architecture, Karl Thopia

This paper aims to present the initial findings of an ongoing architectural survey in the current church of St. John Vladimir (**Fig. 1**), complemented by previous research on the carved stones removed from the monastery walls in the early 1980s. These stones have been either displayed or archived within various museums in Tirana.

Despite the historical significance of the St. John Vladimir monastery, it remains one of the least studied Christian monuments in Albania.

¹ Elio Hobdari, PhD, is an archaeologist and architect, member of the Department of Late Antiquity and Medieval in the Institute of Archaeology of Tirana, working in the field of early Christian and medieval archaeology and architecture with particular interest in the architectural and liturgical sculpture. E-mail: elhobdari@gmail.com



Fig. 1. General view of the actual church of the monastery of St. John Vladimir. Photo E. Hobdari



Fig. 2. Detail of the southern wall of the church prior to the removal of the carved elements.
Archive of the Institute of Archaeology

The only elements that have received attention thus far are a series of foundation inscriptions. Three inscriptions in Greek, Slavonic and Latin have gained notable recognition, along with a relief depicting the coat of arms of Karl Thopia, primarily due to his designation as the “Lord of Albania”².

The monastery of St. John Vladimir is located 4.5 km west of Elbasan (formerly known as Scampis/Neokastro) and lies at the intersection of two ancient routes: Via Egnatia and the northern road that led towards the plain of Tirana.

The establishment of the monastery dates back to 1380–1382, as indicated by dedicatory inscriptions, and is credited to Karl Thopia. Thopia also facilitated the transfer of the Saint’s relics from Durrës to this site after several decades, reinstating the monastery’s prominence as a significant (Orthodox) religious site in Albania. One of the dedicatory inscriptions attests that this effort followed the aftermath of an earthquake that had destroyed a previous church.

Previous authors who have documented information about the monastery primarily focused on the carved stone pieces and certain Roman architectural elements that are observable within the church walls³.

Withdrawal of Part of the Carved Elements

Functioning as a military base for over 20 years, the site remained largely inaccessible. A notable exception arose in 1981 when a questionable intervention took place during the collection of material for the new National Historical Museum of Tirana. This intervention led to the removal of several pieces from the southern wall (**Fig. 2**), a process seemingly undertaken without a well-defined strategy. Alongside the inscriptions, several pieces, predominantly components of a chancel screen, were sent to Tirana. They may have been briefly displayed before being stored in various locations, remaining unpublished (until recently), and were not comprehensively documented in accordance

² Von Hahn 1854: 119-120; Ippen 1907: 67-70; Praschniker, Schober 1919: 57-59; Popa 1998: 49-52; Llukani 2021: 41-45.

³ Praschniker, Schober 1919: 57-59.

with standard procedures, including their provenance⁴.

The pursuit for the material's origin led to an inquiry centered around the monastery of St. John Vladimir, hereby enabling the initiation of a comprehensive analysis into the array of items found within the masonry. This endeavor unveiled intricacies previously unexamined in detail.

New Survey of the Structures and Reused Materials: Dating the Current Church

The collection of objects, mainly reused upon the walls alongside (**Fig. 3**) others located within the courtyard, holds multifaceted significance. Firstly, it serves as a chronological guide to the evolution of the site. Furthermore, it provides valuable insights into the caliber of the churches that stood there, spanning from the Early Christian era to the late Ottoman period. Additionally, it has made possible the unveiling of new epigraphic data.

It was also made clear by the last dedicatory inscription that the latest intervention, (prior to some reconstruction work taken in 2005), took place at the very beginning of the 20th (1901) when the church, at that time at least partially destroyed, was rebuilt by the local community of Elbasan⁵. Among all notices about building activity during the 19th c. (more specifically the second half of it), regarding the auxiliary buildings, there is no indication any interventions took place in the church itself. However, a plausible date for the existing building falls within the first half of the 19th century (see *infra*).

The inscription also suggests that a portion of the material was provided from an undefined church in the castrum quarter of Elbasan. Identifying the exact provenance in certain instances may be unattainable, yet this is not the case for a series of substantial tombstones employed in the lower section of the southern wall. These tombstones bear in-

4 *Hobdari* 2019: 293-295.

5 "Constructed during the tenure of the Venerable Metropolit of Durrës, Procopius, with the remains of the church from the Kastro neighborhood of the city of Elbasan, under the care and supervision of the Epitropus Spiridhon Xhufka in Elbasan, March 1901."



Fig. 3. Actual view of the southern wall of the church with the mayor concentration of the sculptural elements

scriptions of family names that persist in present-day Elbasan (Janku, Karmiso=Kermezo, Pema, Zonja⁶), dating between 1773 and 1796.

We are unaware of any additional material originating from the castrum of Elbasan, though it is likely that very small or fragmented objects may be present *in loco*. This holds true particularly for certain early Christian materials.

There is no definitive evidence supporting the reuse of older (early Christian) stones within more recent (Ottoman period) churches in Elbasan, with the exception of an early Christian column reused for a public fountain. Archaeological excavations within the early Christian monuments of Elbasan/Scampis, seem to confirm that materials generally remained *in loco*. Returning to the context of the St. John Vladimir monastery, it is clear that all the late Byzantine artifacts remained on-site.

It is now possible to present a preliminary chronology of the site's material, encompassing those integrated within the masonry, those exhibited on-site, and those showcased or archived in Tirana's museums. This material belongs to a wide span of time:

- Roman period (2nd – 3rd century) probably with some Hellenistic?
- Funerary stelae and possible column shafts. Possible fragments of frieze.
- Early Christian (end 5th c. – 6th c.)

⁶ Hobdari 2019: 311-312.

Elements from the chancel screen and column shafts of a basilica. Different materials were used (different types of marble, grey granite and local limestone). Probable fragment from the base of a *mensa*, reused in 1380–1382 (coat of arms of Thopia, *v. infra*). Other unidentified materials.

- Middle byzantine
- Not represented (currently).
- Late byzantine

Several elements from the church doors built in 1380/1 (lintels and posts in reused marble and grey granite). Slab with the coat of arms of Karl Thopia. Numerous fragments originating from a chancel screen (reused marble). Blocks with graffiti bearing the name of Thopia in different variants. Other unidentified materials.

- Early ottoman period

At least one funerary epigraph (graffito on the same block of stone with Thopia's name, *v. supra*) of a priest (1535/36).

- Late ottoman period

The capitals and column drums of the post byzantine/late ottoman church, partly still *in situ*. Tombstones dating back to the last two decades of the 18th century, originating from Elbasan, brought there in 1901. Many other modest tombstones without epigraphs.

- 1901

Dedicatory inscription. Repurposing of older materials in the masonry.

Description of the Materials

Roman period (probably with some Hellenistic?) 2nd – 3rd century

Roman stelae and fragments of friezes (potentially funerary objects) either currently exist or were formerly present on the site⁷. Noteworthy are certain important fragments of Pentelic marble that also likely originate from this era. Just as we have observed in the early Christian church of Scampis, both funerary materials and Roman-period columns were reused in the construction of the church. A similar situation may also be applicable here.

Early Christian period: imported grey granite, marble, and local limestone objects)

Despite their limited quantity, the objects from this period hold significance by indicating the presence of an early Christian church on the

⁷ Praschniker, Schober 1919: 57–59.

premises. The repertoire of stone and marble artifacts (Proconnesus) corresponds to that found in the early Christian churches of Scampis, with the notable exception of grey granite utilized for columns. The latter material, present in several churches from both *Epirus Vetus* and *Nova* during that period, remains absent from the early Christian churches of Scampis.

To establish the chronology of this material within the early Christian period, we must argue on the basis of what we know from other sites. Once again, the neighboring city of Scampis is one of the clearest examples. It seems that the incorporation of imported marble into early Christian churches within the territory of Epirus is characteristic for the first decades of the 6th century. During the second quarter of the 6th century, and particularly in the mid-6th century, these materials begin to be reused in church reconstructions or are replaced by locally sourced materials, which reach their peak during this period. This pattern is likely applicable to our site as well.

It is worth noting that medieval objects made of marble (likely from Proconnesus) are probably carved from elements (column shafts or other) of this period, as seen in the lintels carved in grey granite (*v. infra*).

Middle byzantine period

Currently, it seems that we have a chronological gap in the middle Byzantine period, but it remains plausible that material evidence from this era may have been eradicated or concealed by the dynamics of building activity in later periods. However, further research may offer evidence of this period.

Late byzantine period

The material from this period possesses more significance, distinguished by both the quality and quantity of evidence, including some notable epigraphic finds. We can assume that following its rededication to St. John Vladimir, the church attained heightened prominence. The investment made by Karl Thopia appears to have been substantial. The well-known series of inscriptions⁸ only represents a portion of the collection of carved elements from this church. Until recently, they were regarded solely as epigraphic fonts, omitting their architectural function. Currently our knowledge of the church he constructed is

⁸ Von Hahn 1854: 119-120; Ippen 1907: 67-70; Praschniker, Schober 1919: 57-59; Popa 1998: 49-52; Anamali 1988: 463; Hobdari 2019: 299-302.



Fig. 4.

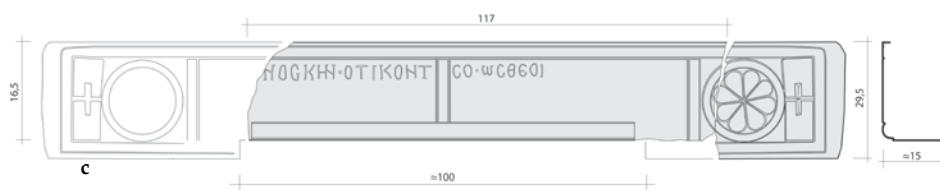
a: Fragment of architrave with inscription (S10).

b: Another fragment of the same architrave (E05).

c: Reconstruction of the architrave.

Photo E. Hobdari

b



based on certain posts and marble door lintels, with one in grey granite (recently identified), all of which are undoubtedly crafted from reused materials. There is also at least one post constructed in local sandstone. It is intriguing that stone carvers attempted to reuse granite. A lintel was created, but a tentative to write an inscription on its face clearly failed (**Fig. 4 a-c**). Currently, this part of the inscription remains untranslatable⁹. In another fragment of a granite column, an attempt to shape it into a rectangular object is discernible.

⁹ [...]NOC KHN-OTIKONTCO-ΩC ΘEOI

Another important series of objects from this period is represented by the elements of a chancel screen¹⁰. Several pillars and at least two fragments of adorned slabs (likely originating from the same slab) have been preserved, along with a segment of an epistyle (**Fig. 5**) and two rectangular embellished slabs of indistinct function. It is worth noting that the decoration on the latter two pieces slightly varies in quality from the remainder, yet we incline toward grouping them within the same category of objects.

The slab is remarkably narrow, with a measurement of approximately 40 cm. It seems most probable that the slab was slightly larger initially, as the lateral edges appear to have been trimmed. The elements present on the slab suggest an affiliation with the chancel screen of an aisle, rather than the central chancel. A hypothetical reconstruction (**Fig. 6**) implies a length for this chancel that roughly corresponds to the width of the present-day aisles. This observation likely indicates that the church of Thopia should have had similar dimensions (at least in terms of width) as the current structure.

While parallels exist between the decorative motifs of the door elements and of those of the chancel screen, there is also a remarkable difference concerning the quality of the work. Could we also be dealing with a lack of contemporaneity between the two groups of elements, with the chancel screen, typically Byzantine, existing there prior to Karl Thopia's intervention?

Another significant object is the slab bearing Karl Thopia's coat of arms¹¹. This specific slab is crafted from white marble and retains distinct traces of a previous purpose. It is possible that it was originally intended as the base for an early Christian period *mensa*.

Additional elements recently identified are associated with the name of Karl Thopia. At least two limestone parallelepiped blocks (as far as we can determine) on the southern facade bear a series of graffiti. One (**Fig. 7**) bears the name Καρλας, the initials ΚΘΚ, and the preparatory guidelines of a geometric decoration (although it remains unfinished). The second block (**Fig. 8**) includes multiple instances of the name "Karl", along with his surname in two different variants: Καρλς Θεωπι(α) and

¹⁰ Hobdari 2019: 295-296, 302-310.

¹¹ Ippen 1907: 67-68; Anamali 1988: 463, 463; Popa 1998: 49-52.



Fig. 5. Elements from the chancel screen of the Late Byzantine period

ΤΕΩΠΙ(Α), incorporating both Greek and Cyrillic characters. It also appears a stone carver may have experimented with the name using both Theta and Tau, most likely in preparation for the carving of the lintels. Other signs consist of preliminary guidelines (intersected circles) for a decoration, small crosses, a depiction of a man riding a horse, and various indecipherable symbols. The main incised cross is probably an attempt in creating an Ottoman-era tombstone.

It is intriguing that the same block also features another graffito, a funerary inscription for a priest Martin who died in 1535/36, one hundred and fifty-four years after Karl Thopia's foundation.

†ΕΤΟΥC ζμΔ ΕΚΙΜΙΘΗ Ο ΔΟΥΛΟC ΤΟΥ
Θ(ΕΟ)Υ ΜΑΡΤΗΝΙ ·ΙΕΡΕΟC

Featuring letters measuring 1 cm in height, it appears to be a preliminary version of the text intended for the tombstone, rather than the tombstone itself. This stands as the only distinct evidence of activity during the initial stage of the Ottoman period. Such blocks made from this type of limestone, with identical dimensions, have been found reused in Scampis/Elbasan. They were produced during the Roman period, (as indicated by assembly details) and received a new life in the *extra-muros* basilica in the mid-6th century.

Ottoman period

Capitals and their corresponding column drums from the basilica, presently kept in the courtyard (Fig. 9), are also presumed to pertain to the late Ottoman period. However, the absence of direct comparisons makes dating them challenging¹². Nonetheless, the timeframe spanning the second half of the 18th century to the initial decades of the 19th century represents the only period in which such intricately carved elements were crafted within the region.

The capitals are decorated with four angular leaves that end with volutes. Each capital is composed by two elements. Iron pins, still preserved in a part of them, are slender with a round section, resembling something of the

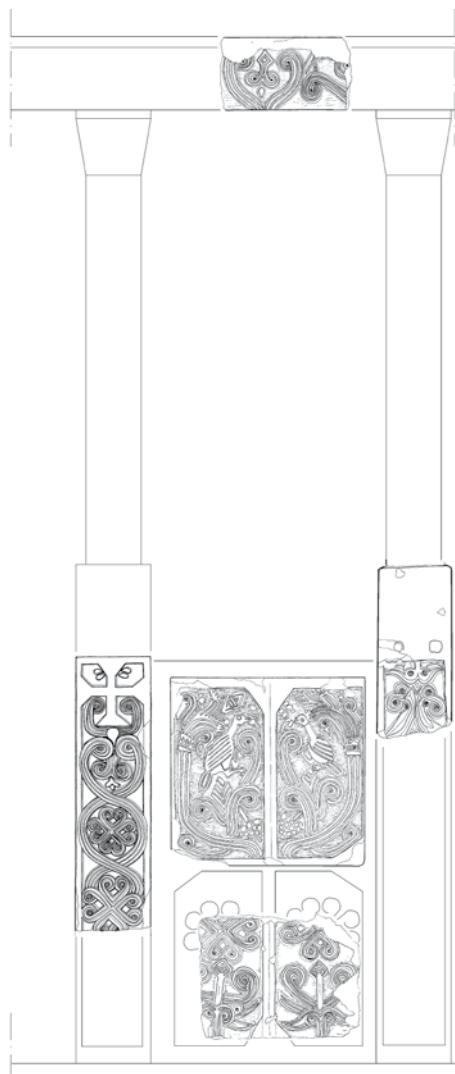


Fig. 6. Reconstruction of a portion of the chancel screen (from an aisle)

¹² The only examples are found in the porticos of the mosques in Kavaja, dating later than 1735/6 (Meksi 2015: 98), and Tirana, dating from the early 19th century (Meksi 2015: 116). In both instances, we encounter significantly more elaborate examples.



Fig. 7. Bloc with graffiti (So3) from the southern wall with graffiti enhanced. Photo E. Hobdari

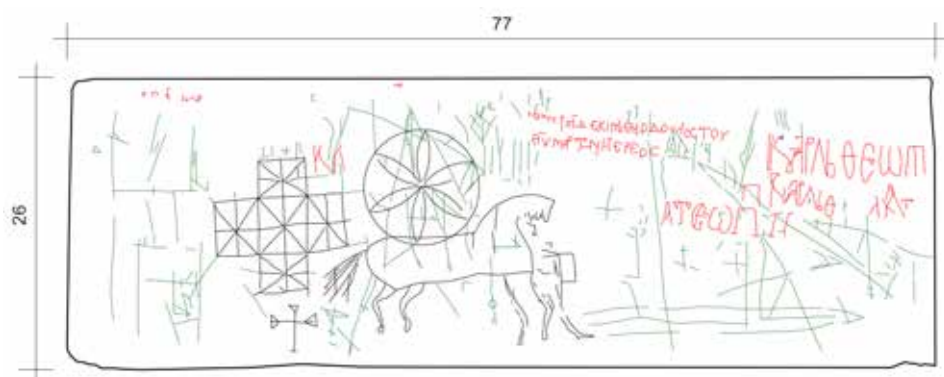


Fig. 8. Bloc with graffiti (So1) from the southern wall



Fig. 9. Capitals from the post byzantine basilica (upper part). Photo E. Hobdari

industrial era. The western pair of the columns remains in place together with the lower part of the corresponding capitals. The capitals and constituent elements of the columns clearly belong to a reconstruction of the church, a basilica, potentially within the same perimeter as the present structure. Given the absence of more comprehensive datable elements for this construction (and relying solely on parallels for dating the capitals), we would place this structure within the transitional period between the 18th and 19th centuries. The Church of St. Mary within the walls of Elbasan during the mid-19th century features capitals adorned with stucco, as is the case for other constructions of the era. Consequently, the dating of the Ottoman-period Basilica should reside somewhere earlier in the timeline. Another indicator of this is the absence of historical documentation (in the monastery's codex) mentioning any information about this construction. The codex commences from the year 1835 and fails to note any intervention in the church, despite considerable notes for investments in the monastery buildings (the most notable being the one during the years 1850–1865). Therefore, it is evident that this event occurred prior to the year 1835.

1901

Tombstones from the final two decades of the 18th century, repurposed at the foundation of the southern wall, originate from Elbasan. There is little doubt that these tombstones were transported there during the construction of the last church in 1901, rather than prior. It must be acknowledged that these elements cannot reasonably have been removed from a graveyard in Elbasan and used in the monastery's church just a few years after their production and placement. It is possible that other unidentified materials may have also been sourced from Elbasan, but we would exclude elements from Early Christian churches, as excavations on three of them have revealed that the sculptural material remains *in situ* and the substantial deposits over these churches have not been disturbed in modern times.

The Modalities of Sculptural Element Reuse and the Data They Provide for the Churches' Chronology

The presence of high-quality imported architectural elements discovered in Scampis dating back to the Early Christian period is similarly observed in a neighboring rural site, situated approximately 6 km

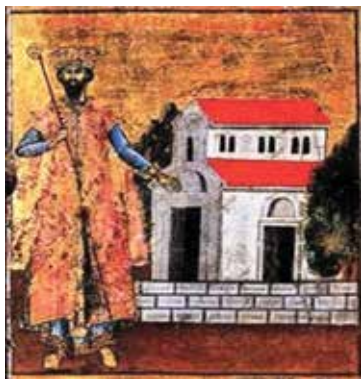


Fig. 10. Detail from the icon of the Life of St. John Vladimir from the monastery of the Nativity of the Theotokos in Ardenica (K. Shpataraku 1739). Photo after *Llukani* 2021, fig. 32

away from the city in a straight line. During this era, it is plausible to assume the presence of a significant basilica at this location, a phenomenon also observed in the outskirts of Dyrrachium, a city of reference for Scampis. Granite and marble columns constitute the most notable artifacts from this monument, with some likely being inherited from previous structures.

The primary instance of the reuse of older materials becomes evident through the endeavors led by Karl Thopia. During this period, column shafts, whether in marble or grey granite, appear to have been both abundant and accessible. Architectural elements of considerable length, used for lintels and door architraves (in at least two such instances), suggest that columns were not necessary for Karl Thopia's construction. This, however, does not negate the basilical nature of this now-vanished church. The church attributed to Karl Thopia was a three-aisled basilica, boasting arcades supported by masoned piers, a style reminiscent of various contemporaneous churches in central Albania (such as St. Mary's in Mamurras¹³, the basilica in Klos of Sulova¹⁴, etc.). The iconographic representation of this church model (likely well-known to the painter Konstandin Shpataraku) depicted in 1739 in an icon (**Fig. 10**) at the Ardenica Monastery confirms this. Notably, the Ottoman-period Basilica is presumed to have been devoid of a clerestory, in keeping with analogous contemporary constructions. Reconstructing the basilica during the Ottoman period necessitated the creation of columns with multiple drums and capitals, all uni-

¹³ *Meksi* 2022: 383-388.

¹⁴ *Meksi* 2022: 381-382.



Fig. 11. Western entrance of the monastery (after mid-19th century). Archive of the National Institute of Cultural Heritage

form and hewn from new limestone, underlining the unfeasibility of material reuse. This is evidence of the fundamental nature of this reconstruction effort.

The main (western) entrance of the monastery, constructed in the years 1850–1865, utilized two such lintels from the last church of the 14th century, seemingly reduced in height (Fig. 11). Indirectly, this provides evidence that at this moment, the late Byzantine church had been at least partially destroyed. Reuses in the church built in 1901 primarily have a decorative character on the southern facade and to a lesser extent on the eastern one. Two notable features are the lintels with inscriptions from 1380/81, reused in the same function above the southern door.

The information sourced from the church's codex provides no insight into the church's condition or any interventions carried out within it; nonetheless, it is reasonable to assume that it was functional. The only archaeological interventions that have taken place are those taken in the frame of the reconstruction work of 2005, and the sole known data are the existence of a lower floor and the remains of the side apses at the foundation level, which do not seem to have undergone reconstruction in 1901.

Given the current state of the building and the absence of extensive archaeological investigations, our knowledge of this monastery's church history is primarily drawn from the extant sculptural material. The inability to conduct such inquiries within the building's interior could potentially impede our comprehension of its earlier phases. Nevertheless, external surveys of the foundations could suffice to validate or negate certain hypotheses emerging from our analysis of the sculptural material.

Bibliography

Anamali 1988: *Anamali*, Skënder. Wappen der Familie Thopia. In: Albanian, Schätze aus dem Land der Skipetaren (ed. A. Eggebrecht). Mainz am Rhein.

Hobdari 2019: *Hobdari*, Elio. Elementë skulpture nga kisha e manastirit të Shën Gjon Vladimirit në muzetë e Tiranës (Sculpture elements from the manstery church of St. John Vladimir in museums of Tirana). – *Iliria*, No. 42 (2018), 293-325.

Ippen 1907: *Ippen*, Theodore. Denkmäler veserschiedener Altersstufen in Albanien. – *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina*, No. 10, 3-70.

Llukani 2021: *Llukani*, Andrea. Manastiri i Shën Gjon Vladimirit qendër e rëndësishme për shkrimet shqipe. Tirana.

Meksi 2015: *Meksi*, Aleksandër. Xhamitë e Shqipërisë. Historia, Arkitektura, shek. XV–XIX (Mosques of Albania. History, Architecture XV–XIX c.). Tirana.

Meksi 2022: *Meksi*, Aleksandër. Kisha e Shqipërisë. Historia, Arkitektura, shek. IV–XV (Churches of Albania. History, Architecture, 4th – 15th centuries). Tirana.

Popa 1998: *Popa*, Theofan. Mbishkrime të kishave të Shqipërisë. Tirana.

Praschniker, Schober 1919: *Praschniker Camillo, Schober Arnold*. Archäologische Forschungen in Albanien und Montenegro. Wien.

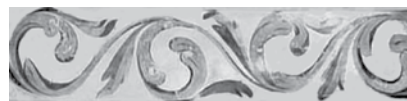
Von Hahn 1854: *Von Hahn*, Johann Georg. Albanesische Studien. Vol. 1. Wien.

From Early Christian to Modern: The History of Marble Artifacts in the Monastery of St. John Vladimir (Elbasan, Albania)

Elio Hobdari



This paper aims to present the initial findings of an ongoing architectural survey in the current church of St. John Vladimir, combined with the outcomes of preceding research on the carved stones that were removed from the monastery walls in the early 1980s. These stones have been either displayed or archived within various museums in Tirana. Despite the historical significance of the St. John Vladimir monastery, it remains one of the least studied Christian monuments in Albania. The only elements that have received attention thus far are a series of foundation inscriptions. Three inscriptions in Greek, Slavonic and Latin have gained notable recognition, along with a relief depicting the coat of arms of Karl Thopia, primarily due to his designation as the “Lord of Albania”. The monastery of St. John Vladimir is situated 4,5 km west of Elbasan (formerly known as Scampis/Neokastro), approximately located at the intersection of two ancient routes: Via Egnatia and the northern road that led towards the plain of Tirana. The establishment of the monastery dates back to 1380–1382, as indicated by dedicatory inscriptions, and is credited to Karl Thopia. Thopia also facilitated the relocation of the Saint’s relics from Durrës to this site, after a lapse of several decades. This relocation served to reinstate the monastery’s prominence as a significant religious (Orthodox) site within Albania. According to one of the dedicatory inscriptions, this endeavor followed the aftermath of an earthquake that had destroyed a previous church. Previous authors who have documented information about the monastery primarily focused on the carved stone pieces and certain Roman architectural elements that are observable within the church walls.



Devil is in the Detail: An Iconographic Variant of St. Simeon Stylites the Elder

Jehona Spahiu Janchevska¹
National Conservation Centre, Skopje

Abstract: St. Simeon Stylites the Elder is one of the most venerated and frequently portrayed pillar saints. He is the founder of the distinctive and unusual form of monastic asceticism, and in numerous examples he is represented in an iconographic variant in which his bare leg, eaten by worms and covered with wounds, protrudes or hangs from the capital. The main focus of this research is the iconography of the version in question and its origin, including the shapes of columns, the territorial distribution, as well as the location and disposition in wall paintings, from the oldest known example belonging to the 12th century.

Keywords: ascetic, column, pillar, leg, worms, evil

Among the representations of saints, a specific category of saints that are often depicted are the holy stylites or the pillar saints. This category consists of St. Simeon Stylites the Elder, St. Simeon Stylites the Younger of the so-called Admirable or Miraculous Mountain, St. Daniel Stylites, St. Alypius Stylites, St. Simeon Stylites III, St. Simeon Stylites of Lesbos, St. Lazaros of Mount Galesios, and many more. Another category includes the Dendrites who used to live into the branches of a tree, like St. David of Thessaloniki. Along with other hermits,

¹ Dr. Jehona Spahiu Janchevska is an Art historian, Advisor conservator – expert for artistic heritage from the Byzantine and Post-Byzantine period (9 – 18 c.) in the Department of Artistic Heritage, Sector for Research and Conservation design of Immoveable Cultural Heritage at NI National Conservation Centre in Skopje. Email: jehspa@yahoo.com

ascetics and monks, the holy stylites are perceived as the pillars of the unshakable foundation of the Church. The pillar saints can often be displayed on wall paintings or on icons individually, jointly, side by side, or as a group. Their disposition is in the lower zones of wall paintings, mostly in the sanctuary, usually between the apse and the prothesis/diakonikon, less often in the nave or narthex, on the faces of piers, or on door jambs.

The most famous, the most commonly venerated and frequently portrayed pillar saint is St. Simeon Stylites the Elder (5th c.). The Syrian Christian ascetic is the founder of the distinctive and unusual form of monastic asceticism and he is commemorated by the Orthodox Church on September 1st². The hagiographic data about him were witnessed and written by the famous theologians and historians Theodoret of Cyrrhus, Evagrius Scholasticus, Georgios Kedrinios, but also by his disciples Antonius and Cosmas, during the saint's lifetime³.

St. Simeon Stylites was born around the year 390 in Cappadocia in Asia Minor, or to be more precise in Sis(an) in the Roman province of Cilicia, today Kozan, a city in Adana Province, Türkiye. From an early age, he left his home in Sis(an), became a monk and indulged in the most difficult and extreme forms of asceticism⁴. For 37 years, until his death on September 2nd, 459, he lived on a small platform on a top of a pillar near modern day Aleppo, Syria. A few decades following his death, a large monastic church occupying over 5,000 square meters was constructed on the site where his pillar stood. The church of St. Simeon Stylites is one of the oldest surviving church complexes, founded in the 5th century, with the remains of his pillar. It is located approximately 30 km (19 mi) northwestern of Aleppo, Syria. In June 2011, the Church and surrounding village were recognised and designated by United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) as part of the "Ancient Villages of Northern Syria", a World Heritage Site. Unfortunately, during the Syrian civil war, and especially in 2016, the complex was severely damaged, including St. Simeon's pillar.

The iconography of St. Simeon on the column appeared in Syria in the 5th and 6th centuries, and his representations were mostly associ-

² Popović 1976: 6-22; Tomeković 2011: 36-39.

³ Delehayre 1902: 2-3; Popović 1976: 6-22; Ashbrook Harvey 1988: 376-394; Flusin 1993: 1-23; Ćurčić, Hadjistryphonos 2010: 252.

⁴ Lent 1915: 103-198.

ated with the centres of the stylite's cult. In the Byzantine period his name held an honorary place in synaxaries, lectionaries and other liturgical texts, since his feast day coincides with the beginning of the Byzantine ecclesiastical year on September 1st⁵. St. Simeon Stylites is usually depicted as an old man with a short rounded beard, parted in two⁶, dressed in monastic cloak with a black cowl or *koukoulion* on his head. With the right hand, he holds a cross, while he raises the left hand to the chest with an inverted palm. The other variant is with both hands in front of his chest in a praying position. His bust is placed on top of a pillar/column consisting of a base, a shaft (which can be round, square or hexagonal), a capital, and an abacus with a balustrade⁷. Often there may be several openings on the surface of the column, where one can see the staircase through which he used to climb⁸. The pillar mentioned in various Biblical texts is commonly interpreted as a symbol of Christ⁹. Other sources and texts of Church Fathers compare his pillar with "prophet Elijah's fiery chariot, the Cross as an instrument of the Crucifixion, the Heavenly Ladder, and with candles announcing the good tidings to the world"¹⁰.

The saint in numerous examples is represented in an iconographic variant in which his bare leg eaten by worms and covered with wounds protrudes or hangs from the capital, that is the subject of our research. The main focus is the iconography of this version and its origin, including the shapes of columns, the chronological and territorial distribution, as well as the location and disposition in wall paintings, from the oldest known example since 12th century, until 18th century, but also the influence in the following period, until modern times.

The specific iconographic motif with the leg and worms is inspired by passages from the Life of St. Simeon Stylites the Elder. His permanent immobility in the same posture would have caused putrefaction and ulceration of his leg¹¹. According to another version of his vita, the devil

5 Mouriki 1985: 175-176 (with literature).

6 Dionysius 1845: 336; Dionysius 1909: 166; Medić 2005: 424-425.

7 For types and parts of the stylite pillar, see Schachner 2010: 329-397.

8 Đorđević 1982a: 43 (especially: n. 35), 50; Đorđević 1982b: 93-100.

9 Regarding the pillar, which in several biblical quotations is interpreted as a symbol of Christ, see Evangelatou 2003: 52-58.

10 Ćurčić, Hadjistryphonos 2010: 250.

11 Amprazogoula 2007: 231, n. 35.

would be responsible for the injury to his right leg¹². During his stay on top of the pillar, the devil appeared to him transformed into an angel of light with a fiery chariot and fiery horses, promising him ascension like Prophet Elijah. Since he noticed the fraud, St. Simeon punished the right leg with which he stepped into the chariot. The devil, unable to accept the defeat, injured his leg where worms began to multiply¹³. It was probably this sequence of his life that inspired the painters to depict the saint in this particular image.

Before we proceed with the chronological order of the examples from 12th century and further on, we should point out one of the oldest representations of St. Simeon Stylites, depicted in an unusual and unique way. It is the depiction of St. Simeon Stylites on gilded silver ex-voto plaque, from the treasury of the church of Ma'aret in Noman, Syria, now in Louvre Museum, Paris, France (BJ 2180)¹⁴, which dates back to the late 6th or early 7th century¹⁵. St. Simeon sits behind the balustrade at the top of his column, while devoutly reading from a scroll. Above him floats a shell with a pearl, possibly symbolizing his saintly virtues or sanctity. A large bearded serpent coils around the column, against which a ladder is set. The snake has been associated with a specific event in the life of the saint, or generally as a symbol of the devil, i.e. evil¹⁶, which might have contributed for the searching of other solutions and possible appearance of this type.

The oldest preserved and known depiction of the motif in question dates back to the 12th century, and is in the Church of Sts. Anargyroi in Kastoria (c. 1180), depicted on the south wall of the sanctuary¹⁷. The marble column has a three-stepped base, a shaft with openings, and a Corinthian capital with a metal grid fence (**Fig. 1a**). Both of the saint's hands are in front of his chest, while his right leg eaten by worms protrudes from the capital.

12 Liekmann 1908: 42-44.

13 Popović 1976: 12-13.

14 It is still matter of dispute whether Symeon the Elder or the Younger is portrayed, see Mundell Mango 1986: 241.

15 Patterson Ševočenko 1979: No. 529, 589-590; Mundell Mango 1986: 240-242, No. 71; Vikan 1995: 569-578.

16 Lassus 1960: 129-150; Milburn 1988: 261; Shalem 1997: 45, Fig. 2.

17 Pelekanidis 1953: ill. 11a; Pelekanidis, Chatzidakis 1985: plan on p. 24, no. 71; Sisioy 2004: 300, ill. 4. It is worth mentioning that G. Subotić notes the presence of identical images of St. Simeon Stylites in the following monuments: the Church of Sts. Anargyroi in Kastoria, the Church of the Holy Mother of God in Donja Kamenica and Poganovo Monastery, Subotić 1998: fig. 4a, 4b, 4c.



Fig. 1. St. Simeon Stylites: **a)** Sts. Anargyroi in Kastoria (c. 1180). Photo: I. Vanev;
b) St. Archangels in Trstenik, near Pustec (12th c.). Photo: G. Eftimov

The next example, also from 12th century, is from the cave church of Sts. Archangels in Trstenik, near Pustec, present-day Albania¹⁸. This representation is placed between the apse and the prothesis (**Fig. 1b**). St. Simeon Stylites holds a cross with his right hand, and he is shown on a pillar with a metal grid fence.

There are no other examples of this kind until the first half of the 14th century, as it is the representation on the south wall of the nave in the church of Presentation of Mary/Holy Saviour church in Kučeviste,

¹⁸ Popa 1965: 71-73, fig. 2-5, 7; Popa 2006: 114; Angeličin-Žura 2004: 135-139; Angeličin-Žura 2017: 22, 24; Kirchhainer 2005: 119-120, abb. 2-3.



Fig. 2. St. Simeon Stylites: **a)** Presentation of Mary/Holy Saviour church in Kučeviste, near Skopje (c. 1331); **b)** Monastery of Pološko (1343–1345); **c)** Holy Mother of God in Zaum near Ohrid (1361). Photo M. Tutkovski



Fig. 3. St. Simeon Stylites, Mary's Cave Church in Maligrad (1368/69). Photo G. Eftimov

near Skopje (c. 1331)¹⁹. This representation is damaged in the upper part, including the inscription, but the leg with worms clearly indicates which saint was portrayed (**Fig. 2a**). Here we notice his left leg, instead of the right leg, and also a slightly different type of column with multi-voluted capital and hexagonal balustrade. In a very similar manner, he is presented on the west side of the north-western pillar in the nave of the Monastery of Pološko (between 1343/45)²⁰ (**Fig. 2b**).

The next example, which goes back to the sanctuary, this time placed between the apse and the diakonikon, is in the church of the Holy Mother of God in Donja Kamenica, dated in the third decade of the 14th century²¹, which is very similar to the oldest example from Kastoria. Another similar depiction is in the church of the Holy Mother of God in Zaum near Ohrid, from 1361²² (**Fig. 2c**). Those examples are different from the next one in St. Mary's Cave Church in Maligrad, Albania, 1368/69, where his figure is on the south wall of the nave²³ (**Fig. 3**).

In Kastoria, as a starting point of this variant, there are several representations during the 14th century. From the period between 1371 and 1385 are the examples from the churches of St. George of the Mountain (tou Vounou) where his depiction is on the west wall of the nave²⁴ (**Fig. 4a**), then St. Nicholas Kyritzi²⁵ (**Fig. 4b**), and St. Athanasius of Mouzaki²⁶, both in the sanctuary.

Towards the end of 14th century are two examples from South and Southeastern Albania. One representation is from the west wall of the Theotokos' Church in Cerckë, near Leskovik²⁷. The other example is in the church of St. Mary in Gllomboçen, formerly Gollomboç, Great Prespa, depicted between the apse and the prothesis²⁸.

19 *Dorđević* 1982a: ill. 7; *Vidoeska* 2008: sch. 11.

20 *Dorđević* 1994: 149; *Popova* 2016: 731-734, ill. 2.

21 *Živković* 1987: ill. I/11; *Subotić* 1998: ill. 4a; *Sisiou* 2004: 300, ill. 4.

22 *Grozdanov* 1980: 110, ill. 73; *Dorđević* 1982a: sch. 2, ill. 4.

23 *Durić* 1975: ill. 13.

24 *Tsigaridas* 1999: 214, plan 2, no. 25; *Sisiou* 2004: 300, ill. 1; *Trifonova* 2010: 204-209, ill. 57, sch. 5.

25 *Sisiou* 2004: 300, ill. 2; *Sisiou* 2011: 344, ill. 23.

26 *Pelekaniadis, Chatzidakis* 1985: plan on p. 108, no. 9, 109; *Sisiou* 2004: 300, ill. 3; *Pazaras* 2013: 72-74, ill. 30, ill. 24, sch. 6.

27 *Kirchhainer* 2004: 93, sch. 3 (the leg of St. Symeon Stylites is not noted in the text and in the scheme); *Pazaras* 2013: 74, ill. 358; *Xhaferaj* 2016: 39, 41, fig. 3.

28 *Xhaferaj, Nesturi, Marika* 2015: tab. III, fig. 1.

One of the oldest icons in this variant is the double-sided portable icon in the Collection of the 4th Ephorate of Byzantine Antiquities of the Dodecanese, Rhodes, dated in 14th century²⁹. The right leg with worms is barely noticeable, but it is still there.

From the beginning of the 15th century is the depiction in the Hermitage of Panagia Eleousa in Great Prespa, dated in 1409/10³⁰ (**Fig. 5a**), as well as the one from another cave church Mikri Analypsis or the Little Ascension, also in Great Prespa, widely dated in 15th century³¹. They are both in the sanctuary, with a semi-circular capital or balustrade resembling a bowl. Further on, from the so-called Ohrid School, and Kastoria workshop, are the depictions from the church of St. Nicholas in Vevi/Banitsa (1460)³² (**Fig. 5b**), and the Monastery of the Holy Mother of God in Matka near Skopje (1496/97)³³ (**Fig. 5c**), both in the sanctuary. Then is the example from Poganovo Monastery (1499), represented on the south wall of the sanctuary³⁴ (**Fig. 6a**). In Vevi and Poganovo, we can notice his left leg instead of the right, which was probably due to the available or lack of space. Another example towards the end of 15th century is from the sanctuary of the church of St. Paraskeva in Brajčino Monastery, Prespa region³⁵, only with a Corinthian capital, that looks like a flower calyx (**Fig. 6b**). From the same time is the example from Mislovshtichki Monastery of the Dormition of the Holy Virgin, near Tran³⁶, Pernik Province (**Fig. 6c**). According to the shape of the fragment, it obviously belonged to the sanctuary.

One of the earliest examples from the 16th century is in the narthex of the church of St. Nicholas Anapafsas Monastery, at Meteora, painted by Theophanes the Cretan in 1527³⁷. We can see St. Simeon Stylites with his left leg, and for the first time in this variant displayed in the narthex. Next representation is from the south wall of the sanctuary of the church of Panagia Mouzeviki (St. Menas) in Kastoria, on the fres-

29 *Amprazogoula* 2007: 231, n. 42.

30 *Pelekanidis* 1960: 114; *Trifonova* 2010: 208, n. 1270, ill. 237 (with literature).

31 *Moutsopoulos* 1966: pl. 15, fig. 27; *Evyenidou* 1991: fig. 41.

32 Personal notes.

33 From personal observations.

34 *Živković* 1986: sch. 22.

35 *Popovska-Korobar* 2007: 559.

36 *Zaharieva* 2012: 26.

37 *Chatzidakis* 1969–1970: fig. 16; *Sofianos, Tsigaridas* 2003: 112, 129, 248, 249, 309.



Fig. 4. St. Simeon Stylites: **a)** St. George of the Mountain (between 1371 and 1385);
b) St. Nicholas Kyritzi (14th c.). Photo M. M. Mašnić



Fig. 5. St. Simeon Stylites: **a)** Hermitage of Panagia Eleousa in Great Prespa (1409/10).
Photo J. Spahiu Jančevska; **b)** St. Nicholas in Vevi/Banitsa (1460). Photo S. Pasvantis;
c) Monastery of the Holy Mother of God in Matka near Skopje (1496/97). Photo M. Tutkovski



Fig. 6. St. Simeon Stylites: **a)** Poganovo Monastery (1499). Photo I. Vanev; **b)** St. Paraskeva in Brajčino Monastery, Prespa region (15th c.). Photo: G. Eftimov; **c)** Mislovshichki Monastery of the Dormition of the Holy Virgin, near Tran (15th c.). Photo I. Vanev



Fig. 7. St. Simeon Stylites: **a)** Panagia Mouzeviki (St. Menas) in Kastoria (after 1532). Photo I. Vanev; **b)** Monastery of Toplica St. Nicholas, sanctuary (1536/37); Monastery of Toplica St. Nicholas, the north parekklesion (c. 1537/38). Photo V. Kiprijanovski

coes from the second phase after 1532 (**Fig. 7a**), which we previously attributed to the painter John from Grammosta, near Kastoria³⁸. The depiction is damaged in the upper part; although a simple semicircular capital with rectangular balustrade and his left leg can be seen, which refers to him. The painter John from Grammosta continued to work in the Monastery of Toplica, in the Demir Hisar region, where he left his signature in the narthex³⁹. In the Toplica church of St. Nicholas he depicted St. Simeon Stylites twice. The saint is displayed on the west side of the north-easter pilaster in the sanctuary from 1536/37⁴⁰ (**Fig. 7b**), and the second time in the altar space of the north parekklesion (c. 1537/38)⁴¹ (**Fig. 7c**), both represented in the same manner, and with the left leg, as in Mouzeviki, Kastoria.

Dated few years later, is the example in the narthex of the Monastery of Agios Nikolaos Diliou in 1542/43⁴². The next example is quite interesting, and it is from the nave of the Monastery of Varlaam, at Meteora in 1548, attributed to Frangos Katelanos.⁴³ The pillar is a combination of a Corinthian capital and a balustrade with a shaft of matched blocks evoking a tower. From the second half of the 16th century is the simple depiction of St. Simeon Stylites in the sanctuary of the church of St. Nicholas in Mushnikovo, near Prizren⁴⁴ (**Fig. 8**). From the end of the 16th century is his representation among other saints on the Triptych from the Rena Andreadis Collection, attributed to an Athonite workshop⁴⁵.

One of the earliest examples from 17th century is on the north wall of the narthex of the church of St. Menas in Monodendri, dated in 1619⁴⁶. The pillar is unique and distinguished, because it resembles a construction with bricks and mortar (**Fig. 9**). Another Epirus example is from the north wall of the sanctuary in the Monastery of Pateron in Zitsa from 1631⁴⁷.

38 Spahiu Jančevska 2021a: 113-133, 120, ill. 5a.

39 Spahiu Jančevska 2021b: 45, 245, 248, fig. 164.

40 Spahiu 2011: 50-51, fig. 5.

41 Spahiu 2012: 219-220, fig. 2.

42 Liba-Xanthaki 1980: 166-167, ill. 72.

43 Xyggopoulos 1949: 120-123, ill. 2; Amprazoglou 2007: 226-227, fig. 2.

44 For this example credits go to my dear and respected colleagues Tsveta Kuneva, Maya Zacharieva, and Ivan Vanev.

45 Drandaki 2002: 178-181, No. 40.

46 Credit for this example goes to Tsveta Kuneva.

47 Karaberidi 2006: 70, ill. 23; Tsampouras 2013: ar. cat. 54; ill. 438.

The 17th century is enriched with Melkite icons, such as the one from the Abou Adal collection, dated in 1637⁴⁸. St. Simeon Stylites is shown on top of his column consisting of a shaft with three drums, as an allusive reference to the Holy Trinity⁴⁹. With his right leg he steps over the bowl-shaped balustrade, while his left leg can be seen through the opening. The Melkite icons proceed with this iconographic version with the leg, but they integrate it into a narrative context, abandoning the previous static image of the pillar saints.⁵⁰ In the background is the landscape with steep hills, among which are crowds of monks and other people, various scenes as well as his Dormition. Another icon from the Abou Adal collection is the icon of St. Simeon Stylites the Elder together with St. Simeon Stylites the Younger, from 1666, where numerous scenes from their life are depicted⁵¹. Very similar to this one, is the icon from Balamand Monastery, Lebanon, 1699⁵².

In the 17th century this iconographic type was apparently very common, so we include the double-sided icon of St. Simeon Stylites on one side, and King Lazar of Serbia on the other side, originating from Chilandar, but now in the monastery of St. Paul, Mount Athos⁵³. Another icon of St. Simeon Stylites, dated from the end of 17th century is in the sanctuary of the Chilandar catholicon⁵⁴. The icon is in the same place where the relics are kept, including part of St. Simeon's leg, so it probably served for worshipping the holy relics. Further on, in 1730 was painted an icon from Cyprus, which is the only example where his both legs are shown⁵⁵. Back to Chilandar, where due to the existence of a part of the saint's leg as a relic and his cult, he is depicted in the narthex of the church of St. Sava of Serbia in 1779⁵⁶. Among the last examples towards the end of 18th century, is the representation of St. Simeon Stylites in the narthex of the church of Nativity of the Virgin Mary in Chilandar⁵⁷.

48 *Agémian* 1997: 152-154, No. 60.

49 *Schachner* 2010: 335.

50 *Amprazogoula* 2007: 233.

51 *Agémian* 1997: 170-172, No. 69.

52 *Leroy* 1962: 331-358, pl. I/XXXI.

53 *Vassilaki, Tavlakis, Tsigaridas* 1999: 138, fig. 62-63.

54 *Petković* 1997: 54, ill. 162; *Petković* 2000: 635, ill. 6.

55 *Talbot Rice* 1937: 260-261, pl. XLIII/125.

56 *Petković* 2000: 635; *Rakić* 2008: 51, 56-57, n. 126-127, ill. 138.

57 *Petković* 2000: 635; *Rakić* 2008: 56, n. 127.



Fig. 8. St. Simeon Stylites, St. Nicholas Church in Mushnikovo, near Prizren (second half of the 16th c.). Photo I. Vanev



Fig. 9. St. Simeon Stylites, St. Menas Church in Monodendri (1619). Photo I. Vanev

In modern times, the Life of St. Simeon Stylites has inspired many authors for their works, which has been transferred to the new module. In 1833 Alfred Tennyson (6 August 1809 – 6 October 1892) wrote a poem 'St. Simeon Stylites'⁵⁸, which was published in his collection of poetry⁵⁹. While William Edward Frank Britten (1848–1916) prepared in 1901 a photogravure illustration for Tennyson's poem⁶⁰, where underneath the capital one can see the actual devil. The German poet, dramaturg and one of the founders of Dadaism, Hugo Ball (1886–1927) was interested in "mystical books and lives of the saints". In his book 'Byzantinisches Christentum' (1923) he portrays three saints St. John Climacus/of the Ladder, St. Dionysius the Areopagite, and St. Simeon Stylites, which he juxtaposes and compares with his time⁶¹. Luis

⁵⁸ Hill 1971: 66; Thorn 1992: 124, 196, 514; Walker 2007: 124–136.

⁵⁹ Thorn 1992: 514.

⁶⁰ Houfe 1978: 244.

⁶¹ Ball 1958: 215–249.

Buñuel (1900–1983) considered as one of the greatest and most influential filmmakers of all time, in 1965 directed the film 'Simón del desierto' (Simon of the Desert), played by Claudio Brook, where the devil appears to him couple of times disguised as a woman, played by Silvia Pinal⁶². In this surrealist film, one of his most controversial works, partly based on the life of St. Simeon Stylites, the author as an atheist shows the absurdity of the religious life and a critique of religion, where the devil wins⁶³. Another modern work is the opera 'Stephen Climax' by the German conductor and composer Hans Zender (1936–2019), (1979–1984, premiered in 1986). It is based on two literary sources, Hugo Ball's 'Simeon der Stylit' and the 'Circe' chapter from the James Joyce's 'Ulysses'⁶⁴.

In conclusion, the oldest known and preserved representation of St. Simeon Stylites with the leg eaten by worms is in Kastoria, from the last two decades of 12th century, where the greatest number of examples are found. It is also quite common in the Prespa region, then in Skopje, Ohrid, Epirus, Meteora, and Mount Athos. The farthest point is to the east in Abou Adal collection and Balamand Monastery, Lebanon. The place of display that dominates is in the altar, usually between the apse and the prothesis or diakonikon, as part of the iconographic program of the sanctuary. Since the the earliest examples the stylites were often represented in or nearby the sanctuary, as in the Cappadocian, Georgian or Cypriot churches, because of their way of asceticism, considered as a renewal of the Passion of Christ, and their function as privileged intercessors, invoked in the prayers of the faithful⁶⁵. The presence of St. Simeon Stylites in the sanctuary, or the nave and narthex, especially in cave churches and monasteries is because the monastic brotherhood saw in him a model of faith and perseverance. And in all those examples there are varieties of designs of the column. On the other hand, the modern version of St. Simeon Stylites is often followed by a different perception, interpretation, response and discourse.

62 Durnat 1977: 136-138, 174; Edwards 2005: 125-127, 159; Saxton 2013: 418-424; Scarlett 2014: 42-43, 58, 61, 151.

63 Scarlett 2014: 138.

64 Griffel 2018: 458.

65 Jolivet-Lévy 1993: 41.

Bibliography

Agémian 1997: *Agémian*, Sylvia. Les Icônes Melkites. In: V. Cândea, M. Chatzidakis, S. Agémian, M. Lazović, K. Platchkov. Lumières de l'Orient chrétien. Icônes de la collection Abou Adal. Beyrouth, 137-219.

Amprazogoula 2007: *Amprazogoula*, Katerina. Particularités iconographiques de l'école de la Grèce du Nord-Ouest dans la représentation des Stylites. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 28, 225-236.

Angeličin-Žura 2004: *Angeličin-Žura*, Goce. Пештерните цркви во Охридско-Преспанскиот регион (Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција) [Pešternite crkvi vo Ohridsko-Prespanskiot region (R. Makedonija, R. Albanija, R. Grcija)]. Struga.

Angeličin-Žura 2017: *Angeličin-Žura*, Goce. Пештерски цркви од Преспанското Езеро [Pešterski crkvi od Prespanskoto Ezero]. Skopje.

Ashbrook Harvey 1988: *Ashbrook Harvey*, Susan. The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder. – *Vigiliae Christianae*, No. 42/4, 376-394.

Ball 1958: *Ball*, Hugo. Byzantinisches Christentum. Einsiedeln/Zürich/Köln, Benziger.

Chatzidakis 1969–1970: *Chatzidakis*, Manolis. Recherches sur le peintre Théophane le Crétois. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 23-24, 309-352.

Ćurčić, *Hadjistryphonos* 2010: Ćurčić, Sima, Evangelia *Hadjistryphonos*. Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art (with contributions by K. McVey, K.E., H. Saradi). Princeton University Art Museum.

Delehaye 1902: *Delehaye*, Hippolyte. Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e Codice Sirmondiano Nunc Berolinensi. Bruxelles.

Dionysius 1845: *Dionysius*, de Fournia. Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine (avec une introduction et des notes par M. Didron). Paris.

Dionysius 1909: *Dionysius*, de Fournia. Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης: εκ χειρογράφου του ιη' αι-

ώνος εκδοθείσα κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον (par A. Papadopoulos-Kerameus). Saint Petersburg.

Drandaki 2002: *Drandaki*, Anastasia. Εικόνες, 14^{ος} – 18^{ος} αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη. Milano-Athens.

Durnat 1977: *Durnat*, Raymond. Luis Bunuel. University of California Press.

Dorđević 1982a: *Dorđević*, Ivan M. Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века [Sveti stolpnici u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka]. – Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti, No. 18, 41-51.

Dorđević 1982b: *Dorđević*, Ivan M. Die Säule und die Säulenheiligen als hellenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei. – Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, No. 32/5, 93-100.

Dorđević 1994: *Dorđević*, Ivan M. Зидно сликарство српске vlastele у доба Немањића [Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića]. Belgrade.

Đurić 1975: *Đurić*, Vojislav J. Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје [Mali Grad – Sv. Atanasije u Kosturu – Borje]. – Zograf, No. 6, 31-50.

Edwards 2005: *Edwards*, Gwynne. A Companion to Luis Buñuel (Monografías A). Woodbridge.

Evgenidou 1991: *Evgenidou*, Despina. Hermitage of the Mikri Anaplis on Great Prespa. In: D. Evgenidou, P. Kanonidis. The Monuments of Prespa. Athens, 62-65.

Evangelatou 2003: *Evangelatou*, Maria. Ο κίονας ως σύμβολο του Χριστού σε έργα Βυζαντινής τέχνης. – Αρχαιολογία & Τέχνες, No. 88, 52-58.

Flusin 1993: *Flusin*, Bernard. Syméon et les philologues, ou la mort du stylite. In: Les saints et leur sanctuaire à Byzance. Textes, images et monuments (eds. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.-P. Sodini). Paris, 1-23.

Griffel 2018: *Griffel*, Margaret Ross. Operas in German: A Dictionary. New York.

Grozdanov 1980: *Grozdanov*, Cvetan. Охридското зидно сликарство од XIV век [Ohridskoto sidno slikarstvo od XIV vek]. Ohrid.

Hill 1971: Hill, Robert. Tennyson's Poetry. New York.

Houfe 1978: Houfe, Simon. The dictionary of British book illustrators and Caricaturists, 1800–1914 With Introductory Chapters on the Rise and Progress of Art. Suffolk.

Jolivet-Lévy 1993: Jolivet-Lévy, Catherine. Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon Stylites. In: Les saints et leur sanctuaire à Byzance. Textes, images et monuments (eds. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.-P. Sodini). Paris, 35-47.

Karaberidi 2006: Karaberidi, Argyro. Η μονή πατέρων και η ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων. PhD Dissertation, University of Ioannina, Ioannina.

Kirchhainer 2004: Kirchhainer, Karin. Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας, No. 25, 89-110.

Kirchhainer 2005: Kirchhainer, Karin. Die Wandmalereien der Erzengelgrotte in Trestnik am Grossen Prespasee (Albanien). – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας, No. 26, 117-124.

Lassus 1960: Lassus, Jean. Une image de saint Syméon le Jeune sur un fragment de reliquaire syrien du Musée du Louvre. – Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, No. 51, 129-150.

Lent 1915: Lent, Frederick. The Life of Saint Simeon Stylites: A Translation of the Syriac Text in Bedjan's Acta Martyrum et Sanctorum. Vol. IV. – Journal of the American Oriental Society, No. 35, 103-198.

Leroy 1962: Leroy, Jules. L'icône des Stylites de Deir Balamend (Liban) et ses sources d'Inspiration. – Mélanges de l'Université Saint-Joseph, No. 38, 331-358.

Liba-Xanthaki 1980: Liba-Xanthaki, Theopisti. Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου. Ioannina.

Lietzmann 1908: Lietzmann, Hans. Das Leben des heiligen Symeon Stylites (TU 32,4). Leipzig.

Medić 2005: Medić, Milorad. Стари сликарски приручници III, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне [Stari slikarski priručnici III, Erminija o slikarskim veštinama Di-onisija iz Furne]. Belgrade.

Milburn 1988: *Milburn*, Robert. Early Christian Art and Architecture. London.

Moutsopoulos 1966: *Moutsopoulos*, Nikolaos. The Churches of the Prefecture of Florina. Thessaloniki.

Mouriki 1985: *Mouriki*, Doula. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. I. Athens.

Mundell Mango 1986: *Mundell Mango*, Marlia. Silver from early Byzantium. The Kaper Kaoran and Related Treasures. Baltimore.

Patterson Ševčenko 1979: *Patterson Ševčenko*, Nancy. Plaque with St. Symeon Stylites (the Elder?). In: The Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century (ed. K. Weitzmann). New York, 589-590.

Pazaras 2013: *Pazaras*, Nikolaos. Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, μείζων Μακεδονία, Β. Ήπειρος). PhD Dissertation, Aristotle University of Thessaloniki.

Pelekanidis 1953: *Pelekanidis*, Stylianos. Καστοριά. I, Βυζαντινά τοιχογραφία. Thessaloniki.

Pelekanidis 1960: *Pelekanidis*, Stylianos. Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας. Thessaloniki.

Pelekanidis, Chatzidakis 1985: *Pelekanidis*, Stylianos, Manolis Chatzidakis. Kastoria. Athens.

Petković 1997: *Petković*, Sreten. Иконе манастира Хиландара [Ikone manastira Hilandara]. Manastir Hilandar, Sveta Gora Atonska.

Petković 2000: *Petković*, Sreten. Светитељске мошти и сликарство Хиландара [Svetiteljske mošti i slikarstvo Hilandara]. In: Osam vekova Hilandara. Istorija, duhovni život, književnost, umetnost i arhitektura, Međunarodni naučni skup, Oktobar 1998 (ed. V. Korać). Belgrade, 629-637.

Popa 1965: *Popa*, Theofan. Piktura e shpellave eremite në Shqipëri. – Studime historike, No. 3, 69-101.

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

Popova 2016: *Popova*, Ana. The Representation of St. Nicholas the Warm-Hearted Protector and St. Simeon the Stylites in the Church of St. George at Pološko. In: Proceedings of the First International Scientific Conference Filko, 18-19 March 2016 Štip. Štip, 727-731.

Popović 1976: *Popović*, Justin Sp. Житија светих за септембар [Žitija svetih za septembar]. Belgrade.

Popovska-Korobar 2007: *Popovska-Korobar*, Viktorija. Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина [Zidno slikarstvo s kraja XV veka u manastriskoj crkvi Svete Petke kod Brajčina]. – Zbornik radova Vizantološkog instituta, No. 44, 549-565.

Rakić 2008: *Rakić*, Zoran. Цркве Светог Димитрија и Светог Саве Српског у Хиландару [Crkve Svetog Dimitrija i Svetog Save Srpskog u Hilandaru]. Novi Sad.

Saxton 2013: *Saxton*, Libby. Between God and the Machine: Buñuel's Cine-Miracles. In: A Companion to Luis Buñuel (eds. R. Stone, J. D. Gutiérrez-Albilla). Wiley-Blackwell, 414-430.

Scarlett 2014: *Scarlett*, Elizabeth. Religion and Spanish Film: Luis Buñuel, the Franco Era, and Contemporary Directors. University of Michigan Press.

Schachner 2010: *Schachner*, Lucas Amadeus. The Archaeology of the Stylite. – Late Antique Archaeology, No 6/1, 329-397.

Sisiou 2004: *Sisiou*, Ioannis. Οι καστοριανοί ζωγράφοι που μετακινούνται βόρεια κατά το πρώτο μισό του 14^{ου} αιώνα. – Niš i Vizantija, No. 2, 298-309.

Sisiou 2011: *Sisiou*, Ioannis. Ο Άγιος Νικόλαος του Κυρίτη στην Καστοριά και ο Άγιος Γεώργιος στο Polosko. – Niš i Vizantija, No. 9, 321-347.

Shalem 1997: *Shalem*, Avinoam. Jewels and Journals: The Case of the Medieval Gemstone Called Al-Yatima. – Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of Islamic World, No. 14, 42-56.

Sofianos, Tsigaridas 2003: *Sofianos*, Dimitrios Z., Euthimios N. Tsigaridas. Holy Meteora. The Monastery of St. Nicholas Anapafsas. History and Art. Kalambaka.

Spahiu 2011: *Spahiu*, Jehona. Сликарската програма во олтарниот простор на црквата Св. Никола Топлички [Slikarskata

programa vo oltarniot prostor na crkvata Sv. Nikola Toplički]. – Kulturno nasledstvo, No. 35-37 (2009–2011), 47-63.

Spahiu 2012: *Spahiu*, Jehona. Сликаството во наосот на северниот параклис на Топличкиот манастир [Slikarstvoto vo naosot na severniot paraklis na Topličkiot manastir]. – Patrimonium. MK, No. 10, 215-240.

Spahiu Jančevska 2021a: *Spahiu Jančevska*, Jehona. Artistic beginnings of the painter John from Grammosta in Kastoria. In: Манастирот Слепче и поствизантиската уметност на Балканот од XVI и XVII век [Manastirov Slepče i postvizantiskata umetnost na Balkanot od XVI i XVII vek]. Demir Hisar, 113-133.

Spahiu Jančevska 2021b: *Spahiu Jančevska*, Jehona. Црквата Свети Никола во Топличкиот манастир [Crkvata Sveti Nikola vo Topličkiot manastir]. Skopje.

Subotić 1998: *Subotić*, Gojko. Костурска сликарска школа. Наслеђе и образование домаћих радионица [Kosturska slikarska škola. Nasleđe i obrazovanje domaћih radionica]. – Glas Srpske akademije nauka i umetnosti, Odeljenje istorijskih nauka, No. 384/10, 109-139.

Talbot Rice 1937: *Talbot Rice*, David. The Icons of Cyprus. London.

Thorn 1992: *Thorn*, Michael. Tennyson. New York.

Tomeković 2011: *Tomeković*, Svetlana. Ermites et Moines dans la peinture murale Byzantine (eds. L. Hadermann-Misguich, C. Jolivet-Lévy). Paris.

Trifonova 2010: *Trifonova*, Alexandra. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά: συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 14^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας. PhD Dissertation, Aristotle University of Thessaloniki.

Tsampouras 2013: *Tsampouras*, Theocharis. Τα καλλιτεχνικά έργα στέρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16ο και 17^ο αιώνα: ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό. PhD Dissertation, Aristotle University of Thessaloniki.

Tsigaridas 1999: *Tsigaridas*, Euthimios. Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας. Thessaloniki.

Vassilaki, Tavlakis, Tsigaridas 1999: Vassilaki, Maria, Ioannis Tavlakis, Euthymios Tsigaridas. The Holy Monastery of Aghiou Pavlou. The Icons. Mount Athos.

Vidoeska 2008: Vidoeska, Biljana. Црквата Воведение на Богородица во Кучевиште [Crkvata Vovedenie na Bogorodica vo Kučevište]. Skopje.

Vikan 1995: Vikan, Gary. Icons and Icon Piety in Early Byzantium. In: Byzantine East, Latin West, Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann (eds. M. Christopher, K. Kiefer). Princeton, 569-578.

Xhaferaj, Nesturi, Marika 2015: Xhaferaj, Era, Enkelejda Nesturi, Zamir Marika. Afresket e shek. XIV të piktorit Aleks në kishën e Shën Mërisë në Gollomboç. – Iliria, No. 37 (2013), 245-261.

Xhaferaj 2016: Xhaferaj, Era. An Assessment on the Fresco Decoration and the Content of an Inscription in Theotokos' Church in Cercke, Near Leskovik. – Anglisticum, No. 5, 38-45.

Xyggopoulos 1949: Xyggopoulos, Andreas. Οι στυλῖται εις την βυζαντινήν τέχνην. – Ἑπετηρίδες – Εταιρεία Βυζαντινῶν Σπουδῶν, No. 19, 116-129.

Zaharieva 2012: Zaharieva, Maya. Към историята на Мисловщичкия манастир „Успение Богородично“ и неговите стенописи [Kam istoriyata na Mislovshtichkiya manastir „Uspenie Bogorodichno“ i negovite stenopisi]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 23-31.

Živković 1986: Živković, Branislav. Поганово. Цртежи фресака (предговор: Суботић, Гойко) [Poganovo. Crteži fresaka (preface: Subotić, Gojko)]. Belgrade.

Živković 1987: Živković, Branislav. Доња Каменица. Цртежи фресака [Donja Kamenica. Crteži fresaka] (preface M. Ćorović-Ljubinković)]. Belgrade.

Walker 2007: Walker, Richard J. Labyrinths of Deceit: Culture, Modernity and Identity in the Nineteenth Century. Liverpool University Press.

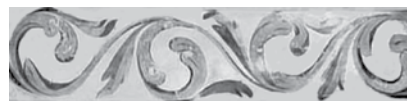
Devil is in the Detail: An Iconographic Variant of St. Simeon Stylites the Elder

Jehona Spahiu Janchevska



St. Simeon Stylites the Elder is one of the most commonly venerated and frequently portrayed pillar saints. He is the founder of the distinctive and unusual form of monastic asceticism, and in numerous examples he is represented in an iconographic variant in which his bare leg that is eaten by worms and covered with wounds protrudes or hangs from the capital. The main focus of this research is the iconography of this version and its origin, including the shapes of columns, the territorial distribution, as well as the location and disposition in wall paintings, from the oldest known example from 12th century, until 18th century, but also its influence in the following period, until modern times.

The oldest known and preserved representation of this particular type is in Kastoria, where the greatest number of examples are found. It is also quite common in the Prespa region, then in Skopje, Ohrid, Epirus, Meteora, and Mount Athos. The farthest point where this model of the representation of St. Simeon Stylites can be found is in the Abou Adal collection and Balamand Monastery, Lebanon.



Several Icons of St. Theodore Tyron and Their Relationship with the Great Lent¹

Maria Kolusheva²

*Institute of Art Studies
Bulgarian Academy of Sciences*

Abstract: The text presents several icons related to the veneration of St. Theodore Tyron on the first Saturday of the Great Lent. St. Theodore's miracle with the koliva which is commemorated during the liturgy on that day is depicted on most of them. Some hagiographic works witnessing the connection between the saint's veneration during Lent and the koliva miracle from as early as the 10th century on are pointed out. Despite that, the earliest known icons visualizing the miracle in question date only from the late 16th century. On the basis of the functions most of the icons had during the liturgy the study states the possible reasons having contributed to the emergence of iconographic works with that plot.

Keywords: koliva (or kollyba), iconographic cycle, analogion icons

Among the martyr warriors St. Theodore Tyron is the one with the oldest cult. Numerous hagiographic works are dedicated to him as

¹ The present article is part of the research project "The contribution of Ivan Goshev in the foundation of the Iconography Department of the National Church Museum of History and Archaeology (research and documentation of archives and collections)", supported by the Bulgarian National Science Fund (contract No. KP-06-H40/4/10.12.2019).

² Maria Kolusheva, PhD, is an art historian, Assist. Prof. at the Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences. Her research interests include iconography, Byzantine art, Post-Byzantine painting, icon-painting workshops and artistic centres in the Balkans. Email: m.kolusheva@gmail.com

the earliest one is the Encomium ascribed to St. Gregory of Nyssa (BHG 1760) from the late 4th century or the very beginning of the 5th century³. It is a short narrative about the saint who was born in Amasea in Asia Minor, joined up the Roman army and was martyred at the time of Emperor Maximian in the early 4th century. Because of his refusal to worship the pagan idols and because he burnt a pagan temple, he was sentenced to death by burning. The Orthodox Church celebrates his martyrdom on February 17th but there is one more date of his veneration in the calendar of the moveable feasts: the First Saturday of the Great Lent. One of the miracles attributed to the saint is celebrated on that day⁴. It occurred during the reign of Emperor Julian the Apostate (360–363). When the Christian lent began the emperor ordered all the food provisions in the marketplace in Constantinople to be sprinkled with the blood of the sacrificial animals offered to pagan idols in order to deride the Christians. However, St. Theodore warned the Christians and none of them took from the desecrated food. At the same time the saint arranged that the citizens of Constantinople ate koliva, i.e. boiled wheat⁵.

In connection with this miracle, the commemoration of St. Theodore became part of the structure of the readings and venerations of the Great Lent⁶. The earliest records of the commemoration of the saint on the first Saturday of Lent are contained in the Georgian translation of the Jerusalem Lectionary, that probably reflects the liturgical practice of the Jerusalem Church of the 5th–7th centuries⁷. On the occasion of the veneration of St. Theodore a Homily was composed that has been erroneously ascribed to Patriarch Nektarios of Constantinople (381–397) (BHG 1768)⁸. Undoubtedly, the Homily was written

3 See the translation by *Leemans* 2003: 82–91, also *Haldon* 2016: 23–24, with cited literature, who studies four hagiographic texts dating from 5th to 9th centuries and containing the saint's martyrdom and numerous miracles.

4 *Mirković* 1961: 147–148.

5 Handing out the koliva is part of the service at the Saturday evening liturgy. Since it is performed the previous day a special memorial service is held as early as on Friday after the liturgy of the Preconsecrated Offerings and a special Canon of St. Theodore Tyron is read, and then the festive koliva is consecrated: *Mirković* 1961: 147.

6 *Delehay* 1909: 16.

7 *Zhel'tov, Lukashevich, Tkachenko* 2004: 456; *Iyerusalimskoye Bogosluzheniye* 2009: 507.

8 *Efthymiadis* 2011: 126–127; *Haldon* 2016: 31, n. 52. Johannes Rajnhart published the Slavonic translation of this text, known from a manuscript dating from the first half of the 14th century, and discusses the translations of the Homily in Slavic literature, see *Rajnhart* 2018: 265–285. As a stand-alone text, following the Homily of Nektarios, the koliva miracle is described in three versions (BHG 1768b–d) from the 15th–16th centuries which are not published, see *Delehay* 1925:

later as it seems that the researchers date it to the period before the 10th century⁹. Several texts containing the koliva narrative explicitly state that every year in the beginning of the Lent the Christians set up a celebration of St. Theodore in honour of the deliverance from the desecration of the atheist Emperor Julian. Such information is contained in the Martyrdom (BHG 1762m) written by Nicephoros Ouranos in the late 10th century¹⁰, in a version of the Life of Metaphrastes which is known from three manuscripts from 11th – 12th century¹¹ and in a manuscript containing homilies and hagiographic texts from the 12th century (Ang. gr. 81, ff. 50-51)¹².

Despite the considerable development of the cult of the saint in the written tradition in the figurative art little is known about the formation of his hagiographic cycle¹³. In the menologia the inclusion of scenes from the life of the saint is limited to the representation of his martyrdom in the burning furnace, and his most popular depiction in art remains his image on horseback slaying the dragon¹⁴. Although the early hagiographic literature mentions some images of scenes from the martyr's life¹⁵, only one hagiographic cycle is known so far in the wall paintings from the Byzantine period. It originates from the Church of St. Theodore Stratelates na Ruch'yu (on the Spring) in Novgorod¹⁶ whose wall paintings date to the second half of the 14th century¹⁷. The cycle contained ten scenes six of which are pre-

21-22; Efthymiadis 2011: 126. For the version of the Homily in the Russian Triodion books from the 14th century, see *Tsarevskaya* 2007: ref. 518, with cited literature. For the miracle in the Slavic hagiographic tradition see also *Hristova-Shomova* 2013: 17-18 and <https://eslavsanct.net/viewobject.php?id=1179> [accessed 03.12.2023].

9 *Delehay* 1909: 25; *Halkin* 1962: 312.

10 *Halkin* 1962: 323.

11 The text was published by *Delehay* 1909: App.II, 16.15-25. It is about the manuscripts Paris.1450, ff. 168^v-179^v (11th c.), Paris. 789 (11th c.) and cod. Paris. 1529 (12th c.)

12 *Delehay* 1925: 12.

13 For the earliest written evidence and images of the saint as a warrior, see *Marković* 1995: 572, 574-578; *Walter* 2003, 44-56.

14 For the slaying of the dragon by the saint in the hagiographic works, see *Stoykova* 2019: 20-31. In particular, the author examines the saint's Miracle with the mother and the dragon and publishes a Russian icon from the first half of the 17th century visualizing in detail the miracle in question: *Stoykova* 2019: 31-54, ill. 4. There are several more icons with that plot cited in *Tsarevskaya* 2007: 119.

15 According to St. Gregory of Nyssa the church in Euchaita where the saint's relics were venerated it was decorated with depictions of his martyrdom, see the translation by *Leemans* 2003: 85.

16 I would like to thank Irina Shalina, senior researcher at the State Russian Museum, for bringing to my attention the monograph of T. Tsarevskaya dedicated to the murals at the church.

17 The researcher of the murals Tatyana Tsarevskaya mentions another hagiographic cycle from the main church in Borovsk Monastery of St. Paphnutius dating from the late Middle

served to date¹⁸. The hagiographic narrative ends with the Burial of the saint's relics which indicates that most likely among the scenes there were neither ones depicting the miracles of St. Theodore, nor a depiction of the Koliva Miracle. The earliest examples of depictions of that miracle known so far date to the 16th century. All of them are icons, all of them are of different origin and of different function. Most of them have been published but have not been examined in view of the Great Lent aspect of the veneration of St. Theodore Tyron.

The koliva miracle is illustrated in a most detailed and original manner on an icon which is found in the collection of the Antivouniotissa Museum on the island of Corfu (**Fig. 1**). The icon was published by Stamatios Chondrogiannis who notes that he knows of no parallel of it, either among the iconographic works from the island, or among the icons from the Medieval and Late Medieval period¹⁹. The author dates the icon to the late 16th – early 17th century. It is of relatively large dimensions: 112.5x76x2.4 cm. The pictorial field is divided in six parts as scenes visualizing the koliva miracle are depicted in the first four parts. The first scene depicts St. Theodore appearing in a dream to Eudoxius, Archbishop of Constantinople at the time of Emperor Julian (**Fig. 2**). According to the explanatory inscription the saint ordered him to gather the people in the church and that nobody should buy bread from the marketplace because it was desecrated. In the second scene the emperor commanded that the food provisions in the marketplace be sprinkled with blood (**Fig. 3**). To the right of the composition one can see the bread laden tables and the merchants gesticulating with animation. The event in the third scene is set in the interior of a church (**Fig. 4**). From the pulpit Eudoxius tells the gathered people about his vision and warns them not to buy bread as per the saint's order. The fourth scene takes us back to the church where the hierarch hands out koliva (**Fig. 5**). In front of the table with the koliva are depicted the smaller figures of beggars and cripples who are among the first to receive the blessed

Ages (*Tsarevskaya* 2007: 119, ref. 488). The latest studies show that it contains scenes from the Vita of St. Theodore Stratelates (*Tikhonov* 2010: 40-42, fig. 14). I thank Georgi Gerov and Tatyana Tsarevskaya for the information they provided to me.

18 Four episodes related to his martyrdom can be identified, and the last two scenes show the Translation of his relics by the Pious Eusebeia and the Burial of the Saint. A hagiographic cycle of St. Theodore Stratelates is presented in the immediate proximity (*Tsarevskaya* 2007: 119-121, scheme. XVII, ill. 124-127).

19 *Chondrogiannis* 2010: 54, ill. on. p. 55.



Fig. 1. Icon from the collection of the Antivouniotissa Museum on the island of Corfu (late 16th – early 17th c.). Photo after Chondrogiannis 2010: 55



Fig. 2. St. Theodore Tyron appears in a dream to Archbishop Eudoxius (detail from Fig. 1). Photo after Chondrogiannis 2010: 55



Fig. 3. The emperor commands that the food provisions on the marketplace be sprinkled with blood (detail from Fig. 1). Photo after Chondrogiannis 2010: 55



Fig. 4. Eudoxius warns the people not to buy bread from the marketplace (detail from Fig. 1). Photo after Chondrogiannis 2010: 55



Fig. 5. Eudoxius handing out koliva (detail from Fig. 1). Photo after Chondrogiannis 2010: 55

food. In the lowermost tier there are two more scenes related to St. Theodore's martyr death. They depict his withdrawal after he dares to set the statue of the primary deity in a pagan temple on fire (**Fig. 6**), and, finally, his punishment, i.e. to be burnt in a furnace of fire, is represented (**Fig. 7**).



Fig. 6. St. Theodore sets a pagan temple on fire (detail from Fig. 1). Photo after Chondrogiannis 2010: 55

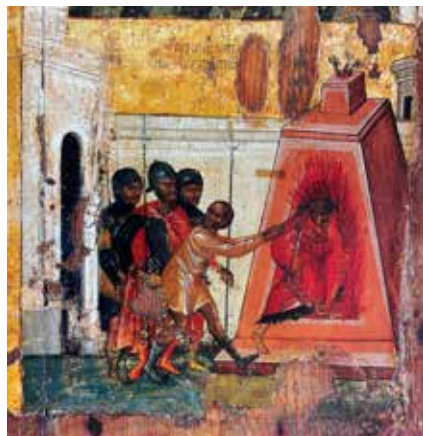


Fig. 7. St. Theodore's martyrdom in the burning furnace (detail from Fig. 1). Photo after Chondrogiannis 2010: 55

The next icon is kept in the treasury of the Dečani Monastery and it was made in 1596 by one of the most significant icon-painters from the second half of the 16th century, Longin. The icon is well-known in the historiography, and it was included by Miljana Matić in her book dedicated to the Serbian icon painting from the time of renewal of the Patriarchate of Peć²⁰. It is a two-sided icon of small dimensions: 37.7x26.5x2 cm. On the obverse are depicted St. Theodore Tyron and St. Theodore Stratelates seated on thrones (**Fig. 8**), and on the reverse are depicted St. John Sinaites with the Ladder of Divine Ascent and St. Zosimas administering the Holy Communion to St. Mary of Egypt (**Fig. 9**). The dates when the respective saints are venerated are written above the head of each of them: 17 February for St. Theodore Tyron, 8 February and 8 June for St. Theodore Stratelates, 30 March for St. John Climacus, and 1 April for St. Mary of Egypt. The signature of the icon painter Longin is situated along the width of the bottom frame, underneath the depictions of the hermits, and probably this is the reason why

²⁰ Matić 2017: cat. No. 61, ill. 145, 284, 285. The icon is examined by the author in the context of the influences exerted by the Russian icon painting to the style of the icon-painter Longin, see Matić 2017: 142. In the context of Russian influences on Serbian icon painting the icon has also been mentioned by Sreten Petković. According to him the layout of the frame with a sharply pointed arch, the peculiarities of the architecture, the hilly landscape in the background, the role of the black contour and the coloring, relate the icon to the 16th-century Russian miniature. The author suggests that the influence could be associated with the icon-painter's presumable visit to Russia, see Petković 1961: 101-103.



Fig. 8. Icon from the treasury of the Dečani Monastery (1596) – obverse.
Photo after *Matić* 2017: ill. 145



Fig. 9. Icon from the treasury of the Dečani Monastery (1596) – reverse.
Photo after *Matić* 2017: ill. 284

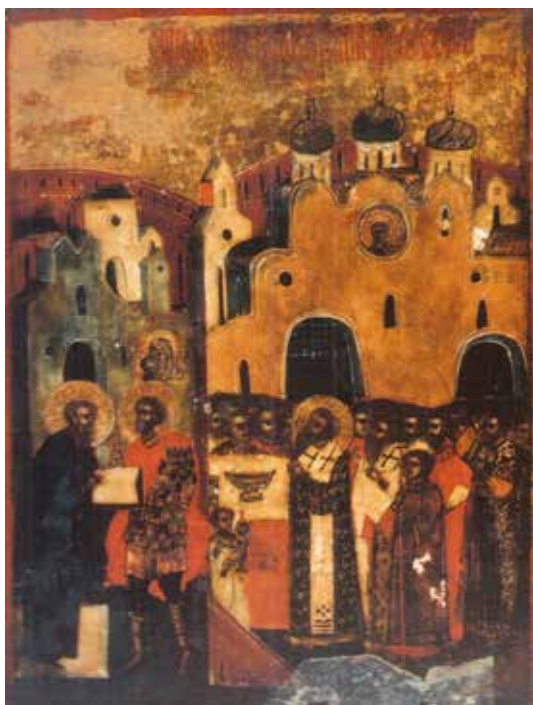


Fig. 10. St. Theodore's appearance to the Archbishop and Eudoxius handing out koliva – the icon from treasury of the Church of the Intercession of the Theotokos at the Rogozhskoe cemetery in Moscow (early 17th c.).
Photo after *Pivovarova* 2005: 88

M. Matić thinks that the depictions of St. John Climacus and St. Mary of Egypt occupy the obverse side of the icon. In the literature the icon has been unanimously identified as a Menaion one²¹, i.e. the selection of saints is made according to their feast days on the fixed cycle of the church calendar. This conclusion is logical if one takes into consideration that above each saint the date of his/her veneration is written. Yet, the choice of those saints for the months of February, March and April could also be interpreted differently: in addition to 30 March the memory of St. John Climacus is also marked on the fourth Sunday of the Great Lent. In addition to 1 April St. Mary of Egypt and St. Zosimas are also celebrated on the Thursday of the Fifth Week of the Lent. If we also take into account the celebration of the memory of St. Theodore Tyron in the First Saturday, we would determine the two-sided icon as a Triodion one as well, i.e. it depicts saints whose celebrations are part of the moveable cycle. In this case all of them are related to the Lenten Triodion. Solely the presence of St. Theodore Stratelates goes beyond that context to a certain extent but it can be attributed to the intertwining of the cults and services of the two saints of the same name²² as well as the common depiction of them together²³.

The small two-sided (analogion) icons are wide-spread in the Russian icon-painting tradition, and the ones painted on canvas, the so-called tablet icons, are very characteristic of that tradition²⁴. Episodes from the koliva narrative are depicted on two such tablet icons. One of them originates from the treasury of the Church of the Intercession of the Theotokos at the Rogozhskoe cemetery in Moscow and was published by Nadezhda Pivovarova²⁵. Its dimensions are 18.7x14.1x0.2 cm. The Fall of Man in three episodes is depicted on the obverse, and two scenes from St. Theodore's koliva miracle are depicted on the reverse (**Fig. 10**). The first scene is St. Theodore's Appearance to the archbishop which

21 Matić 2017: 270. The icon's function was paid special attention in Marković 2000: 151.

22 This is quite typical of the pre-Metaphrastes hagiographic collections and is common in the South Slavic liturgical books, see Stoykova 2013: 11-14.

23 Mavrodinova 1969: 40-50; Walter 2003: 59-66; Tsarevskaya 2007: 114-116; Trifonova 2010. The veneration of St. Theodore Stratelates appears late in the Church calendar, and as a double of Theodore Tyron at that. The cult of St. Theodore Tyron which had already been developed was transferred to him as not only the topoi from the vita of Tyron were used but some parts of his service were borrowed, and his relics were venerated at the same church in Constantinople where the relics of his namesake were kept.

24 Shalina 2001.

25 Pivovarova 2005: cat. No. 51. I thank Biserka Penkova for the evidence of the existence of the icon she provided me with.



Fig. 11. The Koliva miracle, the Sunday of Orthodoxy, a Panegyric to the Most Holy Mother of God, and St. Zosimas administering the Holy Communion to St. Mary of Egypt – an icon from the collection of P. Korin (appr. 1597). Photo after *Antonova* 1966: ill. 70

occurred not in his dream, as in the icon from Corfu, but in front of a church on whose façade Virgin of Korsun is depicted. To the right follows the episode in which Archbishop Eudoxius holds the service and hands out koliva. N. Pivovarova dates the icon to the beginning of the 17th century and identifies it as a Triodion one because the images on the obverse are associated with the liturgy on the Cheesefare Sunday, i.e. the eve of the Great Lent, and on the reverse – with the liturgy on the first Saturday of the Lent. The icon is part of a set from which three Menaion icons for the months of October, November and December are preserved²⁶.

²⁶ *Pivovarova* 2005: 26, cat. No. 48-50.



Fig. 12. Icon from the Monastery of the Transfiguration in Meteora (second half of the 17th c.). Photo K. Vafeiades

The depiction of the miracle from another tablet icon pointed out by N. Pivovarova is very similar in terms of the composition. That icon is also part of a big set kept in the collection of the artist Pavel Korin and dates to about 1597. It was published by Valentina Antonova and its dimensions are 24.5x21.5 cm²⁷. The figurative surface on the obverse of the icon is divided into four fields in which the koliva Miracle (in two episodes), the Sunday of Orthodoxy, a Panegyric to the Most Holy Mother of God, and St. Zosimas administering the Holy Communion to St. Mary of Egypt are depicted, i.e. the first Saturday, the first Sunday, the Saturday and the Thursday of the Fifth Week of the Great Lent are

²⁷ Antonova 1966: cat. No. 52, ill. 70.

visualized (**Fig. 11**). On the reverse are depicted the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem, Washing of the Feet and the Last Supper – i.e. the Saturday and the Sunday of the Sixth Week of the Great Lent and Maundy Thursday of the Holy Week.

An icon from the Monastery of the Transfiguration in Meteora (**Fig. 12**) likely dates to the second half of the 17th century. It is not published, there is no data about its provenance²⁸. The icon is of small dimensions, 20.5x16 cm. The koliva miracle is visualized on it by a single episode – the appearance of St. Theodore in Eudoxius's dream²⁹. Only the name of the saint is written in Greek on the upper frame but there is no inscription clarifying the event. The composition is close to the same episode from the icon from Corfu. The work might have been part of a set of Triodion icons intended for some of the rich monasteries in Meteora.

It seems that out of the entire iconographic cycle formed quite unstably around the koliva miracle it is precisely the episode with the appearance of St. Theodore to the Archbishop of Constantinople that managed to get established as a stand-alone scene. This can be concluded not only from the depiction on the icon from Meteora but also from another, much later icon. It was made in 1865 by the icon-painter Yoan Hadzhivassilev of Gabrovo. It is of relatively great dimensions, 99x64 cm, and is the only hagiographic icon of the saint that I am familiar with from the Bulgarian museum collections (**Fig. 13**)³⁰. In the bottom figurative field are depicted five scenes related to the martyrdom of St. Theodore, and the last, sixth scene relates to the koliva miracle. The episode chosen is the one when St. Theodore appears to Eudoxius. In contrast to the icons from Meteora and Corfu here the "Russian" version of the composition was chosen where the saint appears to the archbishop in front of the church where Eudoxius officiated, and not in his dream (**Fig. 14**)³¹.

28 I thank Archimandrite Niphon Kapsalis, hegumen of the monastery and protosyncellus of the Holy Metropolis of Stagori and Meteora as well as Konstantinos Vafeiades, Head of the Academy of Research of the Holy Meteora and director of the monastery's museum for the selflessly provided information about the icon.

29 The Synaxarion reading for the first Saturday of the Great Lent translated into Bulgarian by Zakhey the Philosopher (before 1360) also says that the great martyr appeared in a dream to the bishop, <http://eslavsant.net/viewobject.php?id=1179&lang=bg> [accessed 3.12.2023].

30 *Попова* 2008: cat. No. 122, inventory No. 704-ВИИ. The icon originates from the village of Asparuhovo, District of Varna, and is from the fund of the Bishopric of Varna-Preslav; today it is kept at the Regional Historical Museum of Varna.

31 The comparative material shows that there are two possible options when representing the appearance of St. Theodore to the archbishop: appearance in his dream (the icons from Corfu, Meteora) or appearance in front of the church (the icons from Moscow, from the collection of

The almost complete absence of hagiographic cycles of St. Theodore Tyron in Byzantine as well as in the Late Medieval art raises the question concerning the appearance of the icons presented here. A matter of interest is not only the scenes as a reflection of the text but also the function of the icons on which they are painted. As it became clear from the presented works the images are not part of a well-developed hagiographic cycle of the saint³² but visualize a single miracle. In some of them the narrative is similar and consists of as many as four (the icon from Corfu) or two (the icons from Moscow and from the collection of P. Korin) scenes while in others the event is reduced to one episode (the icons from Meteora and Gabrovo). The appearance of images of the koliva miracle is most likely associated with the inclusion of the commemoration of St. Theodore Tyron into the service on the first Saturday of the Great Lent³³. As noted, it is supposed that it became a part of the structure of that period of the ecclesiastical year very early. However, the images presented here date from much later, late 16th – mid 17th century (except for the icon from Gabrovo, which dates from the second half of the 19th c.). It should be explicitly emphasized that all examples cited are from icons and I have no knowledge of a single depiction of the koliva miracle in the mural painting.

The creation of these works could be explained by the ambition to represent the liturgical year in images for the needs of the service more fully. In this relation sets of small icons intended to be taken out on the respective day and placed for veneration and deosculation on an analogion started to be made as early as in the 11th – 12th centuries³⁴. Sometimes these icons are two-sided. As evidenced by the early preserved sets they contain mostly images of the 12 Great Feasts as well as images of the saints venerated for each day of the ecclesiastical year. More rarely one can find icons representing scenes based on the Lenten

P. Korin, from Gabrovo). The iconographic differences are likely based on the dissemination of different narrative versions of the miracle.

32 An exception is the icon from Gabrovo which is much later. In the icon from Corfu the two scenes related to the martyrdom of the saint are placed after the koliva miracle and it seems they are not of paramount importance but rather supplement the hagiographic narrative.

33 According to the Typicon of the Monastery of the Transfiguration in Meteora (the Great Meteoron) from 1580 an icon of St. Theodore should be placed on the proskynetarion during the eve of the Koliva Saturday (*Typikón* 2018: 396). Unfortunately, the Typikon does not provide more detailed instructions as to what exactly the image on the icon was like. I thank Konstantinos Vafeiades for the information he provided to me.

34 *Shalina* 2001. The book of Liliya Evseeva “Analoinyye ikony v Vizantii i Drevney Rusi. Obraz i liturgiya” of 2013 was not accessible to me.



Fig. 13. Icon of St. Theodore Tyron and scenes from his life (1865). Regional Historical Museum of Varna.
Photo R. Kostadinova



Fig. 14. St. Theodore appears to Archbishop Eudoxius (detail from Fig. 13)

Triodion and the Pentecostarion, as these are mostly scenes based on the Holy Week and the Resurrection of Jesus³⁵. In the most comprehensive Russian sets (from the Trinity Lavra of St. Sergius (early 15th c.), from the cathedral church of St. Sophia in Novgorod (15th – 16th c.) and from the cathedral of the Nativity of Theotokos in Suzdal (16th c.) St. Theodore Tyron is depicted together with his namesake St. Theodore Stratelates full-length, and on the reverse of the icon the Ascension is depicted³⁶. Obviously in these early sets there is no link between the Ascension which is celebrated 40 days after Passover (Pascha) and the service of the Great Lent. In contrast to them in the sets from the collection of P. Korin and from the treasury of the Church of the Intercession of the Theotokos in Moscow the koliva miracle is presented together with several other feasts based on the Lenten Triodion, which are otherwise rarely found in icon-painting. Most likely the remaining icons, i.e. the ones from Dečani and from the Monastery of Transfiguration in Meteora, were also part of bigger sets which, unfortunately, have not been preserved. The function of the icon from Corfu, which – due to its large dimensions – might have been a patron one (as the icon from Gabrovo likely was) is not that certain. And yet the predominant number of small analogion icons on which the koliva miracle is depicted indicate that illustrating it could be related to the making of sets of icons intended to illustrate the more important veneration from the Great Lent liturgy. These icons not only reflect the interest in the detailed illustration of the readings and the theological ideas in the course of the liturgical year which was increasing in the late 16th century but are yet another vivid example of the influence exerted by the liturgy on the formation of the iconography of the saints – in this case the appearance of a miracle in the repertory of images dedicated to St. Theodore Tyron.

Translation by Atanas Igov

³⁵ Evseeva 1994: 66-67; Popova 2012: 214-215.

³⁶ Photographs of the icons are available on this website: <https://icons.pstgu.ru/icon> [accessed 26.07.2023].

Bibliography

Primary sources

Delehay 1909: *Delehay*, Hippolyte. Les légendes grecques des saints militaires. Paris.

Delehay 1925: *Delehay*, Hippolyte. De Sancto Theodoro martyre Eushaitis Helenoponti. In: Acta Sanctorum Novembris, T. IV. Brussels, 11-89.

Halkin 1962: *Halkin*, François. Un opuscule inconnu du magistre Nicéphore Ouranos (Vie de saint Théodore le Conscriit). – Analecta Bollandiana, T. 80, No. 3-4. Brussels, 308-324.

Leemans 2003: *Leemans*, Johan. Gregory of Nyssa: A homily on Theodore the recruit. In: “Let us die that we may live”: Greek Homilies on Christian Martyrs from Asia Minor, Palestine and Syria (c. AD 350 – AD 450) (eds. J. Leemans, W. Mayer, P. Allen and B. Dehandschutter). London, 82-91.

Rajnhart 2018: *Rajnhart*, Johan. Слово (Псеудо-)Нектарија Цариградског “In Theodorum martyrem” (CPG 4300; BHG 1768) у српскословенском преводу [Slovo (Pseudo-)Nektarija Carigradskog “In Theodorum martyrem” (CPG 4300; BHG 1768) u srpskoslovenskom prevodu]. In: Scala Paradisi. Академику Димитрију Богдановићу у спомен (1986–2016) [Scala Paradisi. Akademiku Dimitriju Bogdanoviću u spomen (1986–2016)]. Belgrade, 265-285.

Τυπικόν 2018: Τυπικόν. Ιερά Μονή Μεγάλου Μετεώρου (Μεταμορφώσεως). Κώδιξ 83 (1580) (επιμ. Κ. Μ. Βαφειάδης). Meteora.

Literature

Antonova 1966: *Antonova*, Valentina. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина [Drevnerusskoye iskusstvo v sobranii Pavla Korina]. Moscow.

Chondrogiannis 2010: *Chondrogiannis*, Stamatios. The Antivouniotissa Museum, Corfu. Thessaloniki.

Efthymiadis 2011: *Efthymiadis*, Stephanos. Versi su San Teodoro a proposito del miracolo dei “colivi” (BHG 1769): l’agiografia

metrica al servizio della polemica antilatina'. – Rivista di Studi Bizantini e Neellenici, No. 48, 123-136.

Evseeva 1994: *Evseeva*, Liliya. Византийские иконы proskynesis в богослужебном обиходе [Vizantiyskiye ikony proskynesis v bogoslužhebno obikhode]. In: Восточнохристианский храм. Литургия и искусство (ред. А. М. Лидов) [Vostochnokhristianskiy khram. Liturgiya i iskusstvo] (ed. A. M. Lidov). Saint Petersburg, 65-80.

Haldon 2016: *Haldon*, John. A Tale of Two Saints. The Martyrdoms and Miracles of Saints Theodore 'the Recruit' and 'the General'. Critical introduction, translation and commentary. Liverpool University Press.

Hristova-Shomova 2013: *Hristova-Shomova*, Iskra. Св. Теодор Тирон и трансформациите на неговия култ [Sv. Teodor Tiron i transformatsiite na negoviya kult]. – Старобългарска литература [Starobalgarska literatura], No. 48, 9-27.

Iyerusalimskoye Bogoslužheniye 2009: Иерусалимское Богослужение [Iyerusalimskoye Bogoslužheniye]. In: Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла [Pravoslavnaya entsiklopediya pod redaktsiyey Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Kirilla]. T. 21. Moscow, 506-508.

Marković 1995: *Marković*, Miodrag. О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима [O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima] (ред. В. Ј. Ђурић). In: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије [Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije] (ed. V. J. Đurić), Belgrade, 567-628.

Marković 2000: *Marković*, Miodrag. Поводом нове књиге Светлане Ракић о српским иконама из Босне и Херцеговине [Povodom nove knjige Svetlane Rakić o srpskim ikonama iz Bosne i Hercegovine]. – Zograf, No. 28, 149-156.

Matić 2017: *Matić*, Miljana. Српски иконопис у доба обновљене Пећке Патријаршије 1557–1690 [Srpski ikonopis u doba obnovljene Pečke Patrijaršije 1557–1690]. Belgrade.

Mavrodinova 1969: *Mavrodinova*, Lilyana. Св. Теодор – развитие и особености на иконографски му тип в средновековната живопис [Sv. Teodor – razvitie i osobenosti na ikonografskiya

mu tip v srednovekovnata zhivopis]. – Известия на Института за изкуствознание [Izvesti na Instituta za izkustvoznanie], No. 13, 33-52.

Mirković 1961: Mirković, Lazar. Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве [Heortologija ili istorijski razvitak i bogosluženje praznika pravoslavne istočne crkve]. Belgrade.

Petković 1961: Petković, Sreten. Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века [Ruski uticaj na srpsko slikarstvo XVI i XVII veka]. – Старинар [Starinar], No. 12, 91-109.

Pivovarova 2005: Pivovarova, Nadezhda. Изгнание из Рая. Явление святого Феодора Тирона архиепископу Евдоксию [Izgnaniye iz Raya. Yavleniye svyatogo Feodora Tirona arkhiyepiskopu Evdoksiyu]. In: Древности и духовные святыни старообрядчества (ред. Е. М. Юхименко) [Drevnosti i dukhovnyye svyatyni staroobryadchestva (ed. YE. M. Yukhimenko)]. Moscow.

Popova 2008: Popova, Tamara. Варненски икони [Varnenski ikoni]. Varna.

Popova 2012: Popova, Elena. Литургични и социални функции на иконата през Възраждането [Liturgichni i sotsialni funksii na ikonata prez Vazrazhdaneto]. Thesis for receiving the academic degree "Doctor of Fine Arts". Veliko Tarnovo.

Serbian Icon Painting 2016: Serbian Icon Painting in the Territory of the Renewed Patriarchate of Pec 1557–1690 (cat. text Miljana Matić). Belgrade.

Shalina 2001: Shalina, Irina. Аналойная икона [Analoynaya ikona]. In: Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла [Pravoslavnaya entsiklopediya pod redaktsiyey Patriarkha Moskovskogo i vseye Rusi Kirilla]. T. 2. Moscow, 216-217.

Stoykova 2013: Stoykova, Ana. Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат: още по въпроса за едноименните светци [Sv. Teodor Tiron i sv. Teodor Stratilat: oshte po vaproa za ednoimennite svettsi]. – Palaeobulgarica, No. 2, 3-22.

Stoykova 2019: Stoykova, Ana. Светци змееборци: Теодор Тирон, Теодор Стратилат, Георги Победоносец в южнославянската средновековна традиция [Svettsi zmeebortsi: Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Georgi Pobedonosets v yuzhnoslavryan-

skata srednovekovna traditsiya]. Sofia.

Tikhonov 2010: *Tikhonov*, Andrey. Фрески собора Рождества Пресвятой Богородицы Пафнутиево-Боровского монастыря и живописные традиции школы Дионисия. Идейное содержание и художественные приёмы [Freski sobora Rozhdestva Presvyatoy Bogoroditsy Pafnutiyevy-Borovskogo monastyrya i zhivopisnyye traditsii shkoly Dionisiya. Ideynoye sodержaniye i khudozhestvennyye priyomy]. Thesis, Sretensky Theological Seminary (Department of Church History), Moscow.

Trifonova 2010: *Trifonova*, Alexandra. The Iconographical Type of Saints Theodore Teron and Theodore Stratelates Facing Each Other and its Diffusion During the Byzantine and Post-Byzantine Period. – *Zograf*, No. 34, 53-64.

Tsarevskaya 2007: *Tsarevskaya*, Tat'yana. Роспись Церкви Феодора Стратилата на Ручью [Rospis' Tserkvi Feodora Stratilata na Ruch'yu]. Moscow.

Walter 2003: *Walter*, Christopher. The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Aldershot.

Zheltoy, Lukashevich, Tkachenko 2004: *Zheltoy*, Mikhail., A. A. *Lukashevich*, A. A. *Tkachenko*. Великий пост [Velikiy post]. In: Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла [Pravoslavnaya entsiklopediya pod redaktsiyey Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Kirilla]. T. 7. Moscow, 454-463.

Several Icons of St. Theodore Tyron and Their Relationship with the Great Lent

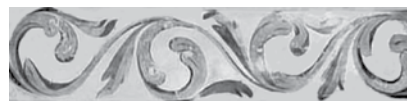
Maria Kolusheva



The Orthodox Church celebrates the martyrdom of St. Theodore Tyron on February 17th but there is one more date of his veneration in the calendar of the moveable feasts: the First Saturday of the Great Lent. One of the miracles attributed to the saint is celebrated on that day. It occurred during the reign of Emperor Julian the Apostate (360–363). When the Christian lent began the emperor ordered all the food provisions in the marketplace in Constantinople to be sprinkled with the blood of the sacrificial animals offered to pagan idols. However, St. Theodore warned the Christians and none of them took from the desecrated food. At the same time the saint arranged that the citizens of Constantinople ate koliva, i.e. boiled wheat. In connection with this miracle, the commemoration of St. Theodore became part of the structure of the readings and venerations of the Great Lent.

Despite the early commemoration of St. Theodore during the Great Lent it seems that no one went so far as to create images in this context during the Medieval period. However, from the late 16th century on we know some rare examples of visualization of the koliva miracle. All of them are icons, all of them are of different origin and of different function.

The creation of these works could be explained by the ambition to represent the liturgical year in images for the needs of the service more fully. In this relation sets of small icons were intended to be taken out on the respective day and placed for veneration and deosculation on an analogion. Most likely part of the icons presented in the study were also part of bigger sets which, unfortunately, have not been preserved. They not only reflect the interest in the detailed illustration of the readings and the theological ideas in the course of the liturgical year which was increasing in the late 16th century but are yet another vivid example of the influence exerted by the liturgy on the formation of the iconography of the saints – in this case the appearance of a miracle in the repertory of images dedicated to St. Theodore Tyron.



Орнаменталният свят на чипровските златари¹ Ornamental World of Chiprovtsi Goldsmiths

Нона Петкова²

Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Abstract: The text presents a different view on Chiprovtsi goldsmith tradition in the light of the rich ornamental decoration of some of the preserved and signed church objects from the 17th century. The focus is on the exquisite decorative system of engraved Islamic motifs unfolded in the backgrounds of the works, as well as its specifics and place in the characteristic of the goldsmithing center.

Keywords: Chiprovtsi, goldsmithing, church plate, cultural interactions, decoration, Ottoman influences, Rumi-Hatayi patterns

Абстракт: Текстът представя един по-различен поглед към златарската традиция на Чипровци през призмата на богатата орнаментална украса на няколко от съхранените подписани предмети с църковно предназначение от XVII в. В центъра на внимание е разгърнатата във фонвете на произведенията изящна декоративна система от гравирани ислямски мотиви, нейните особености и място в характеристиката на златарското средище.

Ключови думи: Чипровци, златарство, църковна утвар, културни взаимодействия, украса, османски влияния, мотиви руми-хатаи

¹ Настоящото проучване е осъществено по съвместен проект Изкуства, литература и власт в контактните зони (православие и ислям; православие и католицизъм) / Arts, Literature and Power in Contact Areas (Orthodoxy and Islam; Orthodoxy and Catholicism) с Института по археология и история на изкуството в Клуж-Напока, Румънска академия по програмата за Еквивалентната безвалутна размяна (ЕБР) на БАН.

² Nona Petkova, PhD, is an Assistant Professor at the Fine Arts Department, Institute of Art Studies, BAS. Research areas: Orthodox art, church silverwork, silversmithing workshops and centres, artistic and cultural exchanges in the Balkans during the Ottoman period. E-mail: nonapetkova@gmail.com

Богатата орнаментална украса е важен елемент от облика на златарските произведения от Чипровци. Поставянето ѝ в центъра на внимание позволява леко да се измести фокусът и да се излезе извън рамките на обичайните проучвания, разискващи произхода и символиката на изделията, особеностите и сложността на тяхната иконографска програма, качеството на изпълнение и т.н. Тя е и възможност да се погледне от различен ракурс към наследството на един от най-значимите златарски центрове на Балканите от края на XVI и през XVII в.³ Съхранените примери показват, че чипровските златари отдават предпочитание на определен кръг декоративни мотиви под влияние на актуалните тенденции в османското изкуство от епохата. Съответно въпросите, които възникват, са доколко тази орнаментална система се явява част от все още неуточнената и до момента характеристика на чипровското златарство, както и дали тя би могла при атрибуция да послужи за ориентир и съпоставка между паметниците.

Известно е, че в миналото произведенията на златарите от Чипровци са ценени и търсени не само в пределите на днешните български земи, като за това свидетелстват реализираните поръчки за някои от големите сръбски⁴ и влашки⁵ манастири. Подобно развитие несъмнено се дължи и на обстоятелството, че продукцията на златарското средище е много разнообразна. Тя включва както изделия за светска употреба, така и множество предмети за нуждите на Църквата като обкови на напрестолни евангелия и кръстове, архиерейски жезли, дарохранителници и т.н. Местните майстори са известни с изкусното владееие на различни златарски техники и с високото качество на изпълнение, а обликът на техните произведения се отличава със сложни иконографски решения и по-нисък релеф в съчетание с един специфичен вариант ориентирана орнаментика от растителен тип, гравирана във фоновете.

3 Златарската традиция на Чипровци, а в частност и отделни чипровски изделия, многократно привличат вниманието на изследователите през годините и съществуващата литература по темата е доста обширна. Настоящият библиографски преглед включва само част от основните публикации и няма претенции за изчерпателност, вж. *Drumev* 1962; *Giurescu* 1964; *Radojković* 1966: 146-151; *Sotirov* 1977; *Sotirov* 1984; *Santova* 1989; *Santova* 1997; *Genova* 2000; *Sotirov* 2001; *Genova* 2004: 19-46; *Petkova* 2014; *Martinović* 2015; *Stankova* 2015; *Markov* 2017; *Petkova* 2017; *Parpulov* 2019.

4 Чипровски златари изпълняват важни поръчки за сръбските манастири Дечани, Хопово, Крушедол и Връдник, вж. *Radojković* 1966: 146-151; *Genova* 2000; *Petkova* 2017: 32-34.

5 Майстори от Чипровци изработват предмети за няколко от влашките манастири – Бистрица, Тисмана и Снагов, вж. *Giurescu* 1964: 457-510; *Nicolescu* 1968: 4, 26; *Petkova* 2014; *Petkova* 2017: 29-32.

Именно разработените по този начин и вплетени в оформлението на произведенията османски мотиви заемат централно място в създавания от чипровските златари орнаментален свят. Свят на разнообразие, в който присъстват и редица други декоративни мотиви сред украсата на отливаните, щанцованите и ажурно изрязваните елементи, както и на запълнените с филигранен емайл пространства върху предметите.

През разглеждания период Балканите отдавна вече са част от разнородната Османска империя. С оглед на това в една или друга степен османските порядки, вкус и култура са познати на християнското население по тези земи, което спомага за развитието в неговата художествена продукция на някои нови насоки през XV–XVII в. и по-конкретно за проникването на ислямски елементи в оформлението на различни по тип и предназначение изделия. Този процес се счита за естествен в хода на столетията съвместно съжителство на християни и мюсюлмани⁶ и се свързва основно с осъвременяването на визуалната форма и с обогатяването на репертоара от мотиви, но без това да е съпроводено с промяна на значението и символиката на орнамента⁷. Трябва да припомним, че векове по-рано разнопосочните контакти на Византия и ислямския свят полагат основата на взаимните влияния между двете култури⁸ и на обмена на декоративни елементи в изкуството⁹, като усвояването от ислямската традиция на отделни мотиви и начини на стилизация стимулира на свой ред развитието и обогатяването на византийската орнаментика¹⁰.

През поствизантийската епоха своеобразната „ориентализация“ не е изолирано само в една област явление. Тя се наблюдава както при изпълнението и украсата на някои от металните съдове за светска употреба и богослужебната утвар¹¹, литургичните тъкани и

6 Dzhurova 1980: 31.

7 Stankova 2013a: 88.

8 Различни аспекти на политическите, икономическите и културните връзки между византийския свят и мюсюлманския Изток в Ранното средновековие се засягат в придружения с богата библиография текстове към две от изданията, свързани с мащабната изложба *Byzantium and Islam: Age of Transition (7th–9th c.)*, състояла се в музея Метрополитън през 2012 г. Вж. *Byzantium and Islam 2012; Age of Transition 2015*.

9 Ballian 2013.

10 Grabar 1996: 35–70; Soucek 1997; Redford 1997.

11 Radojković 1965: 123, 126–132, 134–138; Genova 2004: 13–15, 24, 53–55; Stankova 2013b: 742; Ballian 2015; Stankova 2015; Stankova 2019.

одежди¹², иконата¹³, но също така и в оформлението на ръкописите¹⁴. В този контекст гравираните османски мотиви във фоновете на чипровските паметници не се явяват никакво изключение. Те по-скоро се вписват в една обща тенденция, която очевидно намира по това време добър прием, развитие и разпространение в работите на различни по занаят майстори християни и в частност на не малко от златарите на Балканите. И все пак изящната орнаментална система, разгърната върху произведенията от Чипровци, заслужава специално внимание със своите особености като набор от мотиви, а и начин на реализация. В зависимост от гледната точка тя може да бъде ценно допълнение в разказа за златарската традиция на средището и елемент, който да внесе нови нюанси в нейната характеристика.

Днес са познати едва единадесет сребърни изделия, в чиито надписи присъства топонимът Чипровци¹⁵. Малко по-голям е броят на неподписаните предмети, които достатъчно убедително могат да се свържат със златарското средище¹⁶, а произходът на други е все още твърде дискуссионен. В тази ситуация за проучването на чипровското златарство и за успешното разграничаване на неговата продукция от произведенията на останалите големи златарски центрове на Балканите през епохата от съществено значение е формирането на една по-широка и стабилна основа. Цел, чието постигане изисква да бъдат обхванати всички възможни аспекти –

12 Radojković 1965: 125, 127-129, 132; Genova 2004: 13-14, 76, 80-82, 85-87; Stankova 2013b: 741; Papastavrou, Filion 2015: 161, 168-170; Papastavrou, Vryzidis 2018: 259-277; Vryzidis, Papastavrou 2018: 677, 680, 678-679, 684-687.

13 Radojković 1965: 135, 137; Paskaleva-Kabadaieva 1980; Stankova 2013a.

14 Janc 1959; Radojković 1965: 125, 133-134; Dzhurova 1980; Stankova 2007; Stankova, Nenkovska 2009; Stankova 2010; Rakić 2013; Stankova 2013b: 738-741, 743-745; Petkova 2020.

15 Почти всички предмети са добре познати. Те датират от периода 1601–1707 г. и са изработени за няколко големи български, сръбски и влашки духовни средища. Сред тях има две обковани евангелия и два обковани напрестолни кръста, три дарохранилници, два архиерейски жезъла, дискос и полусферична чаша. Хронологичен преглед на десет от паметниците с основната литература вж. в Sotirov 1977: 13-23; Sotirov 2001: 48-67. Георги Парпулов на свой ред наскоро публикува в цялост и надписа върху по-късния жезъл на бачковските игумени от 1644/45 г., вж. Parpulov 2019. С оглед на това е възможно предложеният списък да бъде допълнен отново в бъдеще с нови и неизвестни за нас днес примери.

16 Групата е много разнообразна. Произведенията произхождат от днешните български, сръбски и румънски земи, като са изработени в периода от края на XVI до началото на XVIII в. Сред тях има различни видове кръстове, обкови на евангелия, мощехранителници, рипида и т.н. Вж. Drumev 1962: 82-82; Giurescu 1964: 487-510; Radojković 1966: 132, 150-151; Sotirov 1984: 19-22; Genova 2000; Sotirov 2001: 72-78, 92-109, 116-117, 225-228; Genova 2004: 24, 26-30, 40-44, 46; Petkova 2017. Значителна група представляват и полусферичните чаши, вж. Feher 1970; Sotirov 2001: 127-130; Genova 2004: 21-22; Stankova 2015.

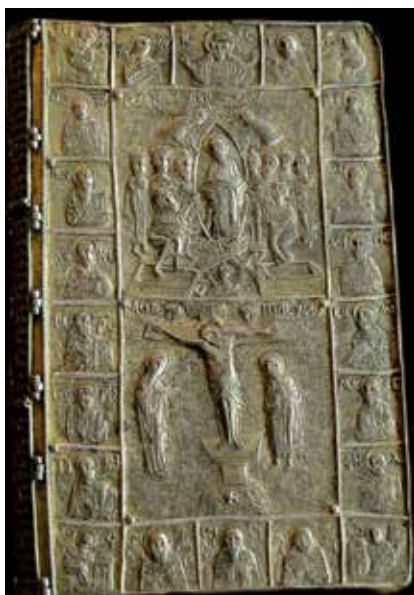
от иконографските предпочитания и техническите умения, през вижданията на майсторите за организацията и насищането на изобразителното пространство, изграждането на композициите и присъствието на орнаментиката, за да се стигне и до специфичната трактовка на растителните мотиви. Несъмнено важни за изясняването на принадлежността на даден предмет са всяка отличителна черта и всеки детайл, макар и на пръв поглед понякога те да имат по-скоро второстепенен характер.

Орнаменталният свят в изделията на чипровските златари е обширна тема и на този етап ще се спрем само на особеностите, които се открояват при анализа на гравирани исламски мотиви в оформлението на една представителна група от подписаните паметници. Тези пет предмета са дело на различни майстори. Сред тях са обковът на Черепишкото евангелие (1612) – работа на златарите Никола и Пала; сребърният жезъл за Търновския митрополит Гавриил (1612), реализиран от майсторите Никола и Костадин; обковът на напрестолното евангелие за влашкия манастир Бистрица (1642), чийто майстор е Франческо Марканич; проскомидийният дискос за Бачковския манастир (1644) на златарите Петър и Йоан; дарохранителницата за сръбския манастир Връдник (1705), изработена от майстор Никола Неделкович. Прави впечатление, че изброените примери споделят и друга особеност – тяхната украса е изпълнена основно в релеф, докато в оформлението на останалите подписани чипровски изделия преобладават отливните елементи и филигранният емал в комбинация с различен набор от декоративни мотиви.

Името на майстор Никола е свързано с най-ранните паметници от разискваната група. Той работи през първата половина на 1612 г. с майстор Пала по обкова на Черепишкото евангелие¹⁷, а в края на годината заедно с майстор Костадин завършва частично позлатения сребърен жезъл за Търновския митрополит Гавриил¹⁸. Предметите с основание се нареждат сред най-представителните

17 Евангелието с позлатен сребърен обков е притежание на Врачанската митрополия, но може да бъде видяно в залите на Регионалния исторически музей в гр. Враца. Вж. *Goshev* 1934: 14-21; *Goshev* 1945: 13-18, ил. 3-4; *Drumev* 1962: 76; *Atanasov* 1963: 310-312; *Kotseva* 1970: 54; *Drumev* 1976: 93-94, 343; *Sotirov* 1977: 46-47; *Sotirov* 1984: 13-14; *Santova* 1989; *Sotirov* 2001: 48, 206-207; *Genova* 2004: 22-24; *Petkova* 2014: 177.

18 Архиепиевският жезъл се съхранява в сбирката на Националния църковен историко-археологически музей в гр. София. Вж. *Goshev* 1934: 46-47; *Pandurski* 1977: 24-28, 409-410; *Sotirov* 1977: 47-49; *Sotirov* 1984: 20; *Sotirov* 2001: 49-50, 207; *Genova* 2004: 24-25.



Фиг. 1. Обков на Черепишкото евангелие, предна корица, 1612, майстори Никола и Пала. Снимка Р. Нюман



Фиг. 2. Обков на Черепишкото евангелие, задна корица, 1612, майстори Никола и Пала. Снимка Р. Нюман

примери за чипровското златарство, като се отличават с високо качество на изпълнение и сложна иконографска програма. Програма, която определено и в двата случая излиза извън рамките на традиционните за този вид изделия решения, а и подчертава индивидуалния подход на златарите към съответната поръчка. Без да навлизаме в повече подробности по този въпрос, ще отбележим, че в своя стремеж към максимално насищане на изобразителното пространство майсторите съумяват с прецизност и усет да съотнесат успешно един спрямо друг множеството отделни елементи в общия замисъл на произведенията. В този ред те изключително сполучливо запълват с изящна османска гравирана орнаментика всяка свободна повърхност в основните сцени върху обкова на Черепишкото евангелие – Възкресение Христово (Слизане в ада) и Разпятие Христово са представени върху предната корица (**Фиг. 1**), а Благовещение и Въздвижение на честния кръст Господен върху задната корица (**Фиг. 2**). По идентичен начин златарите разработват фона и от двете страни на горния край (за-



Фиг. 3. Жезъл на Търновския митрополит Гавриил, детайл, 1612, майстори Никола и Костадин. Снимка Н. Петкова

вършека) на архиерейския жезъл на митрополит Гавриил. Той е оформен като двуглава змия (дракон), чиито стилизирани тела се разгръщат в симетрична композиция с богата пластична украса. Тя включва изведените във висок релеф над гравираната равна сребърна основа образи на херувими, символите на евангелистите, както и сцените Разпятие Христово и Поклонение на кръста от едната страна на жезъла, а от другата – Кръщение Христово и поместените под него допоясни фигури на св. апостоли Петър и Павел с макет на храм (**Фиг. 3**). Златарите демонстрират и при двете произведения добра преценка и завидно майсторство по отношение на подбора и разработката на декоративните мотиви, които така организирани в обща система изглеждат напълно равностойни по значимост на сложната иконографска програма, в която са вписани и която визуално догълват. Реално е постигнато едно хармонично съчетание на елементи от различен порядък със запълването на пространството около изображенията в сцените със стилизирана в духа на османската естетика орнаментика. Тя е изпълнена във вариант, който ще срещнем и в други чипровски паметници. Върху обкова на евангелието и завършека на жезъла е гравиран изящен растителен повлек от извиващи се тънки



Фиг. 4. Руми-хатаи мотиви от обкова върху предната корица на Черепишкото евангелие, детайл, 1612, майстори Никола и Пала. Схема Н. Петкова

стъбла, прекъснати на интервали от раздвоени широки листа, пъпки, различни по големина лотосови палмети и малки цветчета със заоблени, застъпващи се едно с друго листенца (**Фиг. 4**). Вътрешността между очертаните с водач контури на мотивите е гладка, а повърхностите между тази своеобразна растителна плетеница са матирани със ситна замба. Благодарение на този похват по-отчетливо се открояват както орнаменталната мрежа, така и обемите на персонажите в съответните сцени.

Лиляна Станкова неотдавна в своя публикация коментира и убедително изясни начините на проникване в украсата на металните предмети с църковно предназначение на ислямски декоративни мотиви, заимствани от османските стилови направления¹⁹. Тя уточни също така и вида на описаната орнаментална схема върху обкова на Черепишкото евангелие²⁰, която всъщност представлява вариация на първия класически османски дворцов стил и стилового направление *руми-хатаи*²¹. То се заражда в османските придворни ателиета за изпълнение и украса на ръкописи и на подвързии в периода 1460–1470 г. по време на управлението на

¹⁹ Stankova 2019: 21–23.

²⁰ Stankova 2013: 742; Stankova 2019: 23–24.

²¹ Petsopoulos 1982: 6–8; Raby 1982: 22–27.



Фиг. 5. Обков на евангелие, предна корица, 1540, майстор Петър Смедеревац. Снимка по *Dušanić* 2008: fig. 11



Фиг. 6. Обков на евангелие от манастира Бистрица, предна корица, 1642, майстор Франческо Марканич. Снимка по *Masterpieces* 2006: 56

султан Мехмед II, като съчетава ислямски мотиви *руми* във вид на ориентализирана арабеска с далекоизточни мотиви *хатаи* под формата на стилизирани цветове на лотос и божур²².

Руми-хатаи орнаментиката намира разпространение в оформлението на книгите, керамиката и предметите от метал, като се радва на значителна популярност във всички региони на обширната Османска империя до XVIII в. По-малко от столетие след възникването на стилното направление се наблюдава и широкото навлизане на мотиви, които са заимствани от него в продукцията на християните на Балканите както в ръкописната украса²³, така

22 По-подробно за мотивите *руми* и *хатаи* вж. *Janc* 1959: 30-35; *Petsopoulos* 1982: 7-8; *Birol, Çiçek* 1995: 67-68, 185-190; *Stankova* 2019: 23-24.

23 *Dzhurova* 1980; *Stankova, Nenkovska* 2009: 18-20; *Stankova* 2013: 740-741.



Фиг. 7. Дискос от Бачковския манастир, детайл, 1644, майстори Петър и Йоан. Снимка по Markov 2017: 9



Фиг. 8. Дарохранителница от манастира Връдник, 1705, майстор Никола Неделкович. Снимка по Muzej 2022: 157

и в декорацията на златарските изделия – със светски характер²⁴, но и с църковно предназначение. Сред най-ранните примери за протичането на този процес са позлатените сребърни корици на евангелие, обковано от майстор Петър Смедеревац (1540)²⁵. Те са запълнени в пространствата между персонажите от сцените Разпятие Христово (Фиг. 5) и Сливане в ада с фина, но изведена в лек релеф вариация на *руми-хатаи* орнаментиката.

И тук е мястото да отбележим, че е възможно при изделия на други златарски средища да се наблюдава разработка и в релеф на декорацията от този вид, но чипровските златари преди всичко гравират разискваната група растителни мотиви. Те присъстват под тази форма и върху предната корица на евангелието, обковано за влашкия манастир Бистрица от майстор Франческо Марканич (1642)²⁶. Особено

24 Става дума преди всичко за групата на полусферичните чаши. Вж. Feher 1970; Stankova 2015.

25 Евангелието се съхранява в Музея на Сръбската православна църква в гр. Белград. Вж. *Umetnička obrada metala* 1953: 24-25; Radojković 1958: 53-54; Radojković 1966: 105-109; *Povezi i okovi* 1973: 26-27; Dušanić 2008: 14, fig. 11-11a.

26 Паметникът се съхранява в Националния музей на изкуствата на Румъ-

впечатляващи са начинът на овладяване на изобразителното пространство, необичайно високият релеф и своеобразният пластичен усет, които този чипровски златар демонстрира. Той избира в случая да развие растителния повлек от извиващи се стъбла, листа, пъпки и цветове само във фона над многофигурната сцена Слизане в ада (**Фиг. 6**). Орнаменталната композиция е почти идентична с тези, които познаваме от разгледаните две по-ранни произведения – обкова на Черепишкото евангелие и архиерейския жезъл на митрополит Гавриил.

Гравирана орнаментика от типа *руми-хатаи* е включена и в изключително богатото оформление на един от най-известните паметници на чипровското златарство – диска за Бачковския манастир, изпълнен от златарите Петър и Йоан (1644)²⁷. Тя присъства съвсем дискретно в сложната комбинирана композиция, която е разгърнатата върху дъното на съда (**Фиг. 7**). Стилизираните османски мотиви основно са развити във вертикал между многобройните фигури от сцената Причастие на апостолите, а в регистъра под нея отделни орнаменти са вписани по-свободно между допоясните изображения на св. архидякон Стефан, св. Григорий Богослов и св. Йоан Златоуст.

Най-късният пример в настоящото проучване е изпълнен повече от десетилетие след разрушаването и обезлюдяването на Чипровци по време на събитията от 1688–1690 г.²⁸ Става дума за дарохранилницата с формата на петкуполен триконхален храм, която майстор Никола Неделкович²⁹ изработва за сръбския ма-

ния в гр. Букурещ. Вж. *Bozhkov* 1964: 65-66; *Giurescu* 1964: 470-475; *Nicolescu* 1968: 286, cat. 337; *Drumev* 1976: 176, 345; *Sotirov* 1977: 49-50; *Sotirov* 1984: 14; *Sotirov* 2001: 53-55, 93, 207-208; *Genova* 2004: 31-32; *Masterpieces* 2006: 44-45, 56-57; *Petkova* 2014; *Petkova* 2017: 29-32.

27 *Drumev* 1962: 76-82; *Drumev* 1976: 93, 129-130, 355-356; *Sotirov* 1977: 50-51; *Sotirov* 1984: 19-20; *Santova* 1997; *Sotirov* 2001: 55, 208-209; *Genova* 2004: 32-35; *Markov* 2017: 5, 9.

28 Без да навлизаме подробно в тази толкова обширна и съпроводена с противоречия тема, ще отбележим, че публично наложената дата за бунта в Чипровци – есента на 1688 г., е дискуссионна. Различни по характер източници отнасят събитието към друго време – края на август до началото на месец септември 1690 г. Сред тях е и едно от малкото преки български свидетелства – записът на поп Петър от село Мирково в Панагюрския сборник (НБКМ 433). Вж. *Uzunova* 1991: 198-200. Сведенията на този домашен източник намират потвърждение и в османски извор от епохата (Хрониката на Дефтердар), писан от добре информиран високопоставен служител на финансовия департамент на империята. Вж. *Ivanova* 2015.

29 Бояна Радойкович и Иван Сотиров предпазливо изказват една хипотеза, която заслужава внимание. Те допускат въз основа на откритите сходства при сравнението на няколко от запазените произведения, а и на близостта в имената на двама от работилите за голе-

настир Връдник (1705)³⁰. Съдът има сложна и богата програма, разпределена в няколко регистъра (Фиг. 8). Произведението впечатлява с постигнатия баланс между непозлатените, позлатените и покритите с филигранен емайл зони, както и с изключителното умение толкова сполучливо да се съчетаят виртуозно приложените златарски техники. Орнаментиката е разнообразна и заема голям дял от оформлението на дарохранителницата, като включва и множество стилизирани в османски дух елементи. Откриваме двойни и симетрично преплетени арабескови *руми* мотиви в ажурно изрязаните прозорци, а като комбинация *руми-хатаи* мотивите от увивни стъбла, малки цветчета и лotosови палмети присъстват върху предмета в два варианта. В първия случай орнаментите са гравирани върху някои от покривните части на конструкцията (куполи, полукуполи и т.н.), както и по стените на дарохранителницата – в самостоятелни композиции или в своеобразни декоративни рамки около прозорците. Те са развити и свободно по вертикал като единични, вълнообразни стъбла с големи листа и цветове във фона до всяка от релефните фигури на светци в цял ръст, поместени под аркадата от първия регистър на три от стените на предмета. Прави впечатление в сравнение с по-ранните примери, че гравираният от майстор Никола Неделкович мотиви са значително по-едри, което му позволява да положи и на места вътре в тях ситна шриховка. *Руми-хатаи* орнаментиката присъства върху съда и в друг вариант – изпълнена в нисък релеф. Обемно изведените мотиви запълват свободните пространства около медальоните с образите на светци от фриза, който е разгърнат във втория регистър по стените на дарохранителницата. Среждаме релефна орнаментика от този тип само при още един чипровски предмет и това е жезълът на митрополит Гавриил, дело на златарите Никола и Костадин (1612). Четири от петте осмостенни сегмента, от които е съставена дръжката на патерицата, са покрити с релефна *руми-хатаи* орнаментика, и то

мите сръбски манастири чипровски златари – майсторите Неделко и Никола Неделкович, че между тях може да има родствена връзка и съответно приемственост при предаването на златарския занаят. Вж. *Radojković* 1966: 149; *Sotirov* 2001: 66. Съществува вероятност при това положение тези майстори златари да са се установили трайно за почти половин столетие в сръбските земи и да са се придържали през този период в работите си към някои от характерните за чипровското златарство похвати и възгледи, но съобразявайки се с актуалните тенденции, предпочитанията и изискванията на средата.

30 Частично позлатеният сребърен кивот се съхранява в Музея на Сръбската православна църква в гр. Белград. Вж. *Radojković* 1966: 149, ил. 192; *Sotirov* 1977: 52; *Sotirov* 1984: 2; *Sotirov* 2001: 64-65, 211-212; *Genova* 2004: 45; *Martinović* 2015; *Muzej* 2022: 156-159.

в няколко различни комбинации. Обяснението за това решение може да е съвсем утилитарно – изпълнените по този начин върху дръжката декоративни мотиви са далеч по-устойчиви на изтриване от гравирната украса.

Паметниците с църковно предназначение, които разгледахме, са изработени от различни майстори в рамките на почти едно столетие за големи духовни средища от широк географски ареал. Те свидетелстват за трайното присъствие в украсата на чипровските изделия от периода на една изящна орнаментика със стилизирани ислямски мотиви. Тя представлява вариация на направление *руми-хатаи* от първия османски дворцов стил от края на XV в., което намира разпространение в продукцията и на други златарски центрове на Балканите през XVI–XVII в. В контекста на чипровската традиция този тип орнаментика се среща основно под формата на гравирани композиции, в които най-често комбинациите от *руми-хатаи* мотиви са организирани и усложнени до своеобразни растителни мрежи без ясно изявен център.

Библиография

Age of Transition 2015: *Age of Transition: Byzantine Culture in the Islamic world* (ed. H. C. Evans). New York.

Atanasov 1963: *Atanasov, Petar*. Български художествени подвързии [Balgarski hudozhestveni podvarzii]. – Известия на Народна библиотека „Васил Коларов“ за 1960–1961 [Izvestiya na Narodna biblioteka „Vasil Kolarov“ za 1960–1961], No. 2/8, 274–322.

Ballian 2013: *Ballian, Anna*. Exchanges between Byzantium and the Islamic World: Courtly Art and Material Culture. In: *Heaven and Earth: Art of Byzantium from Greek Collections* (eds. A. Drandaki, D. Papanikola-Bakirtzi, A. Tourta). Athens, 292–296.

Ballian 2015: *Ballian, Anna*. Silverwork Produced in Ottoman Trikala (Thessaly): Problems of Taxonomy and Interpretation. In: *Ottoman Metalwork in the Balkans and in Hungary* (eds. I. Gerey, M. Hartmuth). Budapest, 11–35.

Birol, Çiçek 1995: *Birol, Inci, Derman Çiçek*. Motifs in Turkish Decorative Arts. Vol. 2. Istanbul.

Bozhkov 1964: *Bozhkov, Atanas*. Към въпроса за взаимните връзки между българското и румънското изкуство през XIV–XVII век [Kam voprosta za vzaimnite vrazki mezhdu balgarskoto i rumanskoto izkustvo prez XIV–XVII vek]. – Известия на Института за изобразителни изкуства [Izvestiya na Instituta za izobrazitelni izkustva], No. 7, 41–94.

Byzantium and Islam 2012: *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th – 9th Century* (eds. H. C. Evans, B. Ratliff). New York.

Drumev 1962: *Drumev, Dimitar*. За някои златарски паметници от Чипровци [Za nyakoi zlatarski pametnitsi ot Chiprovtsi]. – Известия на Института за изобразителни изкуства [Izvestiya na Instituta za izobrazitelni izkustva], No. 5, 73–85.

Drumev 1976: *Drumev, Dimitar*. Златарско изкуство [Zlatarsko izkustvo]. Sofia.

Dušanić 2008: *Dušanić, Svetozar*. Музеј Српске Православне цркве [Muzej Srpske Pravoslavne crkve]. Belgrade.

Dzhurova 1980: *Dzhurova, Aksiniya*. Ислямски влияния върху

украсата на българските ръкописи XV–XVII век [Islamski vliyanija varhu ukrasata na balgarskite rakopisi XV–XVII vek]. – *Art Studies Quarterly*, No. 3, 31-33.

Feher 1970: *Feher*, Geza [son]. Принос към изучаването на златарството на Балканите от XVI–XVII век [Prinos kam izuchavaneto na zlatarstvoto na Balkanite ot XVI–XVII vek]. – *Известия на Археологическия институт* [Izvestiya na Arheologicheskiya institut], No. 3, 1-51.

Genova 2000: *Genova*, Elena. Дечанската дарохранителница от 1626 г. [Dechanskata darohranitelnitsa ot 1626 g.]. – *Art Studies Quarterly*, No. 2, 32-40.

Genova 2004: *Genova*, Elena. Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България [Tsarkovnite prilozhni izkustva ot XV–XIX vek v Bulgariya]. Sofia.

Giurescu 1964: *Giurescu*, Dinu. Maîtres orfèvres de Kiprovac en Valachie, au XVII siècle. – *Revue des études sud-est européennes*, No. 2/3-4, 467-510.

Goshev 1934: *Goshev*, Ivan. Църковни старини из Врачанска епархия [Tsarkovni starini iz Vrachanska eparhiya]. – *Годишник на Софийския университет, Богословски факултет* (1933–1934) [Godishnik na Sofiyskiya universitet, Bogoslovski fakultet (1933–1934)], No. 11, 1-52.

Goshev 1945: *Goshev*, Ivan. Към историята на Черепишкия манастир [Kam istoriyata na Cherepishkiya manastir]. – *Годишник на Софийския университет, Богословски факултет* (1944–1945) [Godishnik na Sofiyskiya universitet, Bogoslovski fakultet (1944–1945)], No. 22, 5-34.

Grabar 1996: *Grabar*, Oleg. L'ornement: Formes et fonctions dans l'art islamique. Paris.

Ivanova 2015: *Ivanova*, Dzheni. Чипровските събития от 1688–1690 г. (Нови предположения за участието на населението от Чипровско в бойните действия по време на войната на османците срещу Свещената лига (1638–1699) [Chiprovskite sabitiya ot 1688–1690 g. (Novi predpolozheniya za uchastieto na naselenieto ot Chiprovsko v boynite deystvie po vreme na voynata na osmansite sreshtu Sveshtenata liga (1638–1699)]. – *Исторически преглед* [Istoricheski pregled], No. 3-4, 162-179.

Janc 1959: *Janc*, Zagorka. Исламски елементи у српској књижи

[Islamski elementi u srpskoj knjizi]. – Зборник музеј примењене уметности [Zbornik muzej primenjene umetnosti], No. 5, 27-43.

Kotseva 1970: *Kotseva*, Elena. За художественото оформление на старата българска книга. Черепишкото евангелие от 1616 г. [Za hudozhestvenoto oformlenie na starata balgarska kniga. Cherepishkoto evangelie ot 1616 g.]. – Изкуство [Izkustvo], No. 2, 52-57.

Markov 2017: *Markov*, Nikolay. Образци на чипровското златарство (XVI–XVII в.) от сбирките на Националния исторически музей в София [Obraztsi na chiprovskoto zlatarstvo (XVI–XVII v.) ot sbirkite na Natsionalniya istoricheski muzej v Sofia]. Sofia.

Martinović 2015: *Martinović*, Stevan. Дарохранителница манастира Врдник [Darohranitelnica manastira Vrdnik]. – Зборник Матице српске за ликовне уметности [Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti], No. 43, 49-64.

Masterpieces 2006: Masterpieces of the Romanian Middle Ages in the National Museum of Art of Romania (eds. C. Firuță, C. S. Ion). Bucharest.

Muzej 2022: Музеј Српске православне цркве [Muzej Srpske pravoslavne crkve]. Belgrade.

Niculescu 1968: *Niculescu*, Corina. Argintăria laică și religioasă în Țările Române (sec. XIV–XIX). București.

Pandurski 1977: *Pandurski*, Vasil. Паметници на изкуството в Църковния историко-археологически музей [Pametnitsi na izkustvoto v Tsarkovniya istoriko-arheologicheski muzej]. Sofia.

Papastavrou, Filion 2015: *Papastavrou*, Elena, Daphne *Filion*. On the Beginning of the Constantinopolitan School of Embroidery. – *Zograf*, No. 39, 161-176.

Papastavrou, Vryzidis 2018: *Papastavrou*, Elena, Nikolaos *Vryzidis*. Sacred Patchwork: Patterns of Textile Reuse in Greek Vestments and Liturgical Veils During the Ottoman Era. In: *Spolia Reincarnated: Afterlives of Objects, Materials, and Spaces in Anatolia from Antiquity to the Ottoman Era* (eds. I. Jevtić, S. Yalman). Istanbul, 259-286.

Parpulov 2019: *Parpulov*, Georgi. Жезълът на бачковските игумени [Zhezalat na bachkovskite igumeni]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 40-44.

Paskaleva-Kabadaieva 1980: *Paskaleva-Kabadaieva*, Kostadinka. Ислямски влияния върху българското изкуство през XV–XVIII век [Islamski vliyaniya varhu balgarskoto izkustvo prez XV–XVIII vek]. – *Art Studies Quarterly*, No. 3, 25-30.

Petkova 2014: *Petkova*, Nona. In *Focus: Francesco Markanich and His Precious Gospel Cover*. – *Apulum: Acta Musei Apulensis. Series Historia & Patrimonium*, No. 51, 173-185.

Petkova 2017: *Petkova*, Nona. Отвъд границите – някои бележки за продукцията на чипровския златарски център от средата на XVII век [Otvad granitsite – nyakoi belezhki za produktsiyata na chiprovskiya zlatarski tsentar ot sredata na XVII vek]. – *Art Studies Quarterly*, No. 3, 29-37.

Petkova 2020: *Petkova*, Nona. Примери за съвместно съществуване – ислямски мотиви в оформлението на ръкописната книга на Балканите през XVII–XIX в. [Primeri za savместno sashtestvuvane – islamski motivi v oformlenieto na rakopisnata kniga na Balkanite prez XVII–XIX v.]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 11-18.

Petsopoulos 1982: *Petsopoulos*, Yanni. Introduction – the Ottoman Style. In: *Tulips, Arabesque and Turbans: Decorative Arts from the Ottoman Empire* (ed. Y. Petsopoulos). London, 6-9.

Povezi i okovi 1973: *Povezi i okovi knjiga iz Jugoslovenskih kolekcija*. Beograd.

Raby 1982: *Raby*, Julian. Metalwork. Silver & Gold. In: *Tulips, Arabesque and Turbans: Decorative Arts from the Ottoman Empire* (ed. Y. Petsopoulos). London, 17-33.

Radojković 1958: *Radojković*, Vojana. Српски окови јеванђеља XVI и XVII века [Srpski okovi jevanđelja XVI i XVII veka]. – *Музей примењене уметности* [Muzej primenjene umetnosti], No. 3-4, 51-87.

Radojković 1965: *Radojković*, Vojana. Турско-персијски утицај на српске уметничке занате XVI и XVII века [Tursko-persijski uticaj na srpske umetničke zanate XVI i XVII veka]. – *Зборник Матице српске за ликовне уметности* [Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti], No. 1, 119-149.

Radojković 1966: *Radojković*, Vojana. Старо српско златарство [Staro srpsko zlatarstvo]. Novi Sad.

Rakić 2013: *Rakić*, Zoran. Islamic Influence on Illumination of

Sixteenth and Seventeenth-Century Serbian Manuscripts. In: *Common Culture and Particular Identities: Christians, Jews and Muslims in the Ottoman Balkans* (eds. E. Papo, N. Makuljević). Beer-Sheva, 217-224.

Redford 1997: Redford, Scott. Byzantium and the Islamic World, 1261–1557. In: *The Glory of Byzantium: Art and Culture of Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261* (eds. H. C. Evans, W. D. Wixom). New York, 389-396.

Santova 1989: Santova, Mila. Обковата на Черепишкото евангелие и отражението на фолклорната култура в някои паметници на чипровското златарство [Obkovata na Cherepishkoto evangelie i otazhenieto na folklornata kultura v nyakoi pametnitsi na chiprovskoto zlatarstvo]. In: *От Тимок до Искър* [Ot Timok do Iskar]. Sofia, 198-211.

Santova 1997: Santova, Mila. Чипровският дискос [Chiprovskiyat diskos]. Sofia.

Sotirov 1977: Sotirov, Ivan. Златарското изкуство в Чипровци през XVI и XVII в. [Zlatarskoto izkustvo v Chiprovtsi prez XVI i XVII v.]. – *Археология* [Arheologiya], No. 3, 42-54.

Sotirov 1984: Sotirov, Ivan. Чипровска златарска школа [Chiprovska zlatarska shkola]. Sofia.

Sotirov 2001: Sotirov, Ivan. Чипровска златарска школа: Средата на XVI – началото на XVIII век [Chiprovska zlatarska shkola: Sredata na XVI – nachaloto na XVIII vek]. Sofia.

Soucek 1997: Soucek, Priscilla. Byzantium and the Islamic East. In: *The Glory of Byzantium: Art and Culture of Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261* (eds. H. C. Evans, W. D. Wixom). New York, 403-411.

Stankova 2007: Stankova, Lilyana. Ислямски мотиви в украсата на ръкописната книга през XV–XVII век [Islamski motivi v ukasata na rakopisnata kniga prez XV–XVII vek]. In: *Изкуство и контекст. Текстовете от Трета младежка конференция* [Izkustvo i kontekst. Tekstove ot Treta mladezhka konferentsiya]. Sofia, 26-35.

Stankova, Nenkovska 2009: Stankova, Liliana, Lora Nenkovska. The Manuscript Heritage of Ioan Kratovski. – *European Journal of Science and Theology*, No. 1, 13-24.

Stankova 2010: *Stankova*, Lilyana. Ислямските мотиви в украсените от Владислав Граматик ръкописи, съхранявани в Рилския манастир [Islamskite motivi v ukrasenite ot Vladislav Gramatik rakopisi, sahranyavani v Rilskiya manastir]. – Известия на Исторически музей – Кюстендил [Izvestiya na Istoricheski muzej – Kyustendil], No. 16, 71-83.

Stankova 2013a: *Stankova*, Lilyana. Нови декоративни елементи в иконата от ранния поствизантийски период XV–XVII век [Novi dekorativni elementi v ikonata ot ranniya postvizantiyski period XV–XVII vek]. – Годишник на Софийския университет “Св. Климент Охридски”, Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“ [Godishnik na Sofiyskiya universitet “Sv. Kliment Ohridski”, Tsentar za slavyano-vizantiyski prouchvaniya „Ivan Duychev“], No. 98/17, 83-100.

Stankova 2013b: *Stankova*, Lilyana. Ottoman Motifs in Christian Art in the Balkans (16th – 17th centuries): Manuscripts and Metalwork. In: 14th International Congress of Turkish Art. Proceedings (ed. F. Hitzel). Paris, 737-745.

Stankova 2015: *Stankova*, Lilyana. Sixteenth-Century Silver Vessels from the Collections of the Sofia's National Archaeological Institute with Museum and National Historical Museums. In: Ottoman-Turkish Metalwork in the Balkans and in Hungary (eds. I. Gerelyes, M. Hartmuth). Budapest, 163-177.

Stankova 2019: *Stankova*, Lilyana. Украсата на металните предмети с църковно предназначение и османската естетика [Ukrasata na metalnite predmeti s tsarkovno prednaznachenie i osmanskata estetika]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 21-31.

Umetnička obrada metala 1953: *Umetnička obrada metala*. Beograd.

Uzunova 1991: *Uzunova*, Elena. Приписките в славянските ръкописи като домашен извор за процеса на ислямизация по българските земи през XVII век [Pripiskite v slavyanskite rakopisi kato domashen izvor za protsesa na islyamizatsiya po balgarskite zemi prez XVII vek]. – Литературна мисъл [Literaturna misal], No. 2, 194-204.

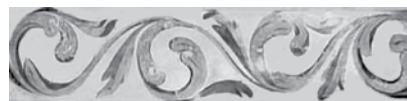
Vryzidis, Papastavrou 2018: *Vryzidis*, Nikolaos, Elena *Papastavrou*. Italian and Ottoman Textiles in Greek Sacristies: Parallels and Fusions. In: 15th International Congress of Turkish Art. Proceedings (eds. M. Bernardini, A. Taddei, M. D. Sheridan). Ankara, 677-688.

Ornamental World of Chiprovtsi Goldsmiths

Nona Petkova



Chiprovtsi was among the most important goldsmith centers on the Balkans at the end of 16th century and during 17th century. This paper presents a different view on its heritage in the light of the exquisite decorative system of engraved Islamic motifs unfolded in the backgrounds of some of the preserved and signed church objects from the 17th century. The focus is on Ottoman influences as motifs and manner of stylization in the layout of five representative works made by goldsmiths from Chiprovtsi: two treasury Gospel bindings, Bishop's staff, paten and an artophorion. These examples testify to the enduring presence in the decoration of Chiprovtsi's works from this period of an exquisite ornamentation with stylized Islamic motifs. It is a variation of the Rumi-Hatayi trend of the first Ottoman court decorative style of the late 15th century, which found its spread into the production of other goldsmithing centres in the Balkans during the 16th – 17th centuries. In the context of the Chiprovtsi goldsmith tradition, this type of ornamentation occurs mainly in the engraved compositions, in which the combinations of rumi-hatayi motifs are most often organized and elaborated into peculiar vegetative nets without a distinct centre.



Paradise Transformed: **Ornaments, Relics, and Reliquaries** **in 18th – 19th-Century Bulgaria¹**

Darina Boykina²
Institute of Art Studies
Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: Although different aspects of the decoration of the reliquaries have been examined in Bulgarian art historiography, the symbolical meaning of the ornaments placed on them has remained beyond the interest of the scholars. To fill this gap, the study will attempt to demonstrate that the floral ornaments, including those that seem “merely decorative”, could have evoked meaningful associations for the believers. On the basis of some written sources, the article argues that they represent the sacredness of the objects through the visual transformation of the concept of Paradise as a beautiful garden.

Keywords: silversmithing, floral and vegetal patterns, hermeneia (manuals for icon-painters), Eden, garden, material culture, early modern period

The belief that the remains of the saints are a mediator between the earthly life and God stimulates their veneration among the Christians who hope for the saints’ patronage and intercession. By the special at-

¹ This article is a result of a study carried out with the financial support of the National Program “Young Scientists and Postdoctoral Fellows: 2”, contract No. 55 RD/01.02.2023.

I would like to express my sincere gratitude to Bisserka Penkova who encouraged me to complete this study and helped me with bibliography. I also would like to thank to Elissaveta Mousakova, for her kind help during my study and for the provided information.

² *Darina Boykina, PhD, is an Assistant Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Her interests include the material culture of the early modern period. She specializes in the field of the cultrelics and reliquaries, silversmithing, and liturgical objects from the Ottoman period in Bulgaria. Email: darinaboikina@yahoo.com.*



tention that is paid even to the smallest part of the relics the believers attempt to reserve a place in a *kind of first class lounge, where the elect awaited the Last Judgment and their final flight into the Kingdom of God*³ as Henri Maguire jokingly described the heavenly realms. Thus, it comes to no surprise that the allusions to Paradise are an inevitable part of the veneration of the remains of the saints from as early as the early Christian period⁴. Some of the omens say the sacredness of the saints' bodies, such as flowers growing on the saint's grave all of a sudden or the fragrance of their mortal remains, are perceived as a metaphor of Paradise as a beautiful garden where the saints reside and pray for forgiveness of the sins of the believers.

The visualization of Paradise described as a garden in the biblical and parabiblical texts⁵, presents the artists with the specific problem of how precisely to depict that ideal place full of harmony and beauty. In the Eastern Orthodox art, Paradise is most often depicted as part of the composition of the Last Judgment. The righteous are depicted in the bottom right-hand corner of the composition into an enclosed place full of vegetation. The beautiful garden depicted with flowers and trees contrasts with the fiery river with the sinners, thus lending exceptionally dramatic and didactic character to the composition. However, the idea of Paradise as a beautiful garden in Christian art is also depicted symbolically by means of rich and complex ornamental compositions made of vegetal motifs that have an essential place in the artistic decoration of churches, manuscripts, textiles and liturgical objects⁶.

The present study will focus precisely on the symbolic visualization of Paradise in the context of the cult of the relics in Bulgaria in the 18th and 19th centuries⁷. Or, to put it otherwise, I will attempt to demonstrate that this beautiful and ideal place is depicted in the decoration of the reliquaries, which are in the center of the cult of the relics, by using complex ornamental compositions made of floral motifs⁸. To that end, I will examine the problem from two sides. First, I will present some

3 Maguire 2002: 27.

4 Cox Miller 2000.

5 Alekseyev 2003; Sinyavskaya 2003; Averintsev 2008: 852.

6 Tsvetkovich 2009.

7 For the function of the decoration of the reliquaries from 18th and 19th-centuries Bulgaria see Genova 2000; Genova 2004: 122-127; Genova 2008; Boykina 2019: 71-92; Boykina 2020; Boykina 2021a.

8 The ornamental decoration on reliquaries is briefly commented in Bulgarian art history literature. See Moutafov 2001a: 53-54; Genova 2004: 125; Boykina 2019: 89-92.

written sources showing what place flowers have in the cult of the relics in the Old Slavonic hagiographic tradition and to what extent floral ornaments are perceived as a symbol of the heavenly spheres by the 18th and 19th-century believers in Bulgaria. Then, I will focus my attention more specifically to the reliquaries as I will try to track whether the text descriptions of Paradise reflect on their ornamental decoration.

In the very beginning I would like to remind that the connection between the floral ornaments and the concept of Paradise⁹ as well as the connection between the floral ornaments, Paradise and relics¹⁰ in the Eastern Orthodox context has already been examined in the art historiographic studies. What my examination will contribute to the research so far is to answer to the question of whether we have reasons to think that the floral ornaments have also served as a metaphor of Paradise in the 18th and 19th centuries in Bulgaria. And by answering that question we could suggest the extent to which the ornaments have a semantic significance in the decoration of the reliquaries in the end of the early modern period and were not placed merely for aesthetic pleasure.

The reliquaries preserved to the present on the territory of Bulgaria date mainly from the period 16th – 19th centuries when the Bulgarian lands were part of the Ottoman Empire. We have information about 155 shrines that used to be in monasteries and churches, mainly in Central and Western Bulgaria¹¹. The bishopries of Sofia, Plovdiv and Veliko Turnovo as well as the two biggest monasteries, the Monastery of Rila and the Monastery of Bachkovo, have the richest collections of relics. About two-thirds of those reliquaries are accessible for research. The information about the others comes mainly from written sources, inventories or passing mentions in the scientific literature. The main part of them have been destroyed or gone missing from the church and museum collections in the 20th century. The absence of sufficient information and archival photographs makes it impossible to analyze them from the art historical perspective. The peculiarities of the artefacts also dictate the chronological framework set for this study. The reliquaries that have reached us date mainly from the 18th and 19th centuries. Out of the documented 95 reliquaries there are ornaments with floral motifs in 87. The presented data inevitably provoke the

9 Radojčić 1966; Cvetković 2009; Tsvetkovich 2009, with literature.

10 Popović 2008.

11 Boykina 2019: 120-125, 161, 180-445.

question of what could explain that persistent use of floral motifs in the decoration of the reliquaries?

Part of the answer to this question is found in the Old Slavonic hagiographic literature where flowers have a crucial role in the narrations about the discovery of lost relics¹². An illustrative example is the moment, when the first hegumen of the Monastery of St. Prochor of Pčinja prayd to the patron saint, to show him where his body was buried, so that they can put it in the monastery church and properly venerate it. The miracle happened as soon as the hegumen ended his prayer and some fragrant flowers grew on the grave of the saint: *and immediately, in that very moment, like a flash of lightning, the grave where his venerable body lied appeared, the soil rose and was surrounded by various myrrh-smelling flowers*¹³.

Another topos in the hagiographic literature that shows the sacredness of the deceased and associated with the Garden of Eden is the sweet fragrance of the relics¹⁴. There are numerous examples but here I will point out only one of them. The description of the relics of one of the Sofia's new martyrs from 16th century St. George of Sofia the Newest was hanged by the local Muslims because he did not want to renounce his Christian faith. His body was left hanging from the tree where he was hanged in a terrible heat. But the saint's body, instead of starting to rot, began to emit sweet fragrance of lily and rose in bloom: *but it could be seen that the sacred and long-suffering body was really as a lily or as a sweet-smelling rose in bloom and that it looks like immortal and live, countering the envy. His brightly illuminated face was bedewed with some sacred moisture; God knows how the droplets were clearly seen as pearls; they were sweet-smelling for all*¹⁵.

Getting back to the decoration of the reliquaries we should note that the written sources regarding the work of the silversmiths during the period under examination are scarce. We do not have any written evidence that can give us a hint as to whether the floral ornaments in the decoration of the reliquaries have a symbolic meaning. Therefore we have to explore whether there are other pieces of evidence from

12 See Bakalova 2016: 54.

13 *Stara balgarska literatura* 1986: 181-182.

14 Bakalova 2000: 23-25; Bakalova 2012: 315-316; Bakalova 2016: 52.

15 *Stara balgarska literatura* 1986: 319.

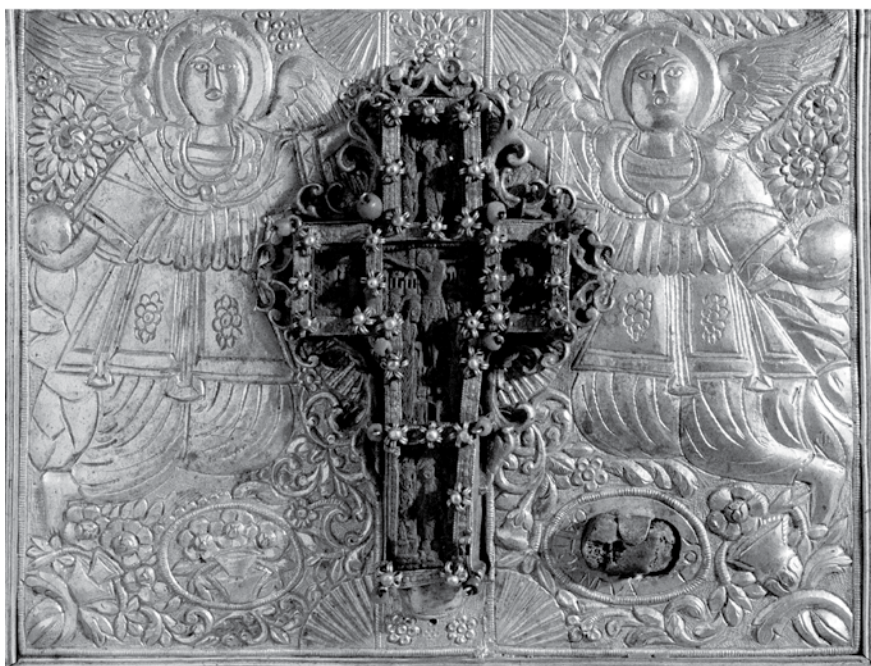


Fig. 1. Inner part of the reliquary, Rila Monastery (1855). Photo Archive of Institute of Art Studies, BAS, II.1.3510.25

the period showing that the Christians in the 18th and 19th centuries in Bulgaria did “see” the Paradise in the rich vegetal composition. Valuable sources are the so-called “*hermeneia*”, i.e. manuals for icon-painters, that have reached us. By offering descriptions of compositions, scenes and saints these instructions for the icon-painters are undoubtedly an indispensable source of information about the interpretation of the works of ecclesiastical art by which it is possible to build a hypothetical picture of the ideas set in the depiction of specific details. Without having an opportunity to make a comprehensive overview of all known icon-painting manuals, I will point out several examples here. The earliest and most important one among them is the work of the Athonite hieromonk Dionysius of Fourná. His *Hermeneia* gained great popularity in Bulgaria in the mid-19th century and was known to the icon-painters via numerous translations¹⁶. Precisely for that reason it is important that in the *Hermeneia* of Dionysius of Fourná we find a description of Paradise in the Old Testament scene of Adam giving names to the animals where the recommendation to the icon-painters is to depict the Paradise *with various trees and numerous flowers and Adam sitting there, stretching one of his hands, and holding his knee with*

16 Moutafov 2001a: 117-122.

*the other*¹⁷. We can find similar descriptions of Paradise in one of the *Hermeneia* of Dicho Zograf¹⁸. There is a description of Paradise in the scene of the Creation of Adam where it is stated that there are flowers, a mountain, and a tree around God and Adam¹⁹. In the description of the following scene, Adam and Eve in Eden, Dicho Zograf recommends that the Paradise should be depicted with many animals, flowers and a big tree with many birds²⁰. The flowers were not omitted in the description of Paradise in the composition of the Last Judgment where *to the right, the Paradise is fenced by a wall as a fortress and there are towers around. The Holy Mother of God sits on a throne, and on her two sides are bowing the angels Michael and Gabriel. Below stand Abraham, Isaac, Jacob and the robber who is upright, with a small beard and a big cross in his hands. There are many little children around Abraham. In Paradise – many flowers and cypress trees, and beautiful flowers*²¹. The idea that flowers symbolize the heavenly realms is also found in the memories of the carver George Petris of Metsovo who lived in the late 19th century²². Even just these examples are sufficient proof that flowers were placed in the works of Bulgarian ecclesiastical art in the early modern period with the idea of a symbolic depiction of the heavenly realms.

We shall get back to the reliquaries themselves with the hope that what has been said so far will help us to see their ornamental decoration with “new” eyes. Most often in the decoration of the reliquaries the silver-smiths used a combination of floral frieze framing the lid of the silver boxes²³, and cherubim in the corners. Cherubim who are traditionally placed on church utensils have a rather liturgical meaning and show the connection between the earthly and heavenly liturgy²⁴. However, an example from the collection of the Monastery of Rila is more interesting. In a reliquary from 1855 there are two full-length angels depicted

17 Medić 2005: 177.

18 For the two *hermeneia* of Dicho Zograf see Vasiliev 1946: 383; Vasiliev 1976: 31-157; Lozanova 2001; Moutafov 2001; Moutafov 2001a: 121-122; Erminiya 2016; Gergova 2016: 209-210.

19 Vasiliev 1976: 45.

20 Vasiliev 1976: 46.

21 Vasiliev 1976: 118.

22 *We put the the paradise with the flowers on the beams of the socle because the templon represents the heaven and this is the reason why there are flowers.* See Gergova 1991: 4.

23 Genova 2004: 125-127.

24 Dautović 2014: 178-179.



Fig. 2. Inner part of the reliquary of St. Charalampos, Bachkovo monastery (1804).
Photo D. Boykina



Fig. 3. Inner part of the reliquary of St. Charalampos and St. Cyricus, Bachkovo Monastery (1860).
Photo D. Boykina



Fig. 4. Inner part of the reliquary, Rila Monastery (1808). Photo after Drumev 1976: 242, cat. No. 147



Fig. 5. Inner part of the reliquary, Bachkovo Monastery (19th c.). Photo Archive of Institute of Art Studies, BAS, II.1.3522.19

against the background of floral ornaments²⁵; they hold spheres in their hands, and most likely are the Archangels Michael and Gabriel (Fig. 1). The depiction resembles the description of the Paradise from the *Hermeneia* of Dicho Zograf, and there is an analogy with the depiction of the Paradise in the composition of the Last Judgment.

The description of Paradise as a garden full of flowers and cypress trees is applied in the decoration of several reliquaries. In the ones

²⁵ Drumev 1976: 237, cat. No. 137-138; Boykina 2019: 237-239.

Fig. 6. Left side of the reliquary of St. Cosmas and St. Damian from Cherepish Monastery, Regional Historical Museum – Vratsa (1792). Photo D. Boykina



of 1758–1804²⁶ (**Fig. 2**) and 1860²⁷ (**Fig. 3**) from the collection of the Monastery of Bachkovo, we can see that the space around the small openings for relics is full of flowers winding around some triangle forms resembling cypress trees. And if in these two examples we are not fully convinced that the silversmiths attempted to depict cypress trees, a reliquary from the Monastery of Rila of 1808²⁸ leaves no doubt. On the silver plate from the inside of the lid there are two ornamental compositions around the depiction of St. John of Rila (**Fig. 4**). Cypress trees are modeled against a background of floral elements which undoubtedly depict the heavenly realms where the hermit of Rila dwells. We can flatly accept that the cypress trees are also modeled in the 19th-century reliquary²⁹ from the Monastery of Bachkovo (**Fig. 5**).

The descriptions of the Paradise also mention various flowers and a tree with many birds. This version of the Garden of Eden does not seem to be quite popular among the Bulgarian silversmiths. I can point out

26 Ivanov 1967: 46-47; Genova 2004: 124; Boykina 2019: 285-288; Moutafov, Boykina 2019: 13-14; Boykina 2021b: 28. See also State Archive – Plovdiv, fund 1082k, inv. 1, a.u. 42, p. 1 verso-2.

27 Boykina 2019: 285-288; Moutafov, Boykina 2019: 15-16; Boykina 2021b: 28.

28 Kovachev 1911: 32-33, cat. No. 7; Radkova 1968: 209; Drumev 1976: 241-242, cat. No. 145-147; Genova 2000: 35-36; Radev 2008: 203; Sapundzhieva 2007: 175; Pencheva 2015: 201; Boykina 2019: 187-190.

29 Genova 2004: 124; Boykina 2019: cat. No. 50. See also AIIIzk.II.1.3522.11-20; AIIIzk.II.1.3523.16-19; AIEFEM No. B-56/121-8; AIEFEM No. B-56/121-19.



Fig. 7. Reliquary of unknown saint, Bachkovo Monastery (18th – 19th c.). Photo D. Boykina



Fig. 8. Reliquary, National Museum of History, inv. No. 1888 (1762). Photo D. Boykina

only one example. In the 1792 reliquary³⁰ from the Cherepish Monastery there are floral ornaments intertwined with stylized serpents, and in the center of the ornamental compositions a fountain and birds are modeled (**Fig. 6**).

The phenomenon of the sweet fragrance of the relics is also reflected in the decoration of the reliquaries. In almost all of them the space around the relics is full of flowers. The examples where little flowers are engraved or modeled in the immediate proximity to the openings

³⁰ Vasiliev 1943: 26-27; Goshev 1945: 14; Mavrodinov 1955: 65; Georgieva, Buchinski 1959: 49, 52; Mutafchiev 1973: 363; Boykina 2019: 363-365.

for relics are quite indicative. For example, a narrow silver ring with a flower placed in its center is mounted above the bones of the saint in the 19th-century reliquary from the Monastery of Bachkovo (**Fig. 5**). In another reliquary³¹ from the Monastery of Bachkovo the flowerets are placed on the two sides of the opening for the relics and also on the small silver lid that covers them (**Fig. 7**). The examples of hand-shaped reliquaries on which the flowers are placed on the fingers are not less indicative (**Fig. 8**). We could see that detail as a visual reference to those moments in the lives of the saints that describe the fragrant myrrh from their relics flowing directly from their hands and fingers.

In the decoration of the reliquaries, we can also find the visualization of the idea that the saints are in Paradise. Very often, the backgrounds around them are filled with floral ornaments, as we can see on the reliquary of an unknown saint in the collection of Bachkovo Monastery³² (**Fig. 9**). However, I would like to point out to the 1814 reliquary³³ from the Cherepish Monastery. The depictions of St. Cosmas and St. Damian whose relics are in the reliquary are placed on the lid (**Fig. 10**). They are stepped in the floral frieze. The high artistic qualities of the craftsmanship suggest that here it is hardly all about a mistake on part of the silversmith, but rather a pre-conceived composition depicting the two saints in the Garden of Eden.

There is no doubt that the floral motifs in the ornamental decoration of the reliquaries were an essential part of the repertoire of the silversmiths during the 18th and 19th centuries in Bulgaria. The written sources presented in this brief study show that the floral ornaments used in the decoration of the shrines certainly have a semantic foundation, lending the objects a status of sublimity and sacrality by evoking associations with the heavenly realms. The floral ornaments thus remind the believers that when they worship the shrines, they are close to a place directly connected to heaven. That allowed us to conclude that they have a symbolic significance in depicting the divine presence and therefore could be seen as a visual transformation of the Paradise. However, for the correct understanding of the role of ornaments in the decoration of the reliquaries, and in liturgical objects in general, the

31 Ivanov 1967: 53; Boykina 2019: 316-320. See also State Archive – Plovdiv, fund 1082k, inv. 1, a.u. 42, p. 2 verso-3; AIEFEM No. B-56/219-1-2.

32 For the reliquary see n. 31.

33 Vasiliev 1943: 26; Mutafchiev 1973: 363; Boykina 2019: 368-371.



Fig. 9. Reliquary of unknown saint, Bachkovo Monastery (18th–19th c.)
Photo D. Boykina



Fig. 10. The lid of the reliquary of St. Cosmas and St. Damian from Cherepish Monastery, Regional Historical Museum – Vratsa (1814). Photo D. Boykina

study needs to take a step forward and attract a wider range of written sources, as well as to precisely analyze the problems concerning the description of the ornaments, the specification of their names, origin, or propagation, which will be examined in the future.

Bibliography

Primary Sources

AIEFEM No. B-56/121 (Archive of the Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences, No. B-56/121 – church utensils)

AIEFEM No. B-56/219 (Archive of the Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences, No. B-56/219 – church utensils)

AIIIzk II.1.3510 (Archive of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, II.1.3510 – church utensils)

AIIIzk II.1.3522 (Archive of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, II.1.3522 – church utensils)

AIIIzk II.1.3523 (Archive of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, II.1.3523 – church utensils)

NBKM 17 – Dobreisho Gospel (National Library St. Cyril and St. Methodios, Sofia).

State Archive – Plovdiv, fund 1082k – fund Hristo Popov (1868–1957)

Medić 2005: *Medić*, Milorad. Стари сликарски приручници [Stari slikarski prirunici]. Vol. 3. Belgrade.

Vasiliev 1976: *Vasiliev*, Asen. Ерминии: технология и иконография [Erminii: tehnologiya i ikonografiya]. Sofia.

Literature

Alekseyev 2003: *Alekseyev*, Aleksey. Представления о рае в период Средневековья [Predstavleniya o raye v period Srednevekovya]. In: Образ рая: от мифа к утопии [Obraz raya: ot mifa k utopii]. Saint Petersburg, 195-198: <http://anthropology.ru/ru/text/alekseev-ai/predstavleniya-o-rae-v-period-srednevekovya> [accessed 6.10.2023].

Averintsev 2008: *Averintsev*, Sergey. Рай [Ray]. In: Мифы народов мира. Энциклопедия [Mify narodov mira. Entsiklopediya]. Moscow, 852-854.

Bakalova 2000: Bakalova, Elka. Реликвите като фактор за структуриране на култовото пространство [Relikvite kao faktor za strukturiranje na kultovoto prostranstvo]. – Митология, изкуство, фолклор [Mitologiya, izkustvo, folklor], No. 6, 19-45.

Bakalova 2012: Bakalova, Elka. Cults and Relics: The Relics of the Saints and Their Role in Medieval Cultures. In: In stolis repromissionis: Светци и святост в Централна и Източна Европа [In stolis repromissionis: Svettsi i svyatost v Tsentralna i Iztochna Evropa]. Sofia, 313-324.

Bakalova 2016: Bakalova, Elka. Култът към реликвите и чудотворните икони: традиции и съвременност [Kultat kam relikvite i chudotvornite ikoni: traditsii i savremennost]. Sofia.

Boykina 2019: Boykina, Darina. Реликвариите в България от периода на Късното средновековие и Възраждането [Relikvarite v Bulgariya ot perioda na Kasnoto srednovekovie i Vazrazhdaneto]. PhD dissertation, Institute of Art Studies – BAS, Sofia.

Boykina 2020: Boykina, Darina. Темата „Христос Лоза“ в декоративната програма на един кивот за мощи [Temata „Hristos Loza“ v dekorativnata programa na edin kivot za moshti]. In: Art Readings I.2019. Patterns. Models. Drawings. Old Art Module (eds. E. Moutafov, M. Kuyumzhieva). Sofia, 391-411.

Boykina 2021a: Boykina, Darina. Itinerant Monks, Taxidiotic Boxes and Pilgrimage in the 18th–19th century in the Bulgarian Lands. In: Art Readings 2020. Journeys. Old Art Module (eds. E. Moutafov, M. Kuyumzhieva). Sofia, 223-238.

Boykina 2021b: Boykina, Darina. Няколко мощехранителници от XIX в. и златарството в Пазарджик [Nyakolko moshtehranitelnitsi ot XIX v. i zlatarstvoto v Pazardzhik]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 25-36.

Cox Miller 2000: Cox Miller, Patricia. The Little Blue Flower is Red: Relics and the Poetizing of the Body. – Journal of Early Christian Studies, No. 8/2, 213-236.

Cvetković 2009: Cvetković, Branislav. О улози „орнаментa“ у сакралном контексту [O ulozii „ornamenta“ u sakralnom kontekstu]. – Крушевачки зборник [Kruševački zbornik], No. 14, 35-65.

Dautović 2014: Dautović, Vuk. Liturgical Vessels from 19th Century Serbian Orthodox Churches: Pictorial Symbolic Decoration of Eucharistic Chalices. – Зборник Матице српске за ликовне

уметности [Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti], No. 42, 171-186.

Drumev 1976: *Drumev*, Dimitar. Златарско изкуство [Zlatarsko izkustvo]. Sofia.

Erminiya 2016: Ерминия. Дичо Зограф [Erminiya. Dicho Zograf]. Sofia.

Genova 2000: *Genova*, Elena. Култът към мощите и мощехранителниците в Рилския манастир [Kultat kam moshtite i moshtehranitelnitsite v Rilskiya manastir]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 33-40.

Genova 2004: *Genova*, Elena. Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България [Tsarkovnite prilozhni izkustva ot XV–XIX vek v Balgaria]. Sofia.

Genova 2008: *Genova*, Elena. Темата „Св. Архангел Михаил взима душата на грешника“ в една мощехранителница от РИМ – Перник [Temata „Sv. Arhangel Mihail vzima dushata na greshnika“ e edna moshtehranitelnitsa ot RIM – Pernik]. – Известия на РИМ – Перник [Izvestiya na RIM – Pernik], No. 1, 229-244.

Georgieva, Buchinski 1959: *Georgieva*, Sonya, Dimitar *Buchinski*. Старото златарство във Враца [Staroto zlatarstvo vav Vratsa]. Sofia.

Gergova 1991: *Gergova*, Ivanka. Иконографската програма на иконостаса в българските земи през XVIII и XIX в. [Ikonoграфската programa na ikonostasa v balgarskite zemi prez XVIII i XIX v.]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 3-17.

Gergova 2016: *Gergova*, Ivanka. Най-ранните икони на Дичо Зограф в България [Nay-rannite ikoni na Dicho Zograf v Balgariya]. – Patrimonium.MK, No. 14, 203-212.

Goshev 1945: *Goshev*, Ivan. Към историята на Черепишкия манастир [Kam istoriyata na Cherepishkiya manastir]. – Годишник на Софийския университет, Богословски факултет [Godishnik na Sofiyskiya universitet, Bogoslovski fakultet], No. 22, 1-34.

Ivanov 1967: *Ivanov*, Mina. Златарските произведения от XVI–XIX в. в музея на Бачковския манастир [Zlatarskite proizvedeniya ot XVI–XIX v. v muzeya na Bachkovskiya manastir]. Sofia.

Kovachev 1911: *Kovachev*, Dositey. Описание на светите мощи и други скъпоценни старини, намиращи се в българския Рилски манастир [Opisanie na svetite moshti i drugi skapocenni starini, namirashti se v balgarskiya Rilski manastir]. Plovdiv.

Lozanova 2001: *Lozanova*, Ralitsa. Ерминията на Дичо Зограф от Музея за история на София [Erminiyata na Dicho Zograf ot Muzeya za istoriya na Sofiya]. – Духовна култура [Duhovna kultura], No. 8, 27-31.

Maguire 2002: *Maguire*, Henry. Paradise Withdrawn. In: Byzantine Garden Culture (eds. A. Littlewood, H. Maguire, and J. Wolschke-Bulmahn). Washington, 23-35.

Mavrodinov 1955: *Mavrodinov*, Nikola. Връзките между българското и руското изкуство [Vrazkite mezhdu balgarskoto i ruskoto izkustvo]. Sofia, 1955.

Moutafov 2001: *Moutafov*, Emmanuel. Поглед върху двете ерминии на Дичо Зограф [Pogled varhu dвете erminii na Dicho Zograf]. – Сборник средновековна уметност. Нова серия [Zbornik srednevekovna umetnost. Nova serija], No. 3, 268-280.

Moutafov 2001a: *Moutafov*, Emmanuel. Европеизация на хартия. Съчинения за живописата на гръцки език през първата половина на XVIII в. [Evropeizatsiya na hartiya. Sachineniya za zhivopista na gratski ezik prez parvata polovina na XVIII v.]. Sofia.

Moutafov, *Boykina* 2019: *Moutafov*, Emmanuel, *Darina Boykina*. Непубликувани мощехранителници с гръцки надписи от Бачковския манастир [Nepublikuvani moshtehranitelnitsi s gratski nadpisi ot Bachkovskiya manastir]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 12-20.

Mutafchiev 1973: *Mutafchiev*, Petar. Из нашите старопланински манастири [Iz nashite staroplaninski manastiri]. In: Избрани произведения [Izbrani proizvedeniya]. Vol. 2. Sofia, 257-440.

Pencheva 2015: *Pencheva*, Zhana. Български православни храмове през Възраждането [Balgarski pravoslavni hramove prez Vazrazhdaneto]. Veliko Tarnovo.

Porović 2008: *Porović*, Danica. Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији [Cvetna simbolika i kult relikvija u srednjovekovnoj Srbiji]. – Зограф [Zograf], No. 32, 69-81.

Radojčić 1966: *Radojčić, Svetozar*. Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству [Hilandarska povelja Stefana Prvovenčanog i motiv raja u srpskom minijaturnom slikarstvu]. – Recueil de Chilandar, No. 1, 41-50.

Radkova 1968: *Radkova, Rumyana*. Възрожденски надписи от Рилския манастир [Vazrozhdenski nadpisi ot Rilskiya manastir]. – Известия на Института по история [Izvestiya na Instituta po istoriya], No. 20, 201-217.

Radev 2008: *Radev, Ivan*. Таксидиотство и таксидиоти по българските земи през XVIII–XIX век [Taksidiotstvo i taksidioti po balgarskite zemi prez XVIII–XIX vek]. Sofia.

Sapundzhieva 2007: *Sapundzhieva, Vanya*. Култът към св. Харалампий в България XVIII–XIX в. [Kultat kam sv. Haralampiy v Bulgariya XVIII–XIX v.]. PhD Dissertation, Faculty of Theology, Veliko Tarnovo University.

Sinyavskaya 2003: *Sinyavskaya, N. M.* Концепт рая в апокрифической литературе [Kontsept raya v apokrificheskoy literature]. In: Образ рая: от мифа к утопии [Obraz raya: ot mifa k utopii]. Saint Petersburg, 232-235: <http://anthropology.ru/ru/text/sinyavskaya-nm/kontsept-raya-v-apokrificheskoy-literature> [accessed 12.08.2023].

Stara balgarska literatura 1986: Стара българска литература. Житиеписни творби [Stara balgarska literatura. Zhitiepisni tvorbi] (ed. K. Ivanova). Sofia.

Tsvetkovich 2009: *Tsvetkovich, Branislav*. Семантика и орнамент: принос към методологията на изучаване на средновековната украса [Semantika i ornament: prinos kam metodologiyata na izuchavane na srednovekovnata ukrasa]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 3-9.

Vasiliev 1943: *Vasiliev, Asen*. Черепишки манастир [Cherepishki manastir]. Sofia.

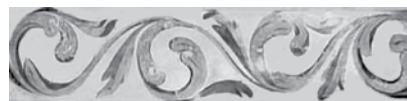
Vasiliev 1946: *Vasiliev, Asen*. Дичо Зограф [Dicho Zograf]. – Македонска мисъл [Makedonska missal], No. 7-8, 372-384.

Paradise Transformed: Ornaments, Relics, and Reliquaries in 18th – 19th-Century Bulgaria

Darina Boykina



In an attempt to analyse the symbolic meaning of the ornamental decoration of reliquaries during the Revival period, the present article is focused on the elements of the complex vegetal and floral compositions that ornate them. Such motifs are used in friezes, backgrounds of religious scenes, or images of the saints and, in some cases, are even placed on small plaques covering the relics themselves. The analysis is based on the numerous comparisons between the miraculous scent of saints' relics and fragrant flowers found in the Old Slavonic hagiographic literature. The descriptions of Paradise as a garden filled with flowers, trees, cypresses, and birds in the manuals for icon-painters are also drawn to the study. The overview of written sources allows us to assume that during the 18th and 19th centuries the vegetal and floral motifs placed on the reliquaries could have evoked meaningful associations with the heavenly realms for the believers and therefore could be seen as a visual transformation of the concept of Paradise as a beautiful garden.



Бекташко-хуруфитски сцени и буквен антропоморфизъм в турската художествена традиция

Bektashi-Hurufi Scenes and Letter-Like Anthropomorphism in the Turkish Artistic Tradition

Любомир Миков¹

Национална художествена академия

Abstract: The text is dedicated to Bektashi-Hurufi scenes and letter-like compositions that visualize notions of personal and group cults. The scenes depict very particular metamorphic transformations, born of esoteric notions of the separation of the material from the spiritual or the body from the soul. The letter-like compositions are consisted of Arabic letters and represent highly specific calligraphic artifacts in which individual graphemes and/or lexemes are transformed into anthropomorphic figures. The scenes and letter-like compositions under examination were created on the basis of Sufism and its related Hurufi and Bektashi-Kizilbashi doctrines, which testifies to their great influence on the work of most Ottoman artists and calligraphers.

Keywords: Sufism, Hurufism, Bektashism, Alevism, Ottoman calligraphy, pictures-inscriptions

Абстракт: В текста се разглеждат бекташко-хуруфитски сцени и буквени композиции, с които се визуализират представи за персонални и групови култове. В сцените са изобразени твърде особени метаморфозни превращения, породени от езотерични схващания за отделянето на материалното от духовното

¹ Lyubomir Mikov, professor, doctor of historical sciences, lecturer at the National Academy of Arts in Sofia. E-mail: lubo_mikov@abv.bg



или на тялото от душата. Буквените композиции са изградени с арабски букви и представляват изключително специфични калиграфски артефакти, в които отделни графеми и/или лексеми са трансформирани в антропоморфни фигури. Коментираните сцени и буквени композиции са създадени на основата на суфизма и на свързаните с него хуруфитски и бекташко-къзълбашки доктрини, което свидетелства за голямото им влияние върху творчеството на повечето османски художници и калиграфи.

Ключови думи: суфизъм, хуруфизъм, бекташизъм, алевизъм, османска калиграфия, картини-надписи

В турската художествена традиция се срещат *бекташко-хуруфитски* сцени и буквени композиции, с които се визуализират представи за персонални и групови култове в стенописи, картини-надписи, графити, литографии, дърворезби, метални изделия, в декорация на хладно оръжие и др. В сцените са изобразени твърде особени метаморфозни превращения, породени от езотерични схващания за отделянето на материалното от духовното или на тялото от душата. Буквените композиции са изградени с арабски букви и представляват изключително специфични калиграфски артефакти, в които отделни графеми и/или лексеми са трансформирани в антропоморфни фигури.

В една от широко разпространените цветни литографии сред бекташките общности на Балканите, включително и в България², е изобразена сцена с Погребението на Али ибн Абу Талиб³. Тази сцена е възпроизвеждана в два варианта – без и със синовете на Али. И в двата варианта на сцената е изобразена камила, върху която е положен ковчег с тялото на мъртвия Али. До ковчега е положена двуострата сабя на Али, която е наричана *Зюлфикар* и

2 Навсякъде бекташките общности са организирани в орден, наричан *бекташийя*. Вж. Речник на турско-арабско-персийските термини и названия в края на текста. Използваните термини и названия са подчертани при първо споменаване.

3 Става дума за Али ибн Абу Талиб, който е бил братовчед и зет на пророка Мохамед. Али ибн Абу Талиб е основател на шиитското направление в исляма. Той е бил четвърти праведен халиф и първи шиитски имам. Бил е женен за Фатима – една от дъщерите на Мохамед, от която има двама законно признати синове: Хасан и Хюсеин. Али ибн Абу Талиб е умрял на 21 януари 661 г., т.е. два дни след смъртоносното му раняване от обезумял *хариджит* при входа на джамията в околностите на гр. Куфа (Ирак), където впоследствие възниква гр. Неджеф с изградена за Али гробница (*тюрге*), смятана за най-важната шиитска светиня в света.

е един от емблематичните символи в шиитския ислям. Камилата обаче се води от самия Али, тъй като се вярва, че той се е съживил след смъртта си. Коментарът ми на сцената без синовете на Али е върху литография, съхранявана в *теккет*-музей на Хаджи Бекташ Вели в Йенишехир, Турция (**Фиг. 1**). Като водач на камилата с мъртвото си тяло, Али е изобразен с покрито лице, а в някои варианти на литографията главата му е с форма на нимбообразна фигура. Иначе казано, Али е изобразяван без един от най-важните за човека идентификационни атрибути, каквото е човешкото лице, а подмяната на главата му с нимбоподобна фигура е израз на схващането му за светец, т.е. за *хазрети*.

Едновременното изобразяване на Али като мъртъв и жив е инспирирано от представата за свръхестествените способности на някои религиозни лидери в историята предимно на шиитския ислям, обявени след смъртта им за светци. Според някои мистични представи тези личности са могли да се изявяват едновременно като живи и мъртви, да присъстват също едновременно на няколко места, да бъдат пак едновременно видими и невидими, да се превръщат в животни (най-често в елен) и обратно в хора, да ходят по вода, без да се мокрят, да остават следи от стъпки по камъни и пясък, да правят съдбоносни предсказания, да лекуват неизлечими болести и др. Това са чудеса, ирационални актове и ситуации, които за непосветения в мистичната тайна са изключени, невъзможни, но за мистичната логика те са със статут на втора, паралелна реалност, създадена и съществуваща на базата на чудесното, свръхестественото, невъзможното. Тези и редица други примери са израз на един изключително специфичен по своята същност и природа свръхрационален феномен, наричан от мюсюлманите *тасаввуф*, а от западните и други изследователи – *суфизъм*, като и двата термина означават мистицизъм. Става дума за мистично течение, което е породено от исляма и така се е сраснало с него, че се е превърнало в другото лице на тази религия. „Суфизмът, пише един от неговите изследователи в България, има своя „собствена истина“, своя свръхумозрителна тайна, която не може да бъде дешифрирана „отвън“, колкото и изтънчени да сме интелектуално.“⁴

⁴ Belev 2016: 14-15.

Изобразеното тяло на Али с покрито лице, както и подмяната на главата му с нимбоподобна форма са метафори на неговата безтелесност, т.е. на душата му без тяло. Едновременно с това обаче, Али води камилата с мъртвото си тяло в ковчег, което също е метафора, но на неговата смърт, т.е. на мъртвата материя, на тялото без душа. Според М. Аксел този ковчег символизира смъртта преди смъртта, т.е. преди да дойде Страшният съд, човек трябва да потуши (погребее) себичността и егоизма в себе си и да мисли за любовта към другите⁵.

С едновременното представяне на живия и мъртвия Али се илюстрира забележителна трансформация на материята в дух, на тялото в душа и обратно. Тази трансформация протича едновременно, защото живият и мъртвият Али са ситуирани в едно и също време, което ги прави неотделими един от друг. С други думи казано, налице е двойна метаморфоза, обусловена от разделянето на тялото от душата и на душата от тялото. Пътят към тази метаморфоза минава през суфизма, според логиката на който невъзможното става възможно.

Литография, включваща и синовете на Али – Хасан и Хюсеин, документирах в с. Ябланово, Сливенско (**Фиг. 2**). Всичките жители на това село са *къзълбаши* (*алевии*, *алиани*), които изповядват бекташки възгледи. С фигурите на Хасан и Хюсеин наративът, свързан със сцената, се разширява и придобива напълно шиитско-бекташки характер. Според легендата след камилата с ковчега вървели синовете на Али, които по съвет на сунитите тръгнали след нея, за да го изпроводят. По този начин сунитите искали да разберат къде ще бъде гробът на Али, за да го осквернят. Затова Али проклет синовете си. Клетвата за Хасан била да не бъде почитан, а клетвата за Хюсеин била след смъртта му да врят казани с курбани в негова чест, т.е. да умре в бой със сунитите. След погребението на Али сабята Зюлфиляр е хвърлена в морето, като там, където е паднала, се вдигнали високи вълни и облаци от пяна. Пак тогава водачът на камилата, т.е. живият Али, изчезва, защото душата му се върнала при тялото в ковчег. В горния десен ъгъл на литографията са представени гробът на Али в Неджеф и изглед от града, а в горния ляв ъгъл има арабски текст, който в превод гласи: „*Няма друг доблестен [мъж], освен Али, и няма друга сабя, освен Зюлфиляр*“⁶.

⁵ Aksel 2015: 8.

⁶ Mikov 2012: 167-168. Всички цитирани арабски текстове в изследването са преведени от



Фиг. 1. Погребението на Али ибн Абу Талиб, литография, XIX в.



Фиг. 2. Погребението на Али ибн Абу Талиб, литография, XIX в.



Фиг. 3. Декоративна табла, дърворезба (1869/70)



Фиг. 4. Декоративна табла, детайл (1869/70)

Известна е и литография със същата сцена, в която фигурата на Али е съставена от букви. Главата е оформена чрез огледално изписване по вертикала на името Али, а в очертанието на тялото е изписан текст на свещен хадис⁷. Той гласи: „Аз [Мохамед] съм градът на знанието, а Али е неговата врата“. Важното в този хадис е избраникът на Мохамед, т.е. Али, който метафорично е обозначен като врата, която отвежда към града на знанието. С това обозначаване Али придобива статуса на пръв сред всички, на избран между равните му.

В османското изкуство се срещат още доста такива изображения, някои от които също имат антропоморфен характер. Такива например са две резбовани и трафаретни изображения на човешко лице в двата края на продълговата и миниатюрна декоративна табла, съхранявана също в текето-музей на Хаджи Бекташ Вели в Йенишехир (Фиг. 3, 4). Тези изображения на човешко лице представляват калиграми, съставени от буквите в имената Али и Мохамед. Те са огледално удвоени по вертикала, в резултат на

арабистката д-р Анка Стоилова, за което изказвам сърдечна благодарност.

7 Aksel 2015: 7-8; Özkafa 2017: 2318; Sayın 2020: 414.

което наподобяват човешко лице. Горната половина на лицето е оформена с огледално удвояване на графемите в името Али, а долната половина е оформена с огледално удвояване на графемите в името на пророка Мохамед. Този начин на композиране е предпоставен от спецификата на графемите в името Али, само с които е възможно да се изобразяват очите на лицето.

Между двете изобразени лица е разположен текст, който гласи формулата 'Басмала' ('Бисмиллях') – *В името на Аллах, Всемилоствия, Всемилоствърдия*. В долния десен ъгъл и под текста е изписана годината 1286 по Хиджра (1869/70) и надпис, от който се разчита само „Написа Али...“ Също в дясната половина на текста, но над него е изписано името Сюлейман Велед, който вероятно е поръчал изработването на таблата. Двата края на таблата представляват заоблени удължения, в центъра на които има по една дванадесетоллистна розета.

Освен таблата, изработена през 1869/70 г., в текето-музей на Хаджи Бекташ Вели се съхранява и една литография, изобразяваща също човешко лице с графемите от имената Али и Мохамед (**Фиг. 5**). Те са композирани по същия начин, както са композирани и буквите, с които са съставени двете дърворезбени лица в таблата. Новото и особеното в случая е двойното изписване на името Али. В тази калиграма са включени и други, небуквени елементи, с които са изобразени уши, обици, зеници, уста и един диакритичен знак (*шадда*) с бяло очертание, който е част от името Мохамед. Има и две огледално разположени обръщания – *йа* (я), чиито графемите обграждат горната половина на главата.

В същия музей се съхранява и една калиграма или картина-надпис, която се отличава с по-сложна композиция, защото включва както буквени, така и фигурални символи (**Фиг. 6**). В основата на картината-надпис е изобразен лъв, който е захапал главата на змия. В културата и изкуството на хетеродоксните мюсюлмани лъвът е символ преди всичко на Хазрети Али, за когото са известни две прозвища, въведени от бекташите. Едното прозвище е *Хайдар-и Керрар*, което значи 'Лъв на лъвовете' или 'Цар на лъвовете', а другото е *Еседуллах*, което пък значи 'Лъв на Господа'. Известно е също така, че Хайдар-и Керрар е било рожденото име на Али. Има и вярване, че Али е получил прозвището Керрар от пророка Мохамед по повод на проявената от него смелост в битката на



Фиг. 5. Картина-надпис, XIX в.



Фиг. 6. Картина-надпис, XIX в.

пророка за превземането на Хайбар (оазис на север от Медина). Това прозвище е всъщност епитет за храбър пълководец, който по време на битка никога нито отстъпва, нито бяга. Хайдер-и Керрар е едно от най-популярните прозвища на Али, съдържащо идеята за непобедимата му сила. По повод на проявения от Али героизъм в битката за Хайбар той е получил и прозвището *Шир-и Йездан*, което означава 'Лъв Божий'⁸.

Захапаната глава на змията също има шиитски контекст. Според къзълбашите от с. Бисерци, Кубратско, змията е „единственото животно, което разбира човешка реч“. Според друго вярване, широко разпространено и сред хетеродоксните мюсюлмани от Югоизточна България, тя е „първото животно, победено от Али, което приема неговата вяра“. Известно е и вярването, че всички змии, начело със змийския цар Шах Маран се изправят пред Али в знак на доказателство за вяроност⁹.

Над лъва и змията са представени две огледални изображения на митичната сабя Зюлфиляр. Според историческата легенда Зюлфиляр е название на сабята, която Мохамед е взел като трофей от езичниците меканци по време на битката при Бадр (624 г.), а след това я е завещал на Али. Затова сабята Зюлфиляр се е утвърдила като образ, който най-добре символизира връзката между пророка Мохамед и Хазрети Али. Названието Зюлфиляр е арабско и буквално означава 'притежател на прешлени'. В шиитска среда то се интерпретира и като 'Господар на двете остриета'. Названията на тази сабя са свързани с нейната много специфична форма – тя се е отличавала с две лезвиета, т.е. с две остриета. Поради това бекташите, къзълбашите и всички шиити възприемат сабята Зюлфиляр като образ, който символизира както удвоена сила, така и раздвоено единство¹⁰.

Сабята Зюлфиляр е изобразена под формата на буквата *йа*, над която са изписани още две букви. Едната е *айн* и с нея е обградено мъжко лице с брада и мустаци, а другата буква е *лам*, която пък е свързана с буквата *айн* и е представена като дясна опора на *тадж*.

8 Повече подробности за символиката на лъва в културата и изкуството на хетеродоксните мюсюлмани вж. у *Mikov* 2012: 275-279.

9 *Biserova* 1991: 98-99. Повече за символиката на змията вж. у *Mikov* 2012: 287-288.

10 Повече за символиката на сабята Зюлфиляр вж. у *Mikov* 2012: 295-299.

Както буквата *айн* с обграденото мъжко лице, така и буквата *лам* са изписани огледално, в резултат на което двата *лама* са представени като двустранна опора на таджа. Като цяло, трите букви *айн*, *лам* и *йа* образуват името Али, което пояснява, че мъжкото лице с брада и мустаци е визуален образ именно на Али. Изводът от този факт е, че култът към Али ибн Абу Талиб като духовен водач на шиитските общности сред турското население е отразен в разгледаната композиция по три начина: с изписване на името му, с визуализация на неговото лице и с изображението на лъва като негов символ.

Огледалното изписване на буквата *лам* е използвано за превръщането им в опора на тадж, известен с названието *Шемси* или *слънчев тадж*. Той е съставен от седем горни парчета и заедно с другите видове таджове, носени преди него, е масово използван от бекташките дервиши до реформите на Балъм султан (поч. 1516 г.), проведени в началото на XVI в. В хетеродоксния ислям Шемси тадж е символ на т.нар. *баба-ислям*¹¹. Една от предпоставките за появата на Шемси тадж е и култът към седмия шиитски имам Муса ал-Казим (поч. 799 г.) – четвърти син на шестия шиитски имам Джафар Садък (поч. 765 г.). В долната част на таджа е изписан текст, от който се разчита по-ясно само изрази „Я, Хазрети“.

Под таджа е изписан един *теслим ташъ*, привързан към таджа на къса верига. Теслим ташъ е прецизно изработен медальон от полублагороден камък. Той е въведен от Балъм Султан в началото на XVI в., поради което е наричан и *Балъм ташъ* (камъкът на Балъм). Названието теслим ташъ означава буквално ‘предаван камък’, а в преносен смисъл – ‘камък на покорността’. Известно е и названието ‘камъкът на Хаджи Бекташ’, а у нас бекташите от Източните Родопи са ползвали и названията ‘караташ’ (черен камък) и ‘джетвел’ (букв. опис, списък). Теслим ташъ е носен само от бекташките лидери, т.е. от *деде-бабите*. В повечето случаи те са носили два медальона – един, закачен на ремък и носен на гърдите, за да е по-близо до сърцето, и втори, закачен на пояса отпред. Най-важната отличителна особеност на теслим ташъ са 12-те ъгъла, изработвани по периферията му, с което се е утвърдил като един от емблематичните символи на Дванадесетте шиитски имами (*Он*

¹¹ Mikov 2012: 21, 184, 301, 327. По-подробно за баба-исляма вж. у Jeliazkova 1990: 47.

iki imam)¹². Дванадесетолистните розети, изработени в двата края на разгледаната по-горе табла, са също един от символите, свързани с груповия култ към Дванадесетте шиитски имами.

От двете страни в горната част на калиграмата също има изписани текстове. Вляво е изписано името Мохамед, а вдясно – името Мустафа, което е едно от другите имена на пророка, означаващо в превод Избрания. И двете имена са изписани огледално. Под тях и също огледално разположени са две рози на клонка. Това вероятно не е никак случайно, защото първоначално розата е смятана, от една страна, за един от символите на пророка Мохамед (според легендите тя е поникнала от потта на пророка по време на Мирадж¹³), а, от друга страна, розата е възприета за символ на самия Али ибн Абу Талиб (пак според легенда Али възкръснал, за да погребее собственото си тяло, след като издъхнал с букет от рози в ръце, който поискал от Салман Фариси¹⁴). Впоследствие розата, и по-конкретно червената роза, е възприемана като священо цвете, а в суфитската литература и като символ на божественото безсмъртие, както и на недостижимата и божествена красота¹⁵. Розата в османското изкуство е пренесена от Иран и става популярна главно през XVI в.¹⁶ След въвеждане на стила *ляле*, което значи и на барока в османското изкуство, нейното изображение се развива до съвършенство.

Сред картините-надписи се срещат и две много специални изображения, едното от които е наричано *инсан Кямил* („Съвършен човек“), а другото – *инсан Еврен* („Човек Вселена“). Тези изображения са още едно доказателство за суфитско-хуруфитското обожествяване на човека, защото символизират митологемите „Съвършен човек“ и „Човекът Вселена“ в суфизма и същевременно манифестират хуруфитски възгледи и начини на изобразяване¹⁷.

12 По-подробно за този медальон вж. у *Mikov* 2012: 180–182, 302–304. Дванадесетте шиитски имами е групов култ в шиитския ислям; въвежда се през IX в. и се свързва с изчезването на последния имам, който е бил малолетен; начело на култа, или първият шиитски имам е Али ибн Абу Талиб.

13 *Schimmel* 1999: 177, 308.

14 *Birge* 1937: 262–263. Салман ал-Фариси е бил най-добрият приятел на Али, персиец, поч. 625 г.

15 *Schimmel* 1999: 225, 233.

16 *Miller* 1965: 40–41.

17 По-подробно за образа на Съвършения човек в различните културни традиции вж.



Фиг. 7. Картина-надпис инсан Кямил („Съвършен човек“), XIX в.

Фигурата, схващана за изображение на „Съвършения човек“, е композирана само с арабски букви и надписи, които следват и обозначават следните части на човешкото тяло (Фиг. 7)¹⁸:

- главата с лицето и врата са представени с надпис на израза *ал-инсан ал-Кямил*, който значи „Съвършен човек“. Част от същия надпис е буквата *алиф* и една голяма точка, разположена на гърдите;
- в центъра на гърдите е написано *Хуа Али*, което значи „Той е Али“;
- също на гърдите са написани едно срещу друго имената *Хасан* и *Хюсеин*;
- ръцете са представени с надпис на името *Мохамед*, което се вмества между раменете и таза;
- краката са представени с името *Фатима*, а само петите – с буквата *ха*, която има числова стойност 5 и най-вероятно в случая символизира Светото семейство (*ехл-и бейт*), състоящо се от пророка *Мохамед*, зет му *Али ибн Абу Талиб*, *Фатима* – дъщеря на *Мохамед* и съпруга на *Али*, *Хасан* и *Хюсеин* – синове на *Фатима* от *Али*);
- на мястото на пъпа се намира буква-та *ба*, а под нея, в областта на половия орган – буквата *нун*;

- най-долу и между стъпалата на фигурата е изписан изразът *Самак Ахмад*, който значи „Рибата на Ахмад“, т.е. „Рибата на Мохамед“, защото името *Ахмад* е едно от имената на *Мохамед*. Освен това и самата графика на този израз наподобява формата на риба.

Изписаната с букви риба е своеобразна изобразителна метафора на неразривната връзка между *Мохамед* и *Али*, която е инспирирана и в някои от разгледаните по-горе артефакти. В случая обаче тази връзка е много по-силна, защото *Али* е стъпил върху

Passmore 1970; Sovershenyny chelovek 1997; Georgieva 2001: 143-152.

18 Eyyüboğlu 1993, fig. 6.

риба, която олицетворява пророка и едновременно с това символизира фундамент, върху който е изградена вселената и съответно религиозната доктрина на исляма. Във връзка с това рибата, върху която е стъпил Али, много напомня на гигантската митична риба, наречена Лабонадор, както и на някои вярвания за строежа на вселената, документирани сред бекташите и къзълбашите от Североизточна България. В с. Бисерци, Кубратско например е записано вярване, според което „Земята се крепи от Али, но според друго вярване самата Земя е върху голяма риба, рибата е във вода, водата е икрар (вяра или голяма любов), а икрар – върху рогата на Жълтия бивол“¹⁹.

Известно е, че представената фигура има някои реплики, една от които е публикувана и коментирана на Фр. де Йонг²⁰ (Фиг. 8). Тя е композирана почти по същия начин и със същите арабски надписи и букви, разчетени от автора. Има обаче и разлики. Една от най-съществените между тях е изображението на риба, върху което стъпва фигурата на „Съвършения човек“. Иначе казано, надписът на израза *Самак Ахмад*, който има графика, наподобяваща формата на риба, тук е подменен с реално изображение на риба. Според Фр. де Йонг рибата в случая обозначава съзвездие Риби, което пък символизира първичните форми на съществуване²¹. В този вариант на фигурата е включено и изображение на змия, което Фр. де Йонг разчита като сексуален символ²², но с оглед на посочената по-горе символика на змията в културата на бекташ-



Фиг. 8. Картина-надпис инсан Кяmil („Съвършен човек“), XIX в. Снимка по Jong 1992

¹⁹ Biserova 1991: 85.

²⁰ Jong 1992: 239, 241, fig. 11. 10.

²¹ Jong 1992: 239.

²² Jong 1992: 239.



Фиг. 9. Картина-надпис инсан Еврен („Човек Вселена“), XIX в.

ко-къзълбашките общности в Североизточна България тази интерпретация не е убедителна.

Основният извод от разчитането на тези фигури е, че те са своеобразни послания на шиитско-суфитската, и по-точно казано на бекташко-къзълбашката концепция за олицетворяването на „Съвършения човек“ от Али ибн Абу Талиб. Най-важното доказателство за това е пояснението *Хуа Али* („Той е Али“), изписано под израза *ал-инсан ал-Кямил* („Съвършеният човек“).

Друго свидетелство за манифестираната от фигурите идея е буквата *ба*, изписана във вертикалния им център. Тази буква се изписва с точка под нея. Във връзка с това според един шиитски хадис Али

е казал: *Аз съм точката под буквата ба*²³. Сакралното значение на буквата *ба* се определя предимно от обстоятелството, че с нея започва формулата 'Бисмиллях', с която пък започва първата *сура* от Корана²⁴. От посочения хадис става ясно, че точката под буква *ба* ѝ придава още по-специален характер. Това е дало основание на Ш. Шукуров да изтъкне, че една от особеностите на „Съвършения човек“ е неговата „точкова природа“ („точечная природа“), която го „характеризира не просто като абстрактно понятие, но и като конкретна личност или религия“²⁵.

От друга страна, прави впечатление, че и двете фигури са съставени предимно от букви на имената Али, Мохамед, Фатима, Хасан и Хюсеин, т.е. от имената на членовете на Светото семейство. Това означава, че тези фигури олицетворяват както индивидуалния култ към Хазрети Али, така и груповия култ към Светото семейство.

Представените дотук изображения са свидетелства за превръщането на буквите като графемни или писмени знаци във фигури, които освен антропоморфен облик имат и символичен характер. Иначе казано, налице е специфична форма на метаморфоза, осъществявана чрез създаване на калиграмни композиции или картини-надписи с арабски букви и буквени съчетания. Във връзка с това А. Стоилова пише: „Калиграмите са картини от думи и тяхното създаване е един от най-убедителните примери за преминаването на арабското писмо в сферата на изкуството. Те възникват на основата на калиграфията и представляват качествено нов етап от нейното развитие“²⁶. Освен това става дума и за своеобразен, изключително специфичен стил на изобразяване, който аз определям като **буквен антропоморфизъм**.

Под знака на буквения антропоморфизъм до известна степен са и изображенията на фигурите, наричани „Човек Вселена“ (*инсан Еврен*) (**Фиг. 9²⁷, 10²⁸**). Тези фигури не притежават напълно условния характер на контурите, очертаващи човешкото тяло с букви и буквени съчетания. За сметка на това обаче отделните части

23 Schimmel 1999: 325; Jong 1992: 241; Schukurov 1997: 77.

24 По-подробно за тази формула вж. у Lozanova 2005: 367-375.

25 Schukurov 1997: 77.

26 Stoilova 2017: 133.

27 Eyüboğlu 1993: fig. 5.

28 От текето-музей на Хаджи Бекташ Вели в Йенишехир.

на човешкото тяло при тяхното възпроизвеждане са изпълнени с много дребни и практически неразчитаеми текстове, които най-вероятно поясняват бекташката представа за „космоса като проекция на човека“²⁹.

Разгледаните фигури са възпроизвеждани на принципа на огледалната симетрия, наричан *мюсенна* (огледално удвояване) и *та-уама* („близнак“). В някои съвременни арабски ръководства по калиграфия е въведено и названието *мир'ат* („огледало“)³⁰. С прилагането на този принцип използваната буква или дума е удвоявана по вертикалната или хоризонталната ос на симетрия. Но това удвояване в случая, подчертава арабистката А. Стоилова, не е геометрично, т.е. не е правено върху самата повърхност, а е стереометрично, защото съответното буквено изображение е завъртано мислено в пространството до получаване на огледален образ. Иначе казано, осъществявана е ротационна манипулация извън равнинната повърхност³¹. Този вид калиграми добиват по-широко разпространение през XVIII и особено през XIX в. Те са били дело предимно на калиграфи, изповядващи бекташизъм и хуруфизъм или симпатизиращи на тези религиозни направления в шиитския ислям. Буквените композиции *мюсенна* са използвани за декорация на фасади и интериори на култови сгради, за илюстрации на книги, за създаване на картини-надписи и картини от типа *джам алтъ* (рисуване под стъкло), за изработване на различни предмети на култа, както и на други предмети, правени от различни материали, за декорация на хладно оръжие и т.н.

В заключение на изложеното дотук може да се направят следните изводи. Първо, коментираните сцени и буквени композиции са създадени на основата на суфизма и на свързаните с него хуруфитски и бекташко-къзълбашки доктрини, което свидетелства за голямото им влияние върху творчеството на османските художници и калиграфи.

Второ, следвайки особеностите на суфизма и на свързаните с него доктрини, османските декоратори въвеждат, утвърждават и разпространяват един изключително специфичен начин на изо-

²⁹ Jong 1992: 239.

³⁰ al-Hallab 1999: 76.

³¹ Stoilova 2017: 133.



Фиг. 10. Картина-надпис инсан Еврен („Човек Вселена“), XIX в.

бразяване, характерен само в ислямското изкуство. Става дума за особен вид метаморфоза, пораждаща антропоморфни фигури от букви или лексеми и утвърждаваща стил на изобразяване, който в случая наричам **буквен антропоморфизъм**.

Трето, разгледаните фигури са възпроизвеждани на принципа на огледалната симетрия и стереометрично, т.е. чрез ротационна манипулация извън равнинната повърхност.

Библиография

Aksel 2015: *Aksel*, Malik. Bektaşilikte Yazı Resim. – Türklerde Dini Resimler. Istanbul.

Belev 2016: *Belev*, Velin. Суфизмът [Sufizmat]. Sofia.

Birge 1937: *Birge*, John. The Bektashi Order of Dervishes. London, Hartford.

Biserova 1991: *Biserova*, Sofia. Етнографски материали за село Бисерци [Etnogravski materiali za selo Biserts]. In: Българските алиани [Balgarskite aliani]. Sofia, 34-104.

Eyüboğlu 1993: *Eyüboğlu*, Ismet Zeki. Bütün yönleriyle Bektaşilik. Istanbul.

Georgieva 2001: *Georgieva*, Tsvetana. Съвършеният човек в представите на мюсюлманите в Родопите [Soverscheniit tcelovek v predstavite na müsülmanite v Rodopite]. In: Съдбата на мюсюлманските общности на Балканите [Sadbata na myusyulmanskite obshtnosti na Balkanite]. Т. 8. Етнология на суфитските ордени: теория и практика [Etnologiya na sufitските ordeni – teoriya i praktika]. Sofia, 143-152.

al-Hallab 1999: *al-Hallab*, Assifa. Эстетические основы исламского орнамента. [Esteticeskie osnovi islamskogo ornamenta]. Moscow.

Jeliazkova 1990: *Jeliazkova*, Antonina. Разпространение на исляма в западнобалканските земи под османска власт XV–XVIII век. [Razprostranieneto na islama v zapadnobalkanskite zemi pod osmanska vlast XV–XVIII vek]. Sofia.

Jong 1992: *Jong*, Frederick De. Pictorial Art of the Bektashi Order. In: The Dervish Lodge (Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey). Berkeley, Los Angeles, Oxford, 228-241.

Lozanova 2005: *Lozanova*, Galina. Речеви стереотипи и норми на поведение или за употребата на формулата *Басмала* при българите мюсюлмани [Retcevi stereotipi i normi na povedenie ili za upotrebata na formulata *Basmala* pri balgarite müsülmani]. In: Проблеми на българския фолклор. Т. 10. Фолклор – идентичност – съвременност [Problemi na balgar-

ska folklore. T. 10. Folklor – identitnost –savremennost]. Sofia, 367-275.

Miller 1965: Miller, Yuriy. Искусство Турции [Iskusstvo Turtsii]. Moscow–Leningrad.

Mikov 2012: Mikov, Lyubomir. Култова архитектура и изкуство на хетеродоксните мюсюлмани в България (XVI–XX век). Бекташи и къзълбаши/алеви [Kultova arhitektura i izkustvo na heterodoksnite müsülmani v Balgaria (XVI–XX vek). Bektaschi i kazalbaschi/alevii]. 3rd edition, Sofia.

Özkafa 2017: Özkafa, Fatih. Hayvan Tasvirli Hat Eserleri. – İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi, No. 6/5, 2299-2322.

Passmore 1970: Passmore, John. Perfektability of Man. London.

Sayın 2020: Sayın, Betül. Osmanlı’dan günümüze Hat Sanatında Müsenna. Yüksek lisans tezi. Istanbul.

Schimmel 1999: Schimmel, Annemarie. Мир исламского мистицизма [Mir islamskogo mistitsizma]. Moscow.

Schukurov 1997: Schukurov, Scharif. Совершенный человек и богочеловеческая идея в исламе [Sovershennyy chelovek i bogotcelovetceskaia ideia v islame]. In: Совершенный человек. Теология и философия образа [Sovershennii tselovek. Teologiya i filosofiya obraza]. Moscow, 72-110.

Sovershennyy chelovek 1997: Совершенный человек. Теология и философия образа. Москва [Sovershennii tselovek. Teologiya i filosofiya obraza]. Moscow.

Stoilova 2017: Stoilova, Anka. Арабските ръкописи [Arabskite rakopisi]. Sofia.

Речник на турско-арабско-персийските термини и названия в текста

бекташия – един от най-големите мистични ордени на Балканите, основан към средата на XIII в. Някои изследователи смятат, че основател на ордена е Абдал Муса. Хаджи Бекташ Вели (1209/1210–1270/1271) е бил само негов патрон. Първоначално орденът е бил със сунитска ориентация, но от началото на XVI в. се е превърнал завинаги в шиитски. Формирането на ордена като организирано шиитско братство става по времето на Балъм Султан (поч. 1516 г.). Бекташия е по принцип еkleктичен орден. Синкретизмът е неговата най-важна отличителна черта. Той е подчертано веротърпим както към различни мистични течения в исляма, така и към други религии – предимно към християнството. В България бекташия прониква в края на XV в.

имам – мюсюлмански духовник, който ръководи провеждането на общите молитви в джамиите; в шиизма: непрегрешим духовен лидер.

къзълбаши – названието ‘къзълбаши’ (букв. червеноглави) е османско подигравателно прозвище, появило се във връзка с дванадесетте червени ленти в чалмите им. Названието ‘алеви’ е съвременен турски еквивалент на названието ‘къзълбаш’ и исторически означава ‘потомък на Али’ (Али ибн Абу Талиб). Названието ‘алиани’ се употребява само в България и не произлиза от самата общност. Къзълбашите са суфитско братство, изповядващо хетеродоксен ислям, както и религиозните възгледи на бекташия. Те са пожизнени сектанти и с това се различават от бекташите, в ордена на които се влиза по желание. На Балканите къзълбаши има в Турция и в Източна България. Къзълбашите в България са потомци на полуномадско тюркско население, възприело шиизма и намерило убежище по българските земи през първата половина на XVI в.

сура – част или глава от Корана, който съдържа 114 сури.

суфизъм – суфизмът се появява още през първите векове от въвеждането на исляма като световна религия; изключително устойчиво и много широко разпространено в ислямския свят течение, което е жизнено до днес, включително и в България; суфизмът е преди всичко мистично течение,

което въвежда и налага светците и чудесата в исляма.

тадж – корона, венец; дервишка шапка.

текке – дервишка обител; голям религиозен център на дервишки орден или на разклонение на дервишки орден.

хадис – мюсюлманско свещено предание за думите и делата на пророка Мохамед.

хазрети – свети.

халиф – наместник; глава на мюсюлманска община.

хариджит – привърженик на Али ибн Абу Талиб, преминал в опозиция след провала на Али в битката при Сифин през 657 г.

хиджра – букв. 'преселване', 'емиграция'; мюсюлманското летоброене, което започва от 622 г. след Христа или след преселването на пророка Мохамед от Мека в Медина.

хуруфити (хуруфизъм, хуруфийа) – мюсюлмани, изповядващи **хуруфизъм** и принадлежащи на суфитското братство **хуруфийа**; крайно течение в шиитския ислям, появило се в края на XIV и просъществувало до края на XIX в.; основано от Фазлулах Астарабади (1340–1394) и доразвито от неговите ученици Несими, Сурури, Хагиги и особено от Али ул-Ала и Махмуд Пасихани Гилани; основната философска доктрина на хуруфизма е свързана с култ към буквите или с тяхното обожествяване, породено от схващането, че те съдържат тайните и същностите на всички явления в света.

шиити (шиизъм) – мюсюлмани, изповядващи **шиизъм**: едно от двете основни течения в исляма, възникнало през VII в. и основано от Али ибн Абу Талиб.

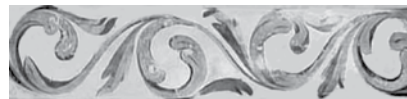
Bektashi-Hurufi Scenes and Letter-Like Anthropomorphism in the Turkish Artistic Tradition

Lyubomir Mikov



In the Turkish artistic tradition, Bektashi-Hurufi scenes and letter-like compositions are found to visualize notions of personal and group cults in murals, paintings-inscriptions, lithographs, carvings, metalwork, graffiti, and in the decoration of cool weapons. The scenes depict very particular metamorphic transformations, born of esoteric notions of the separation of the material from the spiritual or the body from the soul. The letter-like compositions are consisted of Arabic letters and represent highly specific calligraphic artifacts in which individual graphemes and/or lexemes are transformed into anthropomorphic figures.

The author draws the following conclusions. First, the commented scenes and letter-like compositions were created on the basis of Sufism and its related Hurufi and Bektashi-Kizilbashi doctrines, which testifies to their great influence on the work of most Ottoman artists and calligraphers. Second, following the characteristics of Sufism and its related doctrines, Ottoman decorators introduced, established, and propagated a highly specific mode of representation characteristic only of Islamic art. It is a particular kind of metamorphosis, giving rise to anthropomorphic figures made of letters or lexemes, and establishing a style of representation that in this case the author calls **letter-like anthropomorphism**. Third, the figures under consideration were reproduced on the principle of mirror symmetry and stereometrically, i.e. by rotational manipulation of the planar surface.



St. Joseph, from Mockery to the Cult. Iconographic Changes of *Betrothal* of the Virgin in the Italian Art

Simona Drăgan¹
University of Bucharest

Abstract: Late medieval representations of St. Joseph in art as almost decrepit in the company of a young wife gave rise to mockery in the Western world. The religious meaning of the saint's appearance was that the divine role entrusted to Joseph was that of custodian of Mary, and not a possible erotic threat to her. Based on a comparative study of iconography, I explore how an irreverent gesture of menace directed toward St. Joseph in the scene *Betrothal of the Virgin* can particularly be explained in the Italian art of the 14th and 15th centuries. On a larger scale, the article looks into how the Roman Catholic Church accommodated new theological meanings in order to allow younger representations of St. Joseph, and to expel any disruptive details out of art.

Keywords: detail, apocrypha, Trecento, Quattrocento, Giotto, wedding rituals, violence, theatre

¹ Simona Drăgan is Associate Professor, PhD at the University of Bucharest, with double formation in Philology, and History and Theory of Art respectively. In the past few years she has worked on 14th and 15th-century Italian art (on historicist issues or text-image relations), the urban history of Bucharest, and on architectural images and cityscapes in the 19th-century art of Romanian monuments and towns. E-mail: simona.dragan@litere.unibuc.ro

Preamble on the derisive art on St. Joseph

St. Joseph is a figure which, throughout the history of art, has been either neglected, ridiculed and – up to a point – completely absent. As foster father of Christ, St. Joseph was mainly seen as the protector and nourisher of Jesus (*nutritor Domini*)². His figure is not reflected so much in the Scriptures as in some apocrypha, which also cover the life of the Virgin, particularly in her youth. This is how a lot of details are revealed about the Virgin's saintly essence arising very early in life and significant information on the role assigned to Joseph, who, according to the Church, was not meant to Mary as regular husband but as a custodian of our most cherished treasures, herself and the Holy Child.

In certain areas of the Christianity the respect shown to St. Joseph was early, for instance to the Christian Copts, who read with most veneration the apocryphal *History of Joseph the Carpenter* (6th century). On the contrary, in the Western Christianity the cult of St. Joseph was not felt of primal necessity and evolved gradually and slowly, being enforced and widely recognized only in the 17th century. The saint's introduction in the Western theological discourse is dated in the 12th century with Bernard de Clairvaux³, while a few theologians of the 14th and 15th centuries like Jean Gerson (Chancellor of the University of Paris, 1363–1429) and cardinal Pierre d'Ailly (1351–1420) are deemed to be catalysts of the saint's cult. In 1413, Jean Gerson gave an encyclical letter asking for the consecration of a holiday celebrating the Virgin's Betrothal to Joseph, and three years later he reiterated this request in a famous sermon at the Council of Constance. Friend and master of Gerson, cardinal d'Ailly also supported St. Joseph's cult, which would later be enriched and amplified in Spain by Saint Teresa of Avila⁴, and reinforced by Bossuet in 1659 (First Panegyric of St. Joseph), whereby he asked: "If St. Joseph was not a father, how would he have a father's love?", and answered: "This same divine power formed in Joseph the heart of a father and in Jesus the heart of a son"⁵. At the end of a gradual process, it was only at the end of the 19th century

² Williams 2019: 24.

³ Williams 2019: 22.

⁴ *Betrothal of the Virgin* began to be painted frequently in Spain only in the 17th century. See Villaseñor Black 2001: 645.

⁵ Also see this idea in other medieval theologians in Resnick 2000: 368.

when Pope Pius IX declared Joseph a father of the Catholic Church (1870, First Vatican Council).

A brief history of the establishment of St. Joseph's cult is necessary mainly because the saint's iconography is many times highly intriguing. In this respect, the case of Italy – which has not been mentioned yet – is by far outnumbered by Franco-Flemish, German, and English derisive representations. St. Joseph appears in scenes like Betrothal of the Virgin, Nativity, Adoration of the Magi, and the Flight into Egypt, and has artistically been treated in irreverent ways in innumerable situations. Anne L. Williams synthesized and discussed the iconography of St. Joseph from the 13th to the 16th century in Western Europe, and what was occasionally coined as “Josephine humour”⁶ usually covers many cases of emasculation of St. Joseph due to his advanced age, and various sequences when his prosaic expressions are meant to de-spiritualize his position⁷.

For instance, German mysteries in the late Middle Ages used to make of St. Joseph a comic character, a buffoon⁸. They would present Joseph as an overwhelmed caretaker of baby Jesus who prepared his food, washed the diapers and rockled the cradle⁹. At the same time, he looked exhausted, ridiculous and unsuitable for such duties. Besides, unequal marriage or ill-matched pairs was a popular theme in medieval popular comedies about cuckold husbands. Williams even sees the linking of St. Joseph's head to the ears of a donkey, placed behind his back, as non-coincidental in an altarpiece by an anonymous Early Netherlandish master dated ca. 1500, a clear allusion to Joseph as a cuckold husband¹⁰. In altarpieces at the north and south of the Alps, but also in the Quattrocento Florence, St. Joseph is rendered in the *Adoration of the Magi* as a family ‘treasurer’ that collects the Holy Child's royal gifts with much interest¹¹. Panofsky described his appearance at Meister Francke in the early 15th century as confis-

6 Williams 2019: 19.

7 In the English Mystery plays of the late Middle Ages he was said to be “quite deliberately separated from Mary and Christ, morally – assigned to a lower plane of existence, confined to a markedly inferior spiritual status”. See Flanigan 1996: 25.

8 Payan 2000: 104, notes 32, 33.

9 Williams 2017: 157.

10 Williams 2018: 6-7. Reference is made to Master of St. Bartholomew Altarpiece, *Adoration of the Magi*, ca. 1500, Alte Pinakothek, Munich, inv. no. 10651. For Joseph as a “cuckold husband”, also see Alberti 2014.

11 Williams 2017: 160.

cating with greed the Child's presents, in order to hastily hide them in a family chest. He was even compared with illustrations of the Avarice in the allegory of vices, and sometimes even defined through his Jewishness¹². St. Joseph's related relics were – quite derisively, too – the holy Hosen (Joseph's stockings/pants), placed in the early 13th century in the Cathedral of Aachen, which until the 16th century were very popular in the quest of pilgrims¹³, and may also have contributed to this less mystical approach to St. Joseph.

In comparison to the foregoing, in Italy old traditions of Roman veneration of the father (*paterfamilias*) and the close relations of Italy to its former Byzantine estates and with the Near East are said to have prevented the Italian milieus to escalate to a similar level of caricature of St. Joseph in art, as compared to the Franco-Flemish, German, and English spheres¹⁴. The saint was venerated in Italy as early as in the 12th and 13th century in some local expressions of cult¹⁵, and had his first feast days in the 14th century. In Siena we can find an iconography of St. Joseph as early as in 1270 in the crypt of the Sienese Cathedral, and afterwards his cult was noted in 1324 with the Servite monks (who adopted a feast day for the saint)¹⁶, and with the Observant Franciscans at the end of Trecento¹⁷. An “exceptionally early emergence of a prominent role for Joseph”¹⁸ in art was discussed in the iconography of the Cathedral of Orvieto, where St. Joseph is included even in scenes where we usually do not see him, like the Visitation. An exegete believes that the designer(s) of the Marian program at Orvieto, dated 1370–1384, must have known and applied with accuracy the words misattributed to the influential Franciscan father Bonaventure. A reference is made to *Meditationes vitae Christi*, where we read that “Joseph dwelled and stood *joyfully* with his blessed spouse Mary and with chaste and true love so fervently loved her that it may not be told”¹⁹. The famous Franciscan friar Bernardino of Siena later resonated to this same detail – that is, of Joseph's *joyful* acceptance of his divine mission – when in the 1420s he reproached the

12 Williams 2017: 165.

13 Williams 2017: 161; Williams 2019: 18–19.

14 Brief suggestion from R. Sépulcre, apud Klapisch-Zuber 1979: 1243, note 104.

15 Williams 2019: 23. For St. Joseph's cult in the 12th century in a church in Bologna, also see Nair James 2016: 88.

16 Nair James 2016: 89.

17 Williams 2017: 159.

18 Nair James 2016: 89.

19 Apud Nair James 2016: 89.



Fig. 1. Giotto, Betrothal of the Virgin, fresco, 1303–1305, Chapel Scrovegni, Padua. Photo Wikipedia

artists for continuing to paint St. Joseph in the old hand-to-cheek manner, a vestige of the Byzantine iconography that made him look sad or depressed: “the foolish artists paint him as a sad old man with his hand on his cheek as if he were in pain or depressed”²⁰.

Irreverence issues in the changing iconography of *Sposalizio della Vergine*

In this article I shall discuss the changing iconography of St. Joseph in the scene *Betrothal of the Virgin* in the Italian art of the 14th throughout

²⁰ Richardson 2012: 244. See the original in Italian in note 6, same source: “E gli sciocchi dipintori el dipingono vecchio maninconoso e colla mano alla gota, come s’elli avessi dolore o maninconia.”

the early 16th century with particular regard to two issues. In this period there are two intriguing aspects to address here: 1. the much-too-old, sometimes decrepit appearance of St. Joseph, and 2. an irreverent gesture of menace, like an imminent slap or punch in St. Joseph's back, directed towards the saint by one of the young males in his retinue.

The appearance of Joseph as an old man precedes the discussed interval, while the second detail (the curious gesture of menace) originates in the Paduan cycle of Giotto at Chapel Arena (also known as Chapel Scrovegni), which was painted in 1305 as completely new iconography. The scene is part of a narrative sequence that includes the Calling of Mary's suitors, The testing of the rods, followed by the Betrothal of the Virgin (**Fig. 1**) and, in the end, the rare scene of the Wedding Procession. The Joachim and Marian cycles marked a clear break with the tradition of any pre-Trecento representations, and their textual sources were the apocryphal writings *Protevangelium of James* (2nd c.), the *Gospel of Pseudo-Matthew* (6th c., which resumes and supplements James's apocrypha), and the *Golden Legend* (compiled by Jacobus de Voragine in 1265). They were now used in a context that required the vivification of the old fading schemes and the addition of new elements.

The iconographic program of the chapel was designed on the occasion of the famous Jubilee of pope Boniface VIII in 1300²¹, and executed by Giotto and his workshop in the period 1303–1305. In the case of Giotto, a fortunate meeting of his skillful art with the richest patrons of the day explains his opportunities to produce influential, seminal art backed up by the mind of the most important theologians and philosophers of the time. In many cases all that came after Giotto was, for multiple reasons, confronted to Giotto as to a prototype, given the high popularity and emulation of his art in his own time and after that. At the Chapel Scrovegni in Padua, the iconographic program was said to belong to an Augustinian theologian who mastered brilliant theology, but also had good knowledge of secular writings like Cicerone, Seneca, or the *Physiologus*²². He was identified with some probability in the person of Alberto of Padua, master at a theological school attached to the Church of Saints Philip and James in Padua, who would later become a professor of theology at Sorbonne²³. He is figured as the tonsured monk that holds the model of

²¹ Pisani 2009: 113.

²² Pisani 2009: 120.

²³ Pisani 2009: 120.

the church in the dedicatory scene of the *Last Judgment* in Chapel Arena. Giuliano Pisani is certain that his portrait was naturalistic and that the contemporary Paduans used to recognize him in the painting. He was also known for his great devotion to Virgin Mary, which explains the importance of his program of Marian art in Padua, one that became a point of reference in the iconography of the following artists.

In the *Protevangelium of James* we read that Joseph was elected by God to take Mary “into his keeping” when he was already 90, while she was 13²⁴. It is important, therefore, to acknowledge the huge difference of age between the spouses because this was a well-known fact to the literates of the premodern age. It reveals why until the early Cinquecento all the artists represented the *Betrothal of the Virgin* with an old Joseph in the company of a gracious maiden. Based on theological grounds, Joseph’s advanced age must have not been surprising or odd to anyone in the first place, since he was even regarded as the last patriarch of the Old Testament²⁵. Nevertheless, the apocrypha mark a time-changing ethos, and in the first two centuries CE the new narratives on Joseph already addressed the inconvenience of his age. On the election of Joseph by God to be Mary’s spouse, we read in the *Protoevangelium of James*:

„9. And Joseph, throwing away his axe, went out to meet them; and when they had assembled, they went away to the high priest, taking with them their rods. And he [priest Zacharia; n.n.], taking the rods of all of them, entered into the temple, and prayed; and having ended his prayer, he took the rods and came out, and gave them to them: but there was no sign in them, and Joseph took his rod last; and, behold, a dove came out of the rod, and flew upon Joseph’s head. And the priest said to Joseph, You have been chosen by lot to take into your keeping the virgin of the Lord. But Joseph refused, saying: I have children, and I am an old man, and she is a young girl. I am afraid lest I become a laughing-stock to the sons of Israel. And the priest said to Joseph: Fear the Lord your God, and remember what the Lord did to Dathan, and Abiram, and Korah, how the earth opened, and they were swallowed up on account of their contradiction. And now fear, O Joseph, lest the same things happen in your house. *And Joseph was afraid, and took her into his keeping.*”²⁶

24 Their ages are mentioned in the apocryphal text *History of Joseph the Carpenter* (6th – 7th c.), Chapter XIV. See *Evangelii apocriph* 2007: 77.

25 Richardson 2012: 264.

26 *Protevangelium of James*, in *New Advent. Catholic Encyclopedia*, <https://www.newadvent.org/fathers/0847.htm> [accessed 30.06.2023]; emphasis added.

In San Mark's Basilica of Venice, the only reference to this scene is a 12th-century double-sequence mosaic called The Calling of the Suitors (**Fig. 2**). It does not contain any indications of marital union in the act, but only shows, in a Byzantine schematic way, how the priest Zacharia first hurries to the temple (where a set of rods are already prepared), and then entrusts the Virgin to Joseph in front of the other suitors. What is specific here is that Mary is reduced to half the size of Joseph, which in this case should only indicate that she was much younger. This idea is only alluded to, yet deducible from the rhymed inscription attached: GIGNIT VIRGA NUCES HANC UXORE[M] TIBI DUCES (The rod budded a nut; the rod takes to/indicates YOU→ i.e. this wife is referred to you). The translation of *uxore[m]* proposed in the edited corpus of images is actually "young woman" ("marry this young woman", write the Italian editors²⁷), which is not a literal translation, because *uxor* does not imply youth under any circumstances²⁸. We should probably see the youth of Mary, as anticipated, in her symbolic half size as compared to Joseph's, and also in the paronymic suggestion of *virga* (rod) vs. *virgo* (maiden).

In the Venetian-Byzantine art of the 12th century these seven words actually make quite a substantial and meaningful story: the reference to a rod that bears the fruit of a nut reminds the symbolic association of Christ with a nut or almond²⁹; thus, in the first sequence (*Gignit virga nuces*) the inscription implies: what you see is not about this stick that grew the (unprobable) fruit of a nut, but about this wife who will bear the Christ and remain a virgin. With the development of new Franciscan theology in the 13th and 14th century, in Italy the iconography will change the detail of the nut-growing stick into a visibly blooming rod on which a dove will come and sit as a sign of election and divine benevolence upon the wedding³⁰. The new representation escalates with *The Golden Legend*, and in the Italian *Volgare* the word *verga* (branch/rod/stick) closely follows the Latin *virga*, as formerly inscribed in San

27 San Marco. *The Mosaics* 1991: 78.

28 I thank Ioana Munteanu, professor of Latin at the University of Bucharest, for revising my translation of this inscription, and for insightful suggestions.

29 The budding rod of Aaron in the *Exodus* was said to anticipate the death (a rod is a branch that dried up) and the resurrection of Christ in the New Testament. Latin *nux* (pl. *nuces*) also means 'almonds' and '(chest)nuts'. Jesus Christ was disguised in these symbols in numerous sources, in theology (based on the Bible) and the iconography as well.

30 As a matter of fact, subject to the accuracy of the mosaic restoration, even at San Mark's Basilica of Venice we can guess the representation of a blooming rod (see **Fig. 2**).



Fig. 2. Calling of the Suitors, mosaic, 12th century, San Mark's Basilica, Venice. ©Courtesy of Procuratoria di San Marco. Photo Archivio Fotografico della Procuratoria di San Marco



Fig. 3. School of Bartolo di Fredi, Betrothal of the Virgin, fresco, 1389, Church San Niccolò, Montepescoli. Photo Sailko via Wikipedia

Mark's Basilica³¹. Finally, once the new iconography is de-Byzantinized by Giotto, he also brings the two spouses to a quasi-equal naturalist size and points to their discrepant age only by pictural means, which will progressively advance in possibilities to the following artists.

Andrew Ladis believes that, in order to transpose into art Joseph's embarrassment or reluctance to take Mary as his wife, Giotto may also have been inspired by a contemporary popular play of Abruzzi³², which must have proposed illuminating stage solutions to the same religious texts used by Giotto in the fresco. A popular knowledge of theatrical gestures can be the origin of details like the suitors' breaking the rods in disappointment or of the ambiguous hand raised by the young man behind Joseph (**Fig. 3**), who nevertheless does not seem enraged or frustrated at Giotto. If this clumsy gesture did not necessarily look like a menace when first imagined, the man that Millard Meiss generically called "the angry suitor behind Joseph"³³ will grow more and more to this state in the art of the late Trecento and the Quattrocento, with the progressing of naturalist representations. Just like the breaking of the rods, this gesture is not supported by the apocrypha, and both reactions should originally have translated into images, as roughly as possible, the idea of Joseph becoming a "laughing-stock to the sons of Israel", as read in the apocrypha. In response to the absence of textual solutions on how to express this abstraction, the secondary literature on Giotto delved into the possibility that the artists rendered the scene through secular – and thus profane – events like the Italian weddings³⁴. Thus, the sacred scenes were mingled with minor additions from the life of the laity, which this time were attributed to the artist himself, and most probably got the approval of the theologian who sketched the iconographic program.

The echoing of secular Italian weddings in the *Betrothal of the Virgin* scene was explored by several authors (sometimes, as I dare add, abusively). Until the Council of Trent (1545–1563), in the post-Roman world the marital union was not a sacrament and it pursued ancient customs that followed the Code of Justinian. It did not require a priest,

31 For a quotation in Italian of the related fragment from *The Golden Legend*, see Franklin 1992: 186–187.

32 Ladis 1986: 590.

33 Meiss 1961: 57.

34 Muir 1997: 100–101.

and the rich families in the Italian communes only fulfilled the marital unions with notaries³⁵. Apart from some areas (like the German lands) where the consummation of the marriage was mandatory, the spouses' free consent was the only condition to consider a marriage fulfilled, which actually the theologians supporting the perpetual virginity of Mary particularly needed in order to advocate for her legal marriage³⁶. According to ancient traditions, for a marriage to be legal the free consent of both spouses was needed (*consensus facit nuptias*, said the Roman law), and the agreement of the bride's father³⁷. No priest was therefore called upon to sanctify the union prior to the Council of Trent, and before such requirement be officially established the first priests to witness for marriages were encountered prevalently with the low social classes.

Some authors saw in the new type of *Betrothal* scene proposed by Giotto – one which includes the priest Zacharia and a few significant gestures – a form of propaganda of the Church to impose an ecclesiastical type of marriage instead of the secular marriages subjected solely to civil contracts³⁸. Joining the hands of the future spouses (in Italian, *toccamano*, the act of giving the bride's hand to the groom) and the ceremony of the ring (in Latin, *subarratio anuli*), which we can both see in the scene, were already a sequence of gestures expressing consent and union accomplishment; what was new now, was the presence of a priest to witness and perform this ceremony³⁹.

But other details remain intriguing and irreverent, and must have had other origins. Brucia Witthoft terms as “ritual hostility” various wedding customs of confrontation between the bride's and the

35 Orlando 2023: 53-54; Witthoft 1982: 45; Klapisch-Zuber 1979: 1216-1217 & *passim*. See a scene of marital contract in art at Church San Martino del Vescovo (Oratorio dei Buonomini di San Martino), Florence, in a fresco dated 1478–1481 and attributed to a collaborator or follower of Ghirlandaio.

36 It is also why this marriage was better defined as a “betrothal” as early as in the 4th century. CE, when St. Jerome was the first to state Mary's perpetual virginity, Resnick 2000: 354. Since Joseph's and Mary's marriage was never consummated, “betrothal” seemed a more appropriate term to several authors. Even the observation that in the cycle from Orvieto Mary and Joseph never touch was said to “signify the celibacy of the marriage”, Nair James 2016: 90.

37 Orlando 2023: 23.

38 Orlando 2023: 45-47, 49.

39 Orlando 2023: 62-65. Elena Brizio challenges the idea that Zacharia is present in this scene as a priest, and opinionates that his role here would be to give away the bride to the groom instead of Mary's father (Joachim), who was already dead. The priest Zacharia was the closest male related to Mary as family (i.e. her cousin). See Brizio 2020: 184.



Fig. 4. Fra Angelico, Betrothal of the Virgin, tempera on panel (predella of the altarpiece Coronation of the Virgin), 1430–1434, Museo di San Marco, Florence. Photo Wikipedia



Fig. 5. Perugino, Betrothal of the Virgin, oil on panel, 1501–1504, Musée des Beaux-Arts, Caen, France. Photo Wikipedia

groom's parties, or between the groom and the outward community⁴⁰. Italy had a variety of wedding rites until the Council of Trent, which eventually managed to force some uniformity upon the Italian weddings⁴¹. According to Edward Muir, a historian specialized in ritual and urban violence in the premodern Italian communes, the *Betrothal* scenes mirror such Italian customs. For instance, Muir considers the imminent punch of St. Joseph in a *Betrothal* by Fra Angelico dated 1431/32 as an artistic echo of contemporary marital ceremonies called *charivari*⁴² (**Fig. 4**). Italian weddings were full of popular superstitions and habits like breaking a plate, kissing the bride and punching the groom⁴³. Such archaic rituals were of Roman and even of Lombard descent, and are often mentioned in administrative Italian papers like the Florentine *ricordanze*⁴⁴. The punching of the groom, quite a violent one in certain occasions, was still to be found in the 18th century, and the Italian communes were unsuccessfully trying to forbid it. These practices were first and progressively criticized by the clergy, who were also aware of how the inclusion of such details in the religious iconography makes a caricature, for example, of a noble character like St. Joseph and also makes the other pretenders to Mary's hand look like in a conflict of generations with the old St. Joseph.

In Giotto's *Betrothal*, Chiara Frugoni reads with more moderation that the man behind Joseph should figure the spouses' godfather, prepared to give a gentle slap (*una manata*) to the groom, as an old ritual of testing and proving the groom's virility⁴⁵. It sounds more credible than the *charivari* hypothesis advanced by Muir on Fra Angelico, but it is precisely the kind of detail that comes in total contradiction with the theology (St. Joseph was not required to be virile). According to Frugoni, Giotto introduced this detail "per rendere contemporaneo e più vivo il racconto"⁴⁶. In addition to that, Andrew Ladis's idea that

40 Witthoft 1982: 47.

41 Orlando 2023: 43-44.

42 Muir 1997: 100-101.

43 Corso 1927.

44 Klapisch-Zuber 1979: 1219; Toschi 1950.

45 Frugoni 2010: 132 ("Secondo i riti nuziali del Medioevo toccava al padrino assestare allo sposo una manata per saggiare e dimostrare la virilità del futuro padre"). See the same explanation in Orlando 2023: 50 ("la pacca virile sulle spalle dello sposo e futuro padre"). Also see Klapisch-Zuber 1979: 1231.

46 Frugoni 2010: 132, also see Flores d'Arcais 2009: 108 ("Questa 'laicizzazione' e 'modernizzazione' della storia sacra si appropria anche di altri elementi che contribuiscono a rendere attuali le scene e i personaggi [...]").

this new iconography could include items of theatrical inspiration is also very plausible when we find discrepancies between the theological matters and the images.

Both details discussed so far suffered considerable changes in the late 15th and the 16th centuries. The iconography of the *Betrothal of the Virgin* gradually evolved to the exclusion of the violent gestures directed towards St. Joseph, and also to a rejuvenation of his image. The theologians reacted to the gross mockery of the low classes and to the poor understanding of the religious meanings behind this iconography. At some point in the past they had replaced old Byzantine iconography only to reach the point of new misunderstandings. In the early 16th century, with the progression toward the so-called *bella maniera* but also helped by new theological arguments, we already see at Perugino (**Fig. 5**) or Raphael the disappearance of the irreverent gesture toward St. Joseph, and only the maintenance of the breaking of the rods. With Raphael (**Fig. 6**), St. Joseph is considerably younger, even handsome.

The rejuvenation of St. Joseph was also rationalized in art based on new theological arguments. For instance, in the Quattrocento Jean Gerson resumed an older idea on St. Joseph's *own* virginity, and regretted his image as an amusing old widower. He insisted on "dispelling suspicion of any carnal knowledge between the two spouses"⁴⁷ (a fact already resolved in the Gospel of Pseudo-Matthew and the patristic literature of the first centuries), but also put Joseph under the sign of grace. Prior to Gerson Joseph's virginity had already been promoted by Jerome, Augustine, Thomas Aquinas, and Bonaventure; Augustine even called him "the Virginal Father of Jesus"⁴⁸. Nevertheless, in the early and central Middle Ages, this idea could still be a metaphor, since the Church Fathers did not ignore that, according to the sources, Joseph was an old widower with four sons. What Jean Gerson was now advancing was the idea that the old St. Joseph revealed some old doctrine in an embryonic stage, while the new doctrine would now present him much changed, for the faithful "to embrace the new cult and see in Joseph the physically young, spiritually privileged spouse who corresponds to Mary's sinless conception"⁴⁹, as put by an exegete. It was an attempt to relieve St. Joseph from the spirit of comedy, and

⁴⁷ Iribarren 2020: 267.

⁴⁸ Rough 1980: 30.

⁴⁹ Iribarren 2020: 267.

we see such compatible iconography only later, in the early Cinquecento, with the Mannerist Rosso Fiorentino (**Fig. 7**), where Joseph is dignified in his physical appearance, but also rendered unbelievably young and attractive, in all respect to beauty and honor, but in all disrespect to the text of the Scriptures⁵⁰.

Conclusions

Even for non-Italian Western art, there is a literature that has recently reconsidered the impact of the old images of ridiculed St. Joseph in the late medieval art. These approaches insisted on the humanity of Joseph⁵¹, or analyzed the role of laughter in the “lay religiosity” of the masses as “devotional humour” placed in-between the sacred and the profane, or which is supported by the role played by the Buffoon or the Mad in the pre-modern theatre of the time. In other words, terrestrial characters like the old St. Joseph were better connectors of the simple people to the sacred, in contrast to the religiosity of many

⁵⁰ Rosso Fiorentino painted *Betrothal of the Virgin with Saints Anne, Apollonia and Vincent Ferrer* in 1523 for a Florentine chapel dedicated to both the Virgin and Joseph, which was rare in that period. It is not only that Joseph is younger here (this was already a trend in the Cinquecento), but he is even “a counterpart in years to his younger bride” (Franklin 1992: 188), therefore much too young and attractive, without any convincing theological references to support such data. A similar case of a young beardless Joseph, equal in years to Mary, see in Lorenzo Costa, *Betrothal of the Virgin*, 1505, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

⁵¹ Payan 2000: 105.



Fig. 6. Raffaello Sanzio, *Betrothal of the Virgin*, 1504, oil on panel, Pinacoteca di Brera, Milan. Photo Wikimedia



Fig. 7. Rosso Fiorentino, *Betrothal of the Virgin*, 1523, oil on panel, Basilica di San Lorenzo, Florence. Photo Wikipedia

scenes and to the majestic role of the Virgin. Laughing at him is not necessarily perceived nowadays as having strictly deprecatory or demeaning purposes⁵². Besides, a quantitative estimate of a scholar even found that St. Joseph was ridiculed in only about 10% out of a corpus of three hundred images studied, which were mainly French miniatures dated 1370–1450; about the same percentage was found in another corpus of courtly art images of the interval 1400–1420⁵³.

Therefore, it is visible that mocking St. Joseph was not the rule in the Western art, as formerly believed. So much the more, in the Italian art derisive iconographic aspects were from the very beginning less and subtler, and eventually relegated to the past in order to put a new theology in place. Italy was better connected to traditions that venerated St. Joseph, first as a father – unlike the Jews, the Roman law recognized legal adoption with full rights⁵⁴ –, and then, as the devout caretaker of his divine wife and son. This makes that in the Renaissance painting from central Italy St. Joseph even came to be associated with St. Peter as the protector of Christ, and an intercessor⁵⁵. As early as in the Arena Chapel, St. Joseph and St. Peter were paralleled to each other, which was detected in their position on the chapel walls, but also in their “remarkably similar physiognomy and dress”⁵⁶; it was an allusion, the observer wrote, that the first protected Jesus Christ during childhood, and the other in His mature years. In conclusion, in representing St. Joseph better connections of Italy to Byzantium and the Near East, even when outmoded, gave the Italian art a different impetus, also endorsed by their own traditions derived from the respectful patrilineal laws of the ancient Romans.

52 *Williams* 2017: 159.

53 *Payan* 1997.

54 *Bockmuehl* 2011: 479.

55 *Richardson* 2012: 243–244.

56 *Richardson* 2012: 248.

Bibliography

Primary sources

Evangelii apocrife 2007: *Evangelii apocrife* (ed. C. Bădiliță), 4th edition. Iași.

Protevangelium of James: *Protevangelium of James*. In: *New Advent. Catholic Encyclopedia*, <https://www.newadvent.org/fathers/0847.htm> [accessed 30.06.2023].

San Marco. The Mosaics 1991: *San Marco. The Mosaics. The Inscriptions. The Pala d'Oro* (ed. R. Caravaggi). Milan.

Literature

Alberti 2014: Alberti, Francesca. "Divine cuckolds": Joseph and Vulcan in Renaissance Art and Literature. In: *Cuckoldry, Impotence and Adultery in Europe (15th – 17th century)* (ed. S. F. Matthews-Grieco). Farnham, 149-182.

Bockmuehl 2011: Bockmuehl, Markus. The Son of David and his Mother. – *The Journal of Theological Studies*, No. 62/2, 476-493.

Brizio 2020: Brizio, Elena. Visual Representation of Women's Legal Duties in Medieval Siena. In: *New Horizons in Trecento Italian Art* (eds. B. C. Keene, K. Whittington). Turnhout, 181-192.

Corso 1927: Corso, Raffaele. Tre vecchie costumanze aretine: il bacio alla sposa, la rottura della scodella, il pugno allo sposo durante la celebrazione nuziale. – *Reviviscenze. Studi di tradizioni popolari*, 1^{re} série, No. 6, 71-83.

Flanigan 1996: Flanigan, Tom. Everyman or Saint? Doubting Joseph in the Corpus Christi Cycles. – *Medieval & Renaissance Drama in England*, No. 8, 19-48.

Flores d'Arcais 2009: Flores d'Arcais, Francesca. La Cappella degli Scrovegni. In: *Giotto e il Trecento. «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»* (ed. A. Tomei). Roma, 101-111.

Franklin 1992: Franklin, David. Rosso Fiorentino's Betrothal of the Virgin: Patronage and Interpretation. – *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, No. 55, 180-199.

Frugoni 2010: *Frugoni*, Chiara. La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo. Torino.

Iribarren 2020: *Iribarren*, Isabel. The Cult of the Marriage of Joseph and Mary: The Shaping of Doctrinal Novelty in Jean Gerson's *Josephina* (1414–17). In: *Individuals and Institutions in Medieval Scholasticism* (eds. A. Fitzpatrick, J. Sabapathy). London, 254-268.

Klapisch-Zuber 1979: *Klapisch-Zuber*, Christiane. Zacharie, ou le père évincé: Les rites nuptiaux toscans entre Giotto et le concile de Trente. – *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, No. 34/6, 1216-1243.

Ladis 1986: *Ladis*, Andrew. The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel. – *The Art Bulletin*, No. 68/4, 581-596.

Meiss 1961: *Meiss*, Millard. Contributions to Two Elusive Masters. – *The Burlington Magazine*, No. 103/695, 57-63, 65-66.

Muir 1997: *Muir*, Edward. *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge.

Nair James 2016: *Nair James*, Sara. The Exceptional Role of St. Joseph in Ugolino di Prete Ilario's Life of the Virgin at Orvieto. – *Gesta*, No. 55/1, 79-104.

Orlando 2023: *Orlando*, Ermanno. *Matrimoni medievali. Sposarsi in Italia nei secoli XIII–XVI*. Roma.

Payan 2000: *Payan*, Paul. Ridicule? L'image ambiguë de Saint Joseph à la fin du Moyen Age. – *Médiévales*, No. 39, 96-111.

Payan, 1997: *Payan*, Paul. Pour retrouver un père... La promotion du culte de saint Joseph au temps de Gerson. – *Cahiers de recherches médiévales*, No. 4. <http://crm.revues.org/index959.html> [accessed 30.06.2023].

Pisani 2009: *Pisani*, Giuliano. Il programma della Cappella degli Scrovegni. In: *Giotto e il Trecento* (ed. A. Tomei). Roma, 113-127.

Resnick 2000: *Resnick*, Irven M. Marriage in Medieval Culture: Consent Theory and the Case of Joseph and Mary. – *Church History*, No. 69/2, 350-371.

Richardson 2012: *Richardson*, Carol M. St. Joseph, St. Peter, Jean Gerson and the Guelphs. – *Renaissance Studies*, No. 26/2, 243-268.

Rough 1980: *Rough*, Robert H. Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua. – *The Art Bulletin*, No. 62/1, 24-35.

Toschi 1950: *Toschi*, Bianca. Usi nuziali aretini in un libro di ricordi del Cinquecento. – *Lares*, No. 16, 30-39.

Villasenor Black 2001: *Villasenor Black*, Charlene. Love and Marriage in the Spanish Empire: Depictions of Holy Matrimony and Gender Discourses in the Seventeenth Century. – *The Sixteenth Century Journal*, No. 32/3, 637-667.

Williams 2017: *Williams*, Anne L. Medieval Multivalence: Subversion, Veneration, and Saint Joseph in Bartolo di Freddi's *Adoration of the Magi*. – *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, No. 33, 155-169.

Williams 2019: *Williams*, Anne L. Satire, Veneration, and St. Joseph in Art, c. 1300–1550. Amsterdam.

Williams 2018: *Williams*, Anne L. Satirizing the Sacred: Humor in Saint Joseph's Veneration and Early Modern Art. – *Journal of Historians of Netherlandish Art*, No. 10/1, 1-43. https://jhna.org/wp-content/uploads/2018/02/JHNA_10.1_Williams.pdf [accessed 30.06.2023].

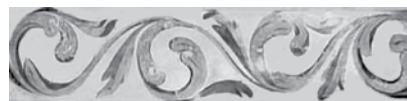
Witthoft 1982: *Witthoft*, Brucia. Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence. – *Artibus et Historiae*, No. 3/5, 43-59.

St. Joseph, from Mockery to the Cult. Iconographic Changes of *Betrothal of the Virgin* in the Italian Art

Simona Drăgan



The article searches how in the Italian art, within a three-century time span from approximately the late Middle Ages to the early modern period, the theological and cultural background produced iconographic changes in the scene Betrothal of the Virgin. Older representations of St. Joseph as almost decrepit in the company of a young wife gave rise to mockery in the Western world. The religious meaning of the saint's appearance was that the divine role entrusted to Joseph was meant to make him the custodian of Mary, and not a possible erotic threat to her. The article briefly analyzes how the Church accommodated new theological meanings in order to allow younger representations of St. Joseph in art, and second, how the irreverent gesture of menace directed toward St. Joseph in 14th and 15th-century scenes of Betrothal of the Virgin can be explained in the Italian art.



Between Byzantium and the West: The Iconography of Franciscan Saints in Post-Byzantine Icons

Aikaterini-Konstantina Kontopanagou¹
Ionian University, Corfu

Abstract: The current research topic is the dissemination of Western saints throughout the Latin-controlled regions of the Greek-speaking Post-Byzantine world. The epidemics, especially of bubonic plague, which ravaged Europe from the 14th to the 18th century, served to increase the veneration of Franciscan healing saints. The starting point of this paper is an unpublished icon from a private collection in the Western Peloponnese (Greece). The icon exhibits the standard iconography of St. Anthony. No painter's signature survived.

Keywords: Franciscan saints, St. Antony of Padua, epidemics, Peloponnese, Post-Byzantine iconography, Venetocracy

Popular Catholic saints, such as Francis of Assisi, Dominic, Anthony of Padua, and Benedict were also particularly popular among the Orthodox Christians. The eclecticism and the stylistic dualism in the Venetian-ruled regions from the 14th century onwards is on full display in portable religious works, which bring together disparate iconographic and stylistic

¹ Dr. Katerina Kontopanagou is an archaeologist specializing in Post-Byzantine art. She is currently a lecturer at the Department of Archives, Library Science, and Museology of Ionian University (Corfu, Greece) and the Hellenic Open University. Her scholarly interests revolve around Byzantine and Post-Byzantine iconography, the fusing of Byzantine and Western artistic influences, and the presentation of the Byzantine cultural heritage through first-hand study of archaeological evidence, works of art, and archival material. Email: kontkat@ionio.gr



elements². The depiction of saints from the Western and Orthodox traditions, occasionally with the addition of narrative Christological subjects, and the veneration of Western saints in Venetian-held regions spread through merchant shipping and commerce. A notably popular group of saints were the plague saints Sebastian and Roch, who were widely disseminated in Italy, as well as among both Latin- and Greek-speaking populations in Venetian estates abroad, such as Crete, the Ionian Islands³, etc. The epidemics, especially of bubonic plague, which ravaged Europe from the 14th to the 18th century, only served to increase their veneration. The suffering of the populations in Venetian-held territories from the plague from the 14th century onwards, and especially during the 16th and 17th centuries, is well documented⁴. During outbreaks of plague portable icons depicting these saints were produced en masse – either each saint individually, or together with other holy figures or subjects⁵. Orthodox Christian populations also sought refuge from deadly diseases in their own saints⁶. The spread of epidemic diseases, as well as local outbreaks, was often connected with renewed veneration of these saints as seen in works of art and archival sources⁷. Saints Charalambos, Athanasius, George, Spyridon and others were often encountered together with Western plague saints⁸. A notable plague saint was the popular hermit saint Anthony who, as is well known, was more closely associated in both the Western and Orthodox Christian worlds with the triumph of the Christian faith over temptation rather than with healing activities⁹. However, in the West he was associated with the miraculous healing of infectious diseases, such as syphilis¹⁰.

2 A typical example is a triptych by Paolo Veneziano, in which John the Forerunner and John the Evangelist are in discussion with the Franciscan monks, Sts. Francis and Anthony (1354, Louvre Museum), *Gardner* 1982: 246. The slender figures draw their provenance from Late Palaiologan Art, however their stances and movements, as well as the contortions of their bodies, are all indicative of Venetian painting, *Constantoudaki-Kitromilidou* 2001: 291-299; *Vassilaki* 2011: 58-65.

3 *Palmer* 1982: 79-99; *Marshall* 2012: 154-157. For Ionian Islands see *Karidis* 1991: 250-251.

4 *Detorakis* 1971: 118-132; *Constantinidou* 2007: 57-83.

5 Research has identified works depicting the patron saint of plague victims, St. Roch, or other saints in private collections and museums which were produced at artistic centres such as Venice, Chandax, the wider Adriatic, Corfu, etc. *Humfrey* 1988: 410-411. In the Greek-speaking world see for example *Kazanaki-Lappa* 2000: 164-165.

6 *Bitha* 1995: 153. In a relevant work by the painter Skoutaris. St. Spyridon, depicted on the right panel, defeats the plague. Information about the painting, formerly D. Loverdos Collection (Athens), see at <http://pandektis.ekt.gr/pandektis/handle/10442/84845> [accessed 12.06.2023].

7 *Dermitzaki* 2022: 61-63, with further bibliography; *Kefala* 2016: 149-150.

8 *Vassilaki* 1998: 252-253.

9 *Saint, Halton* 1999: 122.

10 *Voulgaropoulou* 2007: 98; *Reau* 1958: 103-104. The veneration of St. Anthony is connected with the healing of syphilis. As long as these dreadful diseases were widespread, the extraordi-

St. Anthony of Padua is included in a group of Franciscan healing saints. Regardless of that, his life largely focused on his philanthropic activities. He was canonised as a saint in 1232, one year after his death, and was only venerated in Italy up to the mid-15th century, where the place of his worship was his impressive namesake cathedral in Padua¹¹. His veneration began to spread in Portugal from the 16th century onwards, and was disseminated throughout the Western world from there¹². In contrast to other saints canonised from the Orders of the Franciscans, such as Francis of Assisi, Bernardino of Siena, etc., he is not depicted as a skeletal figure, and has full cheeks and a certain corpulence. Most surviving depictions of the saint date somewhere after 1450. In the earliest of these representations, he holds a flamelike bundle, an iconographic clue drawn from the established Western iconography of the hermit saint of the same name, who had been associated with deliverance from ergotism, known in medieval times as “St Anthony’s fire”¹³. Over time he was definitively associated with the white lily, a symbol of purity, and was depicted with a red codex, usually shut. The Western iconography of the saint was further enriched with the addition of the Theotokos and the Christ Child, while from the late 15th – early 16th centuries depictions of him often include Christ, either as a child or an adult, sitting or standing on the aforementioned codex¹⁴.

The starting point for the present paper was an unresearched icon from a private collection (17x25.50 cm) (**Fig. 1**). The work under examination has suffered extensive damage from smog, which has caused cracks and fissures primarily to the upper section. The entire surface of the icon was initially covered in embossed gold leaf. On either side of the saint there is a capital-case Latin inscription, written in red ink – and erased in places (**Fig. 2**).

nary popularity of St. Anthony was due, above all, to his reputation as a holy healer.

11 Reau 1958: 115-122; Andergassen 2016.

12 One of the earliest depictions known of the saint is attributed to Giotto and dates to the early 14th century, located in the cathedral at Padua, see Cross, Livingstone 1997: 81; Baggio 2013: 56-58.

13 After the discovery of the epidemics of ergotism (poisoning caused by ingesting the fungal toxin of rye) and of its etiology, 18th-century physicians interpreted medieval chronicles in their medical texts in order to recognize the occurrences of ergotic diseases through retrospective diagnosis. They assumed that St. Anthony’s fire and *ignis sacer* (“sacred fire”) recorded in medieval texts represented the same disease, ergotism, Foscati 2020: 125-184.

14 Reau 1958: 118-122. This iconography was enriched at the time of the Counter-Reformation with the addition of a child to the composition, highlighting the philanthropic work of the saint, Andergassen 2016: 210-265.

The letter S followed by a period and below it a T, and then by the letters A, N, T, O, N, I are written on the left¹⁵. Traces of letters are observable on the right. The icon exhibits the standard Western iconography of St. Anthony of Padua: he is depicted corpulent, with his characteristic white lily and shut codex. No signature of the painter, if any, survived. The anonymous painter created a narrative composition based on an episode from the Life of the saint, according to which he was witnessed in conversation with Christ while having withdrawn to the countryside of Padua to pray. The saint's inclined head and raised right hand, as well as Christ's hand gestures respectively, convey a scene of lively conversation. The depiction of this episode, as we discussed previously, began to appear in the Western iconography of the saint from the late 15th – early 16th century, while surviving in rare examples from the 17th and 18th centuries¹⁶. The iconographic type of the full-length Christ who wears a loincloth and stands atop the codex instead of that of the Christ Child sitting on it was less widespread. A triptych from a private collection on Corfu¹⁷ has a depiction of the Franciscan saint in precisely this iconographic type, with the standing full-length Christ¹⁸ (Fig. 3).

This triptych, which was also meant for private worship like the work under examination, is most likely connected with outbreaks of plague that followed the epidemics which had broken out early in the 17th century (1629–1630). St. Spyridon was connected with miraculous salvation from deadly diseases in the artistic tradition of Corfu in the 17th century. He is depicted in certain examples together with St. Athanasius – another popular saint in Corfu – such as in this fresco that dates to approximately the same period as the triptych¹⁹.

As far as style is concerned, the work under examination relates to the heterogeneous artistic oeuvre of the post-Byzantine period, in which Western and Byzantine artistic elements were brought together and works were ordered by a diverse array of patrons. The stylistic and morphological attributes indicate a capable painter who was well versed in the Byzantine technique and the two-fold style of painted art which

15 An abbreviation of Santo or Sanctus.

16 Voulgaropoulou 2007: 769; Andergassen 2016: 170–192.

17 My warmest thanks to my dear friend Tereza Bacheva for providing this work.

18 St. Spyridon, St. Francis, and St. Anthony of Padua, late 17th century – early 18th century. Painted and carved wood, 27x15.2 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (P28e33).

19 Papadopoulou 1994: 76.



Fig. 1. St. Antony of Padua. Private collection. Photo Author's archive



Fig. 2. St. Antony of Padua. Detail of Fig. 1

developed in Venice's overseas possessions. The dark brown first paint layer is rendered sparsely, "alla greca". The golden background, stylised hair, scattered light on both bare skin and clothing are also all indicative of training in the Byzantine tradition. However, the skin itself has been rendered in shades of peach, and light dances across the protagonist's

forehead and neck and around his eyes (**Fig. 4**). The brown details interspersed among the lighting in addition to the distinct geometric outlines in the darker folds are all hallmarks of the Italo-Cretan works of the 15th century. Such details are observable in the work of Ioannis Permeniatīs²⁰, and in other works of art at the beginning of the 16th century²¹. The stylistic means of the Creto-Venetian syncretism of the 15th century also gave rise to an aversion to frontality and a preference for the gentle curving of the body in three-quarters stances²². The slight inclination of the head is reminiscently identified in contemporary works of the painter Tzafouris²³, and other similar examples are St. Stephen from the Pala d'altare in Boston²⁴, St. Lawrence from the composition with the Virgin Madre della Consolazione²⁵, etc. The inclination of St. Antony's palm, with its two middle fingers joined together and the thumb extended, is a reference to Byzantine-influenced Italian artwork of the Trecento and Quattrocento, and to later Italo-Cretan works of the 15th century²⁶.

The stylistic analysis together with the painter's iconographic preferences suggest a dating from the middle of the 15th century to the early 16th century. As our research has demonstrated so far, the artwork under examination appears to be the earliest example of this iconography, as no earlier Western works were found to exhibit this iconographic element, that is, the full-length Christ standing on the codex. However, an interesting fact is worth noting regarding the iconographic models for depicting St. Antony of Padua and the Franciscan saint in general. Studies have shown that, early on in his veneration from the 13th up to the 16th century, there were no centres of production exclusively of these works in the West, and as such no established iconographic models. There is an observable freedom in the saint's iconography and numerous episodes from the Life of the saint are depicted²⁷.

20 Tsigaridas 2018: 397-399, img. 212; Chatzidaki 1993: 134-137, 140-141; Kefala 2016: 138-145.

21 Chatzidaki 1993: 40, 120-124.

22 For similar stances and movements and further bibliography see Constantoudaki-Kitromilidou 1994; Chatzidaki 1993: 40. For the style of the period and the aesthetic preferences see also Stavropoulou 2014: 105-113.

23 Siomkos 2013: 258-164.

24 Constantoudaki-Kitromilidou 2001: 291-299; Vassilaki 2011: 59-61.

25 Chatzidaki 1993: 132.

26 This stylistic element began to change in the 16th century and was finally transformed into the typical gesture of mannerist artists, see Stavropoulou 2015: 600.

27 Baggio 2017.



Fig. 3. Triptych, St. Spyridon, St. Francis, and St. Anthony of Padua, late 17th century – early 18th century. Painted and carved wood, 27x15.2 cm. Photo after Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (P28e33)

The icon of St. Antony is a family heirloom, part of a private collection in the Western Peloponnese, more precisely in the city of Patras²⁸. The stylistic elements of the work, together with the iconographic subject, lead to questions regarding its provenance and initial patron. Of course, the obvious question of the patron's provenances as reasonable as it is puzzling, given the situation of the "urban" societies of this period²⁹. However, the inscription, written in Latin, means that we can posit with a degree of certainty that he was Catholic. The city was a centre of Latin rule already from the 13th century thanks to its position on the eastern Mediterranean trade routes of Venice. Its location meant that it also played a prominent role in the struggle for supremacy between various powers after the Fall of Constantinople³⁰. Of the monastic Orders which established a presence in the city, the Franciscans were among the most prominent and they are mentioned in sources from the 13th to the 15th century. Their seat was the Catholic monastery of St. Nicholas, located

²⁸ It has belonged to the family – according to the testimonies of their ancestors – since before the middle of the 18th century. Family tradition states that the initial owner was a Catholic citizen of Patras and gave the icon as a wedding gift. Unfortunately, as it is evident, there are no archival sources to confirm that.

²⁹ Kazanaki-Lappa 2000: 169.

³⁰ Saradi 2005: 162; Georgopoulou-Verra 2005: 113; Kolyva 1998: 119-134.



Fig. 4. St. Antony of Padua. Detail of Fig. 1

outside the walls of the fortress and close to the city's commercial centre³¹, and they are mentioned in sources from the 13th to the 15th century. The Franciscan monastery of St. Nicholas was among the most prominent religious edifices in the city, second in importance only to the pilgrimage site of the Apostle Andrew. Furthermore, however, a traveller's text dating to the 14th century describes the local veneration of St. Anthony³², without going into detail regarding whether it was St. Anthony the hermit or St. Anthony of Padua³³.

The painting under examination, the portable icon of St. Anthony, became a vehicle through which the veneration of the popular Western saint was disseminated throughout the

Greek-speaking Venetian Peloponnese. The exquisite technique and effective combination of the Byzantine and Western styles suggest the existence of a corresponding artistic environment. Unfortunately, it is impossible to identify where this icon was created. However, the anonymous painter has been apprenticed in workshops well versed in different styles. He has created an iconographically and stylistically eclectic composition similar to those artworks that were produced by workshops in Venice, Crete, Corfu, or other painting centers of the period. Patras was a crucial seaport in the 15th century, and its position facilitated its economic and social exchanges with the major commercial and cultural centres of the time, such as Venice, Ragusa, etc.³⁴ Its importance as a centre of entrepôt trade and resupply, primarily for smaller coastal vessels

31 Thomopoulos 1950: 318, n. 2, 389, n. 2; Triantaphyllou 1980: 28-29; Saradi 1975: 18-19; Saradi 2005: 167.

32 Saradi 1975: 25; Triantaphyllou 1980: 24-25.

33 Although it is not included in the context of this paper, it is noted that in Western versions of the *Vita* of the hermit saint, it is mentioned that he passed through the city of Patras on his way to Egypt, Triantaphyllou 1980: 24.

34 Thomopoulos 1950: 364, 340, 358-359. About the Society of Patras and the relations between Catholics and Orthodox Christians during the Venetocracy, see Malliaris 1997: 45-47.

sailing in the Adriatic and Ionian seas, was only temporarily impacted by its fall to the Ottomans in 1458³⁵.

Was the icon under examination meant for private veneration and most likely ordered by a Westerner living in Patras? Or was it acquired later by the Franciscan community of the city³⁶, possibly during the brief period of Venetian rule over the Peloponnese after the mid-17th century³⁷? The veneration of St. Anthony was widespread among the Franciscans. Concurrently, the beloved Western healing saint would see a notable increase in popular veneration, being called upon by both the Catholic and Orthodox Christian believers to intercede on their behalf and to protect them from the outbreaks of plague which ravaged Patras and the wider Peloponnese in the mid-15th century and throughout the 17th century³⁸. This was a period in which panicked populations, driven by fear of the plague, flocked to the regions controlled by the Most Serene Republic³⁹. The veneration of intermediary saints, as we discussed at the beginning of the present paper, was widespread in both the Catholic and the Orthodox traditions. In fact, archival sources attest to the widespread veneration of Western saints such as St. Roch in the 15th and primarily the 16th century, in Greek-speaking Venetian overseas possessions such as Crete, Corfu and Cythera with the dissemination of corresponding artwork⁴⁰.

To conclude, the coexistence of various populations and the resulting mixed marriages, permanent residents and transient merchants gave rise to a wide-spread syncretism throughout Venice's overseas possessions. In any case, the portable icon of St. Anthony was either ordered by a local patron or transported to the city of Patras, and was possibly connected with an outbreak of plague. What's more, it raises research questions on the social, religious and cultural processes in the regions controlled by the Most Serene Republic of Venice during the Venetian-Turkish wars.

35 Saradi 1975: 15; Saradi 1980: 148.

36 In the 17th century, apart from St. Nicholas, there were two more Franciscan monasteries, one within the city's castle and the second in Rio's castle, which were dedicated to the Immaculate Conception and to the Life-Giving Font, respectively, see Thomopoulos 1950: 468, n. 2.

37 Malliaris 2008: 56-135.

38 With a particular flare-up in 1687-1688, see Constantinidou 2007: 224-248. A large-scale pestilence is reported between the years 1522-1525. Some notes at Par. gr. 938 f.109v provide information on the epidemic in Crete, Rodos, Zante, Corfu, Arta, Ioannina, Morea, and Athens, see Detorakis 1971: 125.

39 Maltezou 1998: 178-179; Thomopoulos 1950: 465.

40 Kalafati 2003: 314.

Bibliography

Andergassen 2016: *Andergassen*, Leo. L'iconografia di sant'Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia. Padova.

Baggio 2013: *Baggio*, Lucas. Iconografia di sant'Antonio al Santo di Padova nel XIII e XIV secolo: Spazi, funzioni, messaggi figurati, committenze. PhD Dissertation, Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica. Padova.

Baggio 2017: *Baggio*, Lucas. Le immagini di Antonio nella tradizione iconografica padovana. In: Antonio di Padova e le sue immagini. Atti del XLIV Convegno internazionale (Assisi, 13-15 ottobre 2016). Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo. Spoleto, 307-349.

Bitha 1995: *Bitha*, Ioanna. Απεικονίσεις των πολιορκιών της Κέρκυρας. Μικρή συμβολή στην εικονογραφία του αγίου Σπυρίδωνα. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας, No. 18, 151-168.

Chatzidaki 1993: *Chatzidaki*, Nano. Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές Εικόνες στην Ιταλία 15^{ος} – 16^{ος} αι. (ed. N. Chatzidaki). Athens.

Constantinidou 2007: *Constantinidou*, Katerina. Το κακό οδεύει έρποντας... Οι λοιμοί της πανώλης στα Ιόνια Νησιά (17^{ος} – 18^{ος} αι.). Venice.

Constantoudaki-Kitromilidou 1994: *Constantoudaki-Kitromilidou*, Maria. Ένθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρατικής τέχνης. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας, No. 17, 285-302.

Constantoudaki-Kitromilidou 2001: *Constantoudaki-Kitromilidou*, Maria. Conducere apothecam, in qua exercere artem nostram: Το εργαστήριο ενός βυζαντινού και ενός βενετού ζωγράφου στην Κρήτη. – Byzantina Symmeikta, No. 14, 291-299.

Cross, Livingstone 1997: The Oxford Dictionary of the Cristian Church (eds. F. L. Cross, E. A. Livingstone). 3rd edition. New York.

Dermitzaki 2022: *Dermitzaki*, Argyri. Shrines in a Fluid Space. The Shaping of New Holy Sites in the Ionian Islands, the Peloponnese and Crete under Venetian Rule (14th – 16th Centuries). Leiden.

Detorakis 1971: *Detorakis*, Theocharis. Η πανώλης εν Κρήτη. Συμβολή εις την ιστορίαν των επιδημιών της Νήσου. – *Athens Journal of Philosophy*, No. 21, 118-136.

Foscati 2020: *Foscati*, Alessandra. Saint Anthony's Fire from Antiquity to the Eighteenth Century. Amsterdam.

Gardner 1982: *Gardner*, Julian. The Louvre Stigmatization and the Problem of the Narrative Altarpiece. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, No. 45/3, 217-247.

Georgopoulou-Verra 2005: *Georgopoulou-Verra*, Myrto. Το κάστρο της Πάτρας. In: Πάτρα. Από την Αρχαιότητα έως Σήμερα (eds. T. Sklavenitis, C. Staikos). Athens, 100-127.

Humfrey 1988: *Humfrey*, Peter. Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole as Donors of Altarpieces in the Years around 1500. – *The Art Bulletin*, No. 70/3 (Sep., 1988), 401-423

Kalafati 2003: *Kalafati*, Kalliopi-Faidra. Αμφιπρόσωπη εικόνα του Αγίου Ρόκκου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. – *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας*, No. 24, 309-316.

Karidis 1991: *Karidis*, Spyros. Λατινικές αδελφότητες λαϊκών στην Κέρκυρα στα χρόνια της Ενετοκρατίας (1386-1797). – *Εκκλησιαστικός Φάρος*, No. 68 (1990-1991), 219-284.

Kazanaki-Lappa 2000: *Kazanaki-Lappa*, Maria. Κρητική εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας και δεόμενων αγίων σε ιδιωτική συλλογή. – *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας*, No. 21, 157-172.

Kefala 2016: *Kefala*, Konstantia. Σχετικά με ένα πιθανό έργο του ζωγράφου Ιωάννη Περμενιάτη στην Πάτμο. – *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας*, No. 37, 137-156.

Kolyva 1998: *Kolyva*, Marianna. Η κίνηση των λιμανιών της Πάτρας και της Γαστούνης (Μάιος – Ιούλιος 1699). In: Η εκστρατεία του Morozini και το Regno di Morea. Μοναμβασιώτικος Όμιλος (Γ' Συμπόσιο Ιστορίας και Τέχνης 20 – 22 Ιουλίου 1990) (ed. C. Calliga). Athens, 119-134.

Malliaris 1997: *Malliaris*, Alexis. Όψεις συμβιώσεως πληθυσμιακών ομάδων στην Πελοπόννησο κατά την Δευτέρα Βενετοκρατία (1685-1715). – *Peloponnisiaka*, No. 22. Proceedings of the 5th International Congress of Peloponnesian Studies [Άργος – Ναύπλιον, 6 – 10 Σεπτεμβρίου 1995], 39-48.

Malliari 2008: *Malliari*, Alexis. Η Πάτρα κατά την Βενετική περίοδο (1687–1715). Γη, πληθυσμοί, κοινωνία στην Β. Δ. Πελοπόννησο. Venice.

Maltezou 1998: *Maltezou*, Chrysa. Στοιχεία για την πανώλη του 1687/1688 στην Πελοπόννησο. In: Η εκστασία του Morosini και το Rengo di Morea. Μοναμβασιώτικος Όμιλος (Γ' Συμπόσιο Ιστορίας και Τέχνης 20 – 22 Ιουλίου 1990) (ed. C. Calliga). Athens, 165-180.

Marshall 2012: *Marshall*, Louise. A Plague Saint for Venice: Tintoretto at the Chiesa Di San Rocco. – *Artibus et Historiae*, No. 33/66, 153-87.

Palmer 1982: *Palmer*, Richard. The Church, Leprosy and Plague in Medieval and Early Modern Europe. – *Studies in Church History*, No. 19, 79-99.

Papadopoulou 1994: *Papadopoulou*, Varvara. Η τοιχογραφία στην Κέρκυρα από τον 15^ο έως και τον 18^ο αιώνα. In: Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα. Μνημεία, εικόνες, κειμήλια, πολιτισμός. Corfu, 67-70.

Reau 1958: *Reau*, Luis. Iconographie de l'art Chrétien, Vol. 3.1. Paris.

Saint, Halton 1999: *Saint, Jerome, Thomas Halton*. Antony the monk. In: On Illustrious Men. The Fathers of the Church, No. 100. Catholic University of America Press, 122.

Saradi 1975: *Saradi*, Eleni. Η Πάτρα όπως την είδαν οι περιηγητές από το 1204 έως το 1500. – *Mnimon*, No. 5, 7-34.

Saradi 1980: *Saradi*, Eleni. Οι εμπορικές και πολιτικές σχέσεις της Πάτρας με την Βενετία στο πρώτο ήμισυ του 15^{ου} αιώνα. – *Thisavrisma*, No. 17, 131-149.

Saradi 2005: *Saradi*, Eleni. Φραγκοκρατία-Βενετοκρατία. Ιστορία και Τοπογραφία. In: Πάτρα. Από την Αρχαιότητα έως Σήμερα (eds. T. Sklavenitis, C. Staikos). Athens, 131-171.

Siomkos 2013: *Siomkos*, Nikolaos. Έργα του Νικολάου Τζαφούρη και του εργαστηρίου του. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας, No. 34, 253-266.

Stavropoulou 2014: *Stavropoulou*, Angeliki. L' icône crétoise et le tempo novo. – *Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti*,

No. 201, 13/1 (In ricordo di Ennio Concina. Atti della giornata di studi), 105-113.

Stavropoulou 2015: *Stavropoulou*, Angeliki. Εικόνες με σκηνές βίου του αγίου Νικολάου στην Κέρκυρα. Άγνωστα έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού. In: Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Π.Α. Βοκοτόπουλο (eds. V. Katsaros, A. Tourta). Athens, 593-604.

Thomopoulos 1950: *Thomopoulos*, Stephanos. Η Ιστορία της πόλεως των Πατρών από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι του 1821. 2nd edition. Athens.

Triantaphyllou 1980: *Triantaphyllou*, Kostas. Ιστορικών Λεξικόν των Πατρών. Ιστορία της πόλεως και επαρχίας Πατρών από της Αρχαιότητος έως σήμερον κατά αλφαβητικήν και ειδολογικήν κατάταξιν. 2nd edition. Patra.

Tsigaridas 2018: *Tsigaridas*, Euthimios. Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου καὶ ναῶν τῆς Καστοριᾶς (12^{ος} – 16^{ος} αἰῶνας). Athens.

Vassilaki 1998: *Vassilaki*, Maria. Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους. – Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, No. 13, 247-260.

Vassilaki 2011: *Vassilaki*, Maria. From Constantinople to Candia: Icon Painting in Crete around 1400. In: The Hand of Angelos an Icon Painter in Venetian Crete (ed. M. Vassilaki). Athens, 58-65.

Voulgaropoulou 2007: *Voulgaropoulou*, Margarita. Επιδράσεις της βενετσιάνικης ζωγραφικῆς στην ελληνική τέχνη από τα μέσα του 15^{ου} έως τα μέσα του 16^{ου} αιώνα. MA thesis, Faculty of Philosophy, Aristotle University of Thessaloniki.

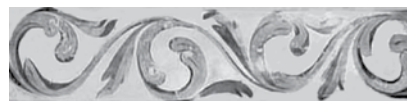
Between Byzantium and the West: The Iconography of Franciscan Saints in Post-Byzantine Icons

Aikaterini-Konstantina Kontopanagou



The current research topic is the dissemination of Western saints throughout the Latin-controlled regions of the Greek-speaking post-Byzantine world. Fundamental research questions include the artistic and social eclecticism of Venice's overseas possessions, the adoption of Western saints by Orthodox Christian populations, and the spread of their veneration concerning disease outbreaks.

St. Anthony of Padua is included in a group of Franciscan healing saints. The epidemics, especially of bubonic plague, which ravaged Europe from the 14th to the 18th century, served to increase their veneration. Regardless, his life primarily focuses on his philanthropic activities. The starting point of this paper was an unpublished icon from a private collection in Western Peloponnese (Greece). The icon exhibits the standard iconography of St. Anthony. No painter's signature survived.



St. George, St. Nicholas, the Relics of St. Spyridon, St. Anthony of Padua – East-West Intersection Points in an Icon from the National Church Historical and Archaeological Museum, Sofia¹

Tereza Bacheva²

*Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences*

Abstract: The icon came in Sofia from the town of Achtopol on the South coast of the Black Sea. It is part of the collection of icons of the National Church Historical and Archaeological Museum, Sofia. The origin of the icon, its icon-painter, and its commissioner are unknown. Some details in the iconography of the saints, the religious, political, and cultural context to which it could refer, lead to the assumption that it should be executed in the 18th century and in the Ionian tradition. There is another hypothesis that it was transferred to the Achtopol during a migration of the Greek population from the Ionian Islands during the 18th or 19th centuries.

Keywords: Ionian Islands, Black Sea, Orthodox and Catholic relationships, policies' impacts in icon-painting, idiosyncratic compositions

¹ The present article is a part of the research project "The contribution of Ivan Goshev in the foundation of the Iconography Department of the National Church Museum of History and Archaeology (research and documentation of archives and collections)", supported by the Bulgarian National Science Fund (contract No. KP-06-H40/4/10.12.2019).

² Tereza Bacheva, PhD, Assistant Professor at the Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences; working in the field of Byzantine and Post-Byzantine art, iconography of Roman saints, transitions in the imagery between East and West. E-mail: tereza.bacheva@gmail.com



In 1939 an icon from the town of Achtopol (Agathopolis) on the South coast of the Black Sea became part of the collection of the National Church Museum of History and Archaeology in Sofia (**Fig. 1**). The icon is not preserved in its entirety. Along the lower part, where the icon-painter may have left his signature, the layer of painting is ruined. Large fragments are missing in the upper part, so that the integrity of two figures is broken – as a result, the areas at the heads are destroyed up to the wooden base. Surprisingly, all the inscriptions here are well preserved. They are mixed, in Greek and in Italian. The leftmost is St. George – [O] ΑΓΙΟΣ | ΓΕΩΡΓΙΟΣ. – in military clothing and equipment. Beside him is St. Nicholas – O [ΑΓΙΟΣ] ΝΙΚΟ|ΛΑΟΣ. – with the bishops' vestment: phelonion, omophorion, epigonation, holding a codex in his left hand and blessing with the right. Next, is the monstrance of the relics of St. Spyridon – [ΛΕΙ]ΨΑΝΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ | Κ(ΑΙ) ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓ<ΟΥ> ΣΠΙΡΙΔΩΝΟΣ. The fourth figure on the far right is that of the Franciscan saint Anthony of Padua – IL. S(A)N(TO) | ANTON[IO].

The composition is 'hybrid'. The first two saints are depicted without any deviation from the Orthodox tradition. The monstrance with the relics of St. Spyridon follows a common model imposed in icons from the 17th century onwards. Usually, these representations have a certain realistic correspondence to the moments of the veneration of the saint in the cathedral of the main city of Corfu³, dedicated to the patron saint of the island St. Spyridon. Several times a year the sarcophagus with the relics of the saint is taken out and stands on a bishop throne at the entrance of the diaconicon. The relics, being transferred in the late 15th century from Constantinople after the fall of the Byzantine capital⁴, have been preserved to the present days in the cathedral of Corfu town since the ninth decade of the 16th century, when the church was built to house the precious body of the saint. Thanks to the relics the island was said to be saved several times from famine, plague, and Ottoman attacks. As a result, the cult of St. Spyridon grew to such an extent that replaced almost entirely the cult of St. Arsenios, the patron saint and first bishop of the island of Corfu, and spread to the neighboring islands as well as the mainland, influencing the veneration of the relics of many other saints⁵.

³ Fortini Brown 2016: 56.

⁴ Bakalova, Lazarova 2006: 437-439.

⁵ Fortini Brown 2016: 51; Erdeljan 2019: 74-77; Karalis 2021: 35-36. On the processions dedicated to St. Arsenios see Nikiforou-Testone 1994: A-51 – A.53.



Fig. 1. St. George, St. Nicholas, the Relics of St. Spyridon, St. Anthony of Padua. National Church Historical and Archaeological Museum, Sofia, 50x36 cm. Photo I. Vanev

Icons representing the saint's relics first appeared in the second half of the 17th century (Theodoros Poulakis (1670–1692)⁶; Emmanuel Tzanes (ca. 1675)⁷; Ioannis Karydis (1682)⁸, and others) and were widespread among Orthodox pilgrims, as well as among the Catholics⁹. The relics of St. Spyridon could be as well part of compositions (Madre della Consolazione, St. Mark and the Relics of St. Spyridon – Georgios Chrysoloras, 18th c., the Byzantine and Christian Museum, Athens¹⁰), or included in the scenes of the Life of the saint in vita icons (St. Spyridon and Scenes from his Life – Nikolaos Kallergis, 1744, the Velimezis

6 Chadzidakis, Drakopoulou 1997: 312.

7 Chadzidakis, Drakopoulou 1997: 416.

8 Chondrogiannis 2006, 95–96.

9 In the 18th and 19th centuries many printed images of the relics of St. Spyridon began to spread from Venice (Papastratos 1990: 289–292).

10 Chadzidakis, Drakopoulou 1997: 464, fig. 368.

Collection¹¹). Some examples represent the relics of various saints (St. Nicholas, St. Athanasios) (**Fig. 2**); St. Spyridon himself as a bishop¹²; and the great saints of the Franciscan order St. Francis of Assisi and St. Anthony of Padua (triptych originated from Corfu, late 17th c., Isabela Stewart Gardner Museum, Boston).

From that point of view the appearance of St. Anthony of Padua next to St. Spyridon on the icon from Achtopol is not at all surprising. The Franciscan saint is depicted here in accordance to the Western models¹³, with specific details of the iconography that relate to the late 16th and to 17th-century types. On the icon from Achtopol the saint is represented as a tonsured boy with a golden nimbus, he wears the gray habit (tunic) of a monk from the confraternity of Conventuals – this image prevails in Western representations of St. Anthony from 16th century onwards¹⁴. In the left hand he holds a lily stalk, a constant element in the iconography of the saint from the 17th century¹⁵; in his right hand there is a closed book (one of the earliest attributes related to the importance of the saint as the first preacher of the Franciscan Order)¹⁶ upon which the infant Jesus Christ as Salvator Mundi¹⁷ stepped. In Western art, from the second half of the 16th century onwards, the representations of St. Anthony with the infant Christ were very common, based on a narrative from the Life of the saint according to which during prayer he had a vision of Christ as a baby with radiating light¹⁸ (St. Anthony of Padua – El Greco, 1580, Museo del Prado; Saint Anthony of Padua with the Infant Jesus – Guercino, 1656, Bologna, private collection; The Vision of St. Anthony of Padua – Bartolomé Esteban Murillo, 1656, Cathedral of Seville, Chapel of St. Anthony of Padua, etc.). It is considered that the theme was influenced by the scene Virgin Mary with the Child, favored by the Western painters in the 16th century, as well

11 Chatzidakis 1997: cat. No. 46, 346-353.

12 Erdeljan 2019: 100-104, figs. 22, 24, 25.

13 Since St. Anthony is not venerated in the Orthodox church, the image follows the Western iconography, as is the case with some other Western saints (Bacci 2019: 289-290).

14 In contrast to those appeared in previous centuries, when the saint is usually represented as an adult man (Mandach 1899: 30).

15 Mandach 1899: 58.

16 Acta Sanctorum 1867: 200-201; Mandach 1899: 159-160.

17 For the iconography of Salvator Mundi see Drandaki 2013: 109; Zöllner 2021: 71-78.

18 Acta Sanctorum 1778: 729/24; Mandach 1899: 332; Huber 1947: 60-61.



Fig. 2. Triptych with the relics of St. Spyridon flanked by St. Nicholas and St. Athanasios (17th c.), unknown provenance, at auction in lot-art.com [accessed 15.06.2023]

by the subject of the apparition of the Seraph before St. Francis¹⁹. The theme of the vision of St. Anthony became dominant in the representations of the saint in the Western art, even acquired a “folk character”, especially in the Italian art²⁰. From the 17th century it is almost constant. But the presence of the infant Jesus as Salvator Mundi is less common in the depictions of the Franciscan saint.

St. Anthony owes his popularity both to the miracles of healings he performed during his lifetime²¹ and after his death²², but he was revered as the first great preacher from the Order of the Franciscans

¹⁹ Mandach 1899: 332.

²⁰ Mandach 1899: 333.

²¹ Acta Sanctorum 1867: 216-220.

²² Acta Sanctorum 1867: 210-214, 221-230.

and the first Franciscan Doctor of the Church²³. The saint was known in the East due to the influence of the Catholic Church, and especially of the Franciscans, which had established many convents²⁴. However, it is possible that the fame of St. Anthony may have travelled beyond the borders of the Catholic Church and the reasons for the appearance of the saint in the works of Greek icon-painters could refer to a wider context – social and political.

The mechanisms of adaptation of the Venetian rule to the social, cultural and especially religious environment of the subordinate lands created conditions for local impacts on different levels, and in the 17th and 18th in Corfu, the administrative center of the government for the Ionian Island, these mechanisms took to a precedent that the historical studies define as 'local religion'²⁵. The Venetians who easily accepted the local cults²⁶, such as that of St. Spyridon during their rule of Corfu from the 14th to 18th century, adapted²⁷ them to their religious practices (the annual processions with his relics were actually decrees of the governors of the island²⁸), but simultaneously, made a successful propaganda to their own saints. St. Anthony was one of the patron saints of the Republic: in 1652 Francesco Molino, doge of Venice (1646–1655), received from the shrine in Padua part of the relics of St. Antony on the occasion of the altar consecrated to the saint in the Church Santa Maria della Salute in Venice²⁹. That took place at a

23 Acta Sanctorum 1867: 200–204.

24 During the 16th and 18th centuries, on the Ionian Island three Franciscan orders had their own convents – Order of the Friars Minors, the Observants, and the Conventuals (*Hofmann* 1936: 165–174).

25 *Nikolaïdis* 2014: 155–156; *Triantaphyllopoulos* 1994: 20–22.

26 *Nikiforou-Testone* 1994: B-97 – B-98; *Thomaidis* 2017.

27 See *Hofmann* 1936: 167; *Karapidakis* 1992; *Nikiforou-Testone* 1994; *Triantaphyllopoulos* 1994: 20–22; *Nikolaïdis* 2014: 159; *Erdeljan* 2019: 97; *Vlassi* 2020: 22.

28 *Nikiforou-Testone* 1994: B-102; *Thomaidis* 2017: 6. On the religious processions in Corfu and the influence of the Venetian tradition see *Bakalova, Lazarova* 2006: 446–448. For some parallels with the transfer of the relics of St. Mark from Alexandria to Venice see *Nikiforou-Testone* 1994: B-92 – B-100.

29 Acta Sanctorum 1867: 237–23. In 1652, the doge Francisco Molino made a vow on St. Anthony's relics for the favourable end of the war with the Ottomans, one which was fought along the Adriatic coast and the islands under Venetian rule, especially Crete, which the Venetians had held for a long time until 1669, when the island was finally taken by the Ottomans. The vow would be renewed annually until the fall of the Republic in 1797 (*Niero* 1965: 78). Two decades later, with the help of St. Anthony, there was a miraculous salvation from the plague that spread among the Venetian army during the occupation of Castelnuovo (*Niero* 1965: 81–82).

very important time for the Republic, which waged war for the Crete Island against the Ottomans and hoped for the heavenly intercession of St. Anthony of Padua³⁰. As with the other patrons of the Republic, this cult was incorporated into the governance system, and depictions of the saint appeared consequently in the official documents. The figure of St. Anthony is represented repeatedly on frontispieces of appointments of the Venetian governors (*commissioni ducali*), and especially for the Eastern territories – in the governors' appointment in Corfu and Cefalonia for example³¹ (**Fig. 3, 4**).

It is natural for the Venetians to impose the saints they venerated in the territories under their authority³². This had not only a religious but also a political meaning. For example, the miraculous salvation of the island of Corfu during the Ottoman siege in 1716 both the Italians and the Greeks attributed to St. Spyridon, but also to the patrons of La Serenissima – Virgin Mary and St. Mark. Moreover, the significant mark here is not only the salvation of Corfu, but those of Venice, the kingdom of Naples, too, in other words, of the Christian world³³. Although I do not have precise historical information involving the heavenly intercession of St. Anthony himself in the repulse of the Ottoman conquerors from the beginning of the 18th century, it could be expected he had 'intervened' in these important events, bearing in mind the importance of the saint's cult in the policies of the Republic. Hence, the interpretation here of the saint's intercession should be in direct analogy with the battles for Crete a few decades earlier, though the Venetians lost the island.

The icon from Church Museum in Sofia seems relevant to the similar religious and political background and most likely it was made on these territories, i.e., the island of Corfu or in the areas under the Venetian rule – the Ionian Islands, the Adriatic, or even Italy. The other icons that are available today, which date from the late 17th and 18th centuries, are also connected to this context and these territories. These are usually small icons (single-part or triptychs), votive icons or intended for prayers at home, a practice that was common among the Venetians,

30 For the Cretan War II see *Anderson* 1952: 148-184; *Setton* 1991: ch. V-VII.

31 For the depictions of the patron saint in the official Venetian documents see *Szépe* 2013.

32 For the infiltration of the St. Mark's cult in the island of Corfu see *Nikiforou-Testone* 1994: A-38 – A-41.

33 *Nikiforou-Testone* 1994: B-97 – B-98; *Thomaidis* 2017.



Fig. 3. Commission of the doge Giovanni Corner for Vittore da Mosto III elected for capitano and provveditore of Corfu, 1715. Biblioteca del Museo Correr, ms Classe III 119, c. 1v.
Photo nuovabibliotecamanoscritta.it



Fig. 4. Commission of the doge Bertucci Valier and Alvise Gritti elected for provveditore of Cefalonia. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Classe III 1101, c. 1v.
Photo nuovabibliotecamanoscritta.it

and which was carried over into the Orthodox circles³⁴. Besides, the icon from the Church Museum in Sofia is also not large – 50x36 cm, and in all probability, it had the same purpose. It differs from the rest by being a syncretic, connecting ‘la maniera greca’ and ‘la maniera latina’.

Unfortunately, the signature of the painter of the icon has not survived (or it was never there at all), which would limit the hypotheses concerning the place and the time when the icon was created. Obviously, this is an artist who was well trained in both the Greek and the Western manner of painting. Many details can be correlated with tendencies

³⁴ Drandaki 2013: 112-113; Erdeljan 2019: 100-104; Voulgaropoulou 2019: 21; Voulgaropoulou 2020: 38. See also Bacci 2019 with historical remarks on the private devotional panels.

imposed by the Heptanese School³⁵ from the 18th century – the handling of volumes and chiaroscuro, the marked striving for naturalism, the Baroque interpretation of figures and elements, the coloring, etc. In all likelihood, the icon was executed somewhere in the Ionian Islands, most probably in Corfu, where, unlike in Zakynthos, not all the artists switched to the Western way of painting in the 18th century³⁶.

If the stylistic features point to the 18th century, as a time when the icon was probably executed, few historical events can be used as a framework for the period in which it could have been made. The Ottoman siege of the island of Corfu in 1716 should be the earliest date of the creation, most probably in the next few decades after the attack and the last intercession of St. Spyridon which took to the miraculous salvation of the people of the island³⁷. And the latest year before which the icon could appear is probably 1797, when the Venetians left the island. After that there was a strong shift to the Roman Catholicism, and the cult of St. Spyridon began to serve even as anti-Roman propaganda³⁸. These circumstances rather exclude the hypothesis that the icon could have been painted after 1797, since the idea of mutual patronage of Eastern and Venetian saints no longer existed. Therefore, the year in which the icon was made could be placed in the middle or in the second half of the 18th century, when the echo of the aforesaid historical event continued to resonate and reflected the practices of the 'local religion', while on the other hand the schismatic confrontation was not manifested yet.

The religious and social status of the icon's commissioner remains unclear³⁹. The circumstances surrounding the veneration of saints traditionally associated with the Eastern or the Western Church cross the boundaries between the Orthodox and the Catholic devouts more

35 Vokotopoulos 1990: κβ'; Triantaphyllopoulos 1994: 29-31; Milona 1998: 37-39. For the influences of the Western art in the Ionian Islands forming the stylistic trends of the Heptanese School, and the tendencies to secularization of the art see Kouria 2016.

36 Triantaphyllopoulos 1994: 30.

37 After the Ottoman siege of Corfu in 1716, a significant production of icons representing the miracles of St. Spyridon and the salvation of the island with the intercession of the saint is accounted. I. Bitha admits, however, that the theme was not necessarily created in Corfu, but also in any of the other islands, cf. Bitha 1995: 164-165.

38 Nikolaidis 2014: 160-161.

39 The determination of the social and religious status of the commissioners of this kind of icon is more often complicated (Triantaphyllopoulos 1994: 30; Voulgaropoulou 2020: 35-38).

easily in the contact areas, making it impossible to definitively conclude, according to the tradition, whether the icon was commissioned by a Catholic or an Orthodox. Generally, we can draw the hypothesis easily here on the basis that these kinds of icons were commissioned to Greek icon-painters from the Catholic communities – both monastic and secular, intended for individual prayers, as well as like a habit to collect objects of art⁴⁰, mostly because of the presence of St. Anthony.

On the other hand, St. George is a particularly venerated saint in the East, which gives us some reason to suppose that it is possible that the commissioner was an Orthodox, although this statement is too questionable, since this image could be related to a “personalization of religious imagery”⁴¹; the presence of St. Nicholas, as well – the patronage of the saint in the maritime territories is generally sought after (he is one of the most common saints in the icons with St. Spyridon’s relics). The same thing can be said about the monstration of the relics of St. Spiridon, just because of the fact that icons with the monstration were executed and spread over in a wide area, and as mentioned above, such icons could be ordered by both Orthodox and Catholic believers. Despite the fact that there is not a defining condition to determine the commissioner of the icon from Ahtopol, the hypothesis of a possibly Orthodox commissioner cannot be completely abandoned. Especially considering the religious situation in the territories under Venetian rules, the sharing of practices between the two religions’ denominations, the common marriages, the use of Orthodox churches by the Catholics and of Catholic Churches by the Orthodox⁴², even the taking of communion from Orthodox by a Catholic priest⁴³, and of course the ‘borrowing’ of saints for their strong apotropaic functions, etc., should be mentioned. But still, if there is not precise information about the icon’s commissioning, technically it could have been ordered by both a Catholic, and an Orthodox, yet within the specific religious conditions established as a result of the intersections of East and West.

The appearance of such an icon in a city on the shores of the Black Sea, associated with locally defined parameters of cults, specific themes

⁴⁰ *Voulgaropoulou* 2020: 38.

⁴¹ *Bacci* 2019: 285.

⁴² *Erdeljan* 2019: 97.

⁴³ *Nikolaidis* 2014: 159.

within a limited perimeter is, of course, unusual. Achtopol was one of the important ports on the South coast of the Black Sea between the 16th and 19th century⁴⁴. There was a predominantly Greek population there, and the town flourished due to the import and export of goods to and from the cities on the Black Sea and the Mediterranean⁴⁵. Some of the historical records indicate that in certain periods the Ottoman authorities imposed restrictions on the maritime trade⁴⁶, affecting specifically the Italian merchants who controlled a large part of the maritime imports and exports in the Black Sea area, whereby they had to withdraw, and left as their successors the Greeks originating from the Greek estates of the Italian republics – the islands of Chios, Crete, the Ionian Islands later. Consequently, there was a migration of Greek population from these islands to the Black Sea port cities. In the 18th and 19th centuries this process continued⁴⁷. Therefore, it can be assumed – hypothetically anyway – that the icon came here from one of the aforementioned estates, purchased from a maritime trader or brought in Achtopol during the migrations of population either in the 18th or in the 19th century, respectively by its first owner or by his heirs. Likely, it was used as a household icon or was ex voto icon in some of the private chapels in the city. There is a lack of historical archives before the 20th century. The Greeks left Achtopol in 1914⁴⁸. And the city was almost destroyed by fire in 1918. Therefore, there were reasons for the icon to be removed, probably several times – from the home of the family that owned it, from one of the family chapels⁴⁹ to which it was perhaps donated to a safer place during the fires⁵⁰ that destroyed many buildings inside and outside the fortified city of Achtopol.

44 Gorov 1957: 25; Shterionov 1999: 187-189.

45 Dolapchiev w.y.: 33; Shterionov 1999: 27-29.

46 During the period between the 16th and 17th centuries, in accordance with the Ottoman legislation, commercial activity was carried out in a very wide range of different goods. Some accounts indicate trade with the Ionian Islands (Dolapchiev w.y.: 36; Shterionov 1999: 183).

47 See Shterionov 2009: 38, 41, n. 157; 81-82.

48 Hatzigeorgiou 1963: 361.

49 Hatzigeorgiou 1963: 371.

50 In a letter to the Metropolis of Sliven from 1918, the priest Stamat Raykov reported that after the fire from 10 October of the same year, only 23 houses, 1 school and 2 chapels remained standing, in which 264 families took shelter (ДА – Сливен, ф. 44к, оп. 1, а.е. 19, л. 168 гр.). In the middle of the 20th century, after the scientific expedition in the Strandzha mountain, A. Vasiliev and A. Gorov reported two surviving churches in Achtopol (Vasiliev 1957: 257; Gorov 1957: 25).

Bibliography

Primary Sources

Acta Sanctorum 1778. Acta Sanctorum. Junii, t. 2 (eds. G. Henschenio, D. Paperbrochio, F. Baertio, C. Ianningo). Antverpiae.

Acta Sanctorum 1867. Acta Sanctorum. Junii, t. 3 (eds. G. Henschenio, D. Paperbrochio, F. Baertio, C. Ianningo). Parisiis et Romae.

ДА – Сливен [Darzhaven arhiv – Sliven] (State Archive – Sliven) – ф. 44к, оп. 1, а.е. 19. Архив Сливенска митрополия, 1864–1948. Протоколи от заседание на Сливенски епархийски духовен съвет (№ 175/26.12.1918 г. и № 180/31.12.1918 г.) [Arhiv Slivenska mitropoliya, 1864–1948. Protokoli ot zasedanie na Slivenski eparhiyski duhoven savet (№ 175/26.12.1918 g. i № 180/31.12.1918 g.)].

Literature

Anderson 1952: Anderson, Roger Charles. Naval Wars in the Levant 1559–1853. Princeton.

Bacci 2019: Bacci, Michele. Devotional Panels as Sites of Intercultural Exchange. In: Domestic Devotion in Early Modern Italy (eds. M. Corry, M. Faini, A. Meneghin). Vol. 59. Leiden – Boston, 272–292.

Bakalova, Lazarova 2006. Bakalova, Elka, Anna Lazarova. The Relics of St. Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfu: Between Constantinople and Venice. In: Hierothopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia (ed. A. Lidov). Moscow, 434–464.

Bitha 1995: Bitha, Ioanna. Απεικονίσεις των πολιορκιών της Κέρκυρας. Μικρή συμβολή στην εικονογραφία του αγίου Σπυριδώνα. – Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, No. 18, 151–168.

Chadzidakis 1997: Chadzidakis, Nano. Icons. The Velimezis Collection. Thessaloniki.

Chadzidakis, Drakopoulou 1997: Chadzidakis, Manolis, Eugenia Drakopoulou. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830). T. 2. Athens.

Chondrogiannis 2006: *Chondrogiannis*, Stamatios. An Icon Depicting the Relics of St. Spyridon. – Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki, No. 13, 95-96.

Dolapchiev w.y.: *Dolapchiev*, Georgi A. Ахтопол. Мит, история, природа и икономика до края на XX век [Ahtopol. Mit, istoriya, priroda i ikonomika do kraya na XX vek]. Sofia.

Drandaki 2013: *Drandaki*, Anastasia. Icons in the Devotional Practices of Byzantium. In: *Heaven & Earth. Art of Byzantium from Greek Collections* (eds. A. Drandaki, D. Papanikola-Bakirtzi, A. Tourta). Athens, 109-114.

Erdeljan 2019: *Erdeljan*, Jelena. Balkan Mediteran. Kulturni transfer i vizuelna kultura u srednjovekovno i rano moderno doba. Belgrade.

Fortini Brown 2016: *Fortini Brown*, Patricia. Ritual Geographies in Venice's Colonial Empire. In: *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honor of Edward Muir* (eds. M. Jurdjevic, R. Strøm-Olsen). Toronto, 43-89.

Gorov 1957: *Gorov*, Goro. Селища и население на Странджа [Selishta i naselenie na Strandzha]. In: *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 г.* [Kompleksna nauchna Strandzhanska ekspeditsiya prez 1955 g.]. Sofia, 17-60.

Hatzigeorgiou 1963: *Hatzigeorgiou*, Panagiotis I. Αγαθονπόλις της Βορειοανατολικής Θράκης. – Αρχεῖον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλοσσικού Θησαυρού, No. 29, 337-394.

Hofmann 1936: *Hofmann*, S. L. La Chiesa Cattolica in Grecia (1600–1830). – *Orientalia christiana periodica*, No. 2, 164-190.

Huber 1947: *Huber*, Raphael M. OFM Conv. St. Anthony of Padua Doctor of the Church Universal. A Critical Study of the Historical Sources of the Life, Sanctity, Learning, and Miracles of the Saint of Padua and Lisbon. Milwaukee.

Karalis 2021: *Karalis*, Ilias. Η λατρεία του Αγίου Σπυρίδωνα στη Λευκάδα (τέλη 17^{ου} – αρχές 20^{ου} αιώνα). – *Λευκάδα Ανάλεκτα*, No. 2, 23-46.

Karapidakis 1992: *Karapidakis*, Nicolas. Civis fidelis: l'avènement et l'affirmation de la citoyenneté corfiote (XVI^{ème} – XVII^{ème} siècles). Frankfurt am Main – Bern – New York.

Mandach 1899: *Mandach*, Conrad de. Saint Antoine de Padoue et l'art italien. Paris.

Milona 1998: *Milona*, Zoe A. The Zakynthos Museum. Athens.

Niero 1965: *Niero*, Antonio. I santi Patroni. In: Culto dei Santi a Venezia. Biblioteca Agiografica Veneziana. Vol. 2. Venezia, 77-99.

Nikiforou-Testone 1994. *Nikiforou-Testone*, Aliki-Xenia. Le ritual civique à Corfou pendant la domination vénitienne: les cérémonies publique (14^e – 18^e siècles). T. 1/2. Thèse de doctorat, Université de Paris.

Nikolaidis 2014: *Nikolaidis*, Theodossios. "Local religion" in Corfu: Sixteenth to Nineteenth centuries. – Mediterranean Historical Review, No. 29/2, 155-168.

Papastratos 1990: *Papastratos*, Dory. Paper icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. Vol. 1. Athens.

Setton 1991: *Setton*, Kenneth M. Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century. Philadelphia.

Shterionov 1999: *Shterionov*, Shtelian D. Южното Черноморие през Възраждането [Yuzhnoto Chernomorie prez Vazrazhdaneto]. Sofia.

Shterionov 2009: *Shterionov*, Shtelian D. Миграцията на гръцкото население, обитаващо българските земи през XVIII–XIX век (до 1878 г.) [Migratsiyata na gratskoto naselenie, obitavashto balgarskite zemi prez XVIII–XIX vek (do 1878 g.)]. Sofia.

Szépe 2013: *Szépe*, Helena K. Painters and Patrons in Venetian Documents. In: Le Commissioni ducali nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani. Buletino dei Musei Civici Veneziani, III serie, No. 8, 25-41.

Thomaidis 2017: *Thomaidis*, Danai. Greek Icons in Venice and Their Impact on Venetian Identity. – Diogenes, No. 6, 1-12.

Triantaphyllopoulos 1994: *Triantaphyllopoulos*, Demetrius D. Corfu and the Ionian Islands in Byzantine and Post-Byzantine Times (14th – 18th century). In: Icons Itinerant. Corfu, 14th – 18th century. Catalogue of an Exhibition in the Church of Saint George in the Old Fortress, Corfu, June – September 1994. Athens, 19-32.

Vasiliev 1957: *Vasiliev*, Asen. Изобразителни изкуства в Странджанския край [Izobrazitelni izkustva v Strandzhanskiya kray].

In: Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 г. [Kompleksna nauchna Strandzhanska ekspeditsiya prez 1955 g.]. Sofia, 257-307.

Vlassi 2020: Vlassi, Despina. La condizione religiosa di Cefalonia sotto il segno della tolleranza da parte della dominante. In: Atti del VII convegno internazionale Venezia e il suo Stato da mar (ed. B. Crevato-Selvaggi). Roma, 17-39.

Vokotopoulos 1990: Vokotopoulos, Panayotis Α. Εικόνες της Κέρκυρας. Athens.

Voulgaropoulou 2019: Voulgaropoulou, Margarita. From Domestic Devotio to the Church Altar: Venerating Icons in the Late Medieval and Early Modern Adriatic. – Religions, No. 10/6, 1-41.

Voulgaropoulou 2020: Voulgaropoulou, Margarita. Transcending Borders, Transforming Identities: Travelling Icons and Icon Painters in the Adriatic Region. – Re.bus. Mobility, Movement and Medium: Crossing Bordres in Art, No. 9, 23-73.

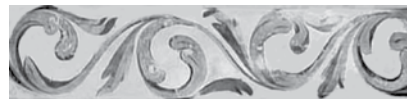
Zöllner 2021: Zöllner, Frank. Leonardo da Vinci's Salvator Mundi, its Pictorial Tradition and its Context as a Devotional Image. – Artibus et Historiae, No. 83, 53-84.

St. George, St. Nicholas, the Relics of St. Spyridon, St. Anthony of Padua – East-West Intersection Points in an Icon from the National Church Historical and Archaeological Museum, Sofia

Tereza Bacheva



The icon entered the National Church Historical and Archaeological Museum in 1939. According to the museum's inventory it was transferred from a monastery of Achtopol dedicated to St. Marina, for the existing of which no data can be found. The icon represents four saints – St. George, St. Nicholas, the relics of St. Spyridon in a sarcophagus, and the Franciscan St. Anthony of Padua. The selection of the saints is unusual for the Orthodox tradition and therefore it may be assumed it was executed in the areas of interactions between Catholicism and the Orthodoxy. Some hypotheses about the composition of the icon are put forward, and an attempt is made to trace the political impact on the cults in the territories ruled by the Venetians. Some arguments are given for the dating of the icon, as well as its supposed origin. Furthermore, since there is no record of how exactly the icon ended up in Achtopol, the only hypothesis that can be derived here is based on evidence of migrations of Greek populations from the Ionian Islands under political and economic conditions affecting maritime trade in the Black Sea area.



An Icon of the “Immaculate Virgin” on an Inverted Crescent (1865) in the Chryssopigi Monastery, Canea, Crete: A Hidden New Meaning of an Old Allegory?

Ioannis Vitaliotis¹

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

Abstract: The “Immaculate Virgin” (1865), in the Chryssopigi Monastery, Canea, painted and donated by Georgios Koutsoukakis, depicts a seated Virgin holding Christ and stepping on an inverted crescent moon and a serpent. Its indirect prototype, labeled “The Lady of the Angels”, was created by Ioannis Frangopoulos (1841), inspired by a relief on the façade of the homonymous church in Zakynthos, and by the Catholic devotional imagery of the “Immaculate Conception”. The diffusion of this peculiar iconography in Ottoman Crete since 1840’s through the painter Antonios Vevelakis (copied by Koutsoukakis), possibly indicates its re-interpretation as an anti-Ottoman symbol.

Keywords: iconography, Virgin Mary, Apocalypse, Immaculate Conception, Christian symbols, 19th c. paintings, religious prints

¹ Dr Ioannis Vitaliotis is an Associate Researcher in the Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art (KEVMT) of the Academy of Athens. He has worked as a lecturer (2006–2023) at the Hellenic Open University. His field of research and publications concern the Early Christian, Byzantine - Medieval, and Post-Byzantine painting in Greece and Albania, the religious painting of 19th – 20th centuries in Greece, as well as the interconnection between art and hagiography or liturgy. E-mail: isvital@yahoo.com

For the present study I would like to express my sincere gratitude to Mother Theoxeni and the Sisters of the Holy Patriarchal and Stavropegic Monastery of Chryssopigi. I wish also to thank my colleagues Dr Denise-Chloe Alevizou, Dr Georgios Tsimboukis, and Dr Theocharis Tsambouras, the Most Reverend archimandrite Dionysios Lykogiannis, as well as Prof. Simona Drăgan (University of Bucharest), for their precious contribution to my research. I also owe many thanks to my daughter Theofano, for reading through the English text.



The icons of the iconostasis of the Holy Patriarchal and Stavropegic Monastery of Chryssopigi (Χρυσόπηγη), dedicated to the Virgin Life-Giving Source and founded in the 16th century on the outskirts of Canea, Crete², are associated with Mishail Marmarakis (1818–1869)³. Mishail, bishop of Kydonia (the ancient name for Canea) from 1859 up until his death and formerly an abbot of the Chryssopigi, played a key role in the large-scale renovation of the catholicon, including a new iconostasis and two lateral chapels. The icon titled *The Immaculate Virgin* (Η ΑΜΟΛΥΝΤΟΣ ΠΑΡΘΕΝΟΣ, dimensions 92,5x60 cm) has been placed on the iconostasis of the southern chapel, dedicated to St. Catherine (**Fig. 1**).

The icon represents Virgin Mary seated among clouds and lovingly holding Christ Child's left hand. Christ is depicted with an upward gaze and holds the heavenly sphere, rested on his knee, with his right hand. The Virgin's right foot is ostentatiously placed on the head of a black serpent with ears, resembling to a dragon and biting an apple. The monster is coiled around an inverted crescent moon, which serves as a pedestal for the Theotokos's left foot (**Fig. 2**). On either side of the Virgin's head, two small-scale Renaissance angels with flowing green tunics and golden robes are depicted in a *contrapposto* stance (**Fig. 3**); they hold an unfolded band, in the form of a triumphal arch, bearing a verse of the Akathist: ΧΑΙΠΕ ΟΤΙ ΥΠΑΡΧΕΙΣ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΑΘΕΔΡΑ, ΧΑΙΠΕ ΟΤΙ ΒΑΣΤΑΖΕΙΣ ΤΟΝ ΒΑΣΤΑΖΟΝΤΑ ΠΑΝΤΑ (*Rejoice, for you are the throne of the King; Rejoice, for you hold him Who sustains everything*⁴). A total of twelve *putti*, ten of them in pairs, are scattered between the clouds.

The dedicatory inscription, written with calligraphic minuscules on an open scroll, folded in the edges, is painted below the dragon and mentions the name of the iconographer, who is also the donor:

Δέησις τῶν δούλων τῆς χάρητό σου Δέσποινα Γεωργίου Κουτσου-Ικάκη καὶ τῆς Συμβίας αὐτοῦ Ἀγγελικός. διὰ μνημόσυνον αὐτ[ῆς καὶ] τῶν Γονέων ἔτος 1865. [Ἔ]ργον κ(αὶ) ἀφιέρωμα τοῦ Ἰδιοῦ (*Supplication of the servants of your Grace, Our Lady, Georgios Koutsoukakis and his spouse*

² Psilakis 1993: 255-293; Proskēnētario 2006; Nikolakakis 2020a, 38-39, 93-95 and passim; Nikolakakis 2020b; Nikolakakis 2020c.

³ Psilakis 1993: 275-276; Railakis Vranas 2009: 39-40.

⁴ Akathist Hymn, English translation: <https://www.goarch.org/el/-/the-akathist-hymn-and-small-compline> [accessed 11.12.2023].



Fig. 1. Georgios Koutsoukakis, "The Immaculate Virgin" (1865).
Holy Patriarchal and Stavropegic Monastery of Chrysospigi, Canea, Crete.
Photo I. Vitaliotis



Fig. 2. "The Immaculate Virgin" (1865). Detail. Holy Patriarchal and Stavropegic Monastery of Chryssofigi. Photo I. Vitaliotis



Fig. 3. "The Immaculate Virgin" (1865). Detail. Holy Patriarchal and Stavropegic Monastery of Chryssofigi. Photo I. Vitaliotis

Angeliko for her commemoration and that of the parents, in the year 1865. A work and offering of the above person).

The lower part of the inscription has been covered by a later repaint in the form of a narrow frame. The icon has not yet been restored.

The form of the name of the donor's wife, Angeliko (Ἀγγελικώ), used to be common in vernacular Greek of Crete and the Cyclades. Koutsoukakis is not included among the known Cretan iconographers and the "Immaculate Virgin" seems to be the only icon painted by him for the Chryssopigi. Let us add that in the 19th century his surname is found in the district of Canea⁵.

The "Immaculate Virgin" has been rendered in a naturalistic and rather naïve style, similar to that of Western engravings⁶, while the Post-Byzantine tradition is resounded, apart from the iconography, in the schematized facial features of Mary and the Christ. A third stylistic component is the impact of the academic religious painting, which style in the Greek Orthodox world since the 1840's, mainly through the, then new, School of Arts of Athens. Our icon is therefore a token of a "mixed" and eclectic style, which is very common, in a multitude of forms, in the Orthodox communities of the Balkans during the 19th century⁷. Compared with the contemporary icons created for the Chryssopigi by Emmanuel Tripolitakis and his workshop⁸, the "Immaculate Virgin" seems even more distanced from the Post-Byzantine tradition.

This peculiar icon is not a hapax in Crete. The hitherto unknown image appears for the first time in the Preveli Monastery (1845–1850). It is titled *The Lady of the Angels* (Η ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ) and is signed by Antonios Vevelakis (1819–1914)⁹, an extremely productive

5 Psilakis 1993: 242 (donation of kyr Giannios Koutsoukakis to the Tzankarolon Monastery, 1848). I thank Denise-Chloe Alevizou for sharing this information with me.

6 On Post-Byzantine painting and engravings see Rigopoulos 1998; Tourta 1999; Rigopoulos 2006; Bonovas 2009; Tsimboukis 2013; Vassilaki 2015; Kuyumdzhiev, Moutafov et al. 2018; Stošić 2019; Vitaliotis 2020 (with further bibliography).

7 Graikos 2011; Georgiadou-Kountoura, Graikos 2013; Graikos 2013. Especially on 19th century icon painting in Crete see Alevizou 2013; Graikos 2022.

8 The work of Cretan iconographer Emmanouil Tripolitakis remains unpublished; cf. Alevizou 2010: 59, n. 62.

9 Kamilakis 2020: 285, No. XIV. On Antonios Vevelakis: Drandakis 1992; Kamilakis 2003; Alevizou 2010: 49–57; Kamilakis 2020; Kamilakis 2023. On the "Lady of the Angels" painted by Vevelakis see



Fig. 4. Antonios Vevelakis (attr.),
“The Lady of the Angels” (1888),
donor hieromonk Paissios Kounelis.
St. John the Theologian Monastery,
Aptera, Crete. Photo I. Vitaliotis



Fig. 5.
The enthroned
Virgin with Christ
Child (1687).
Church of
the Lady of
the Angels,
Zakynthos.
Photo archim.
D. Lykogiannis

iconographer from Rethymno and heavily inspired by Western prints. Vevelakis reproduced the same image at least eight times (**Fig. 4**). He is not its creator, nonetheless: he copied an 1841 icon by Ioannis Frangopoulos, originated from Zakynthos, who had painted the “Lady of the Angels” for the village of Potamia, in Naxos¹⁰. Antonios Vevelakis had sojourned as a refugee on that island, as his daughter went to the Ursuline School located there, but also in Tenos and Syros, two other islands of the Cyclades being home of a large Catholic community. The same model was chosen by Ioannis Stathakis, in 1882, for the Arkadi Monastery, following its restoration after the Cretan Revolt of 1866–1869¹¹.

For his rather innovative “Lady of the Angels” Ioannis Frangopoulos was most likely inspired by a sketch, supposedly kept in his personal archive, of the provincial baroque relief on the western façade of the homonymous church in the town of Zakynthos (1687)¹² (**Fig. 5**). The characteristic long neck of the Virgin, Christ’s upward gaze, the flying angels and the *putti*, are all motifs found in Frangopoulos’ alleged template, contrary to the crescent and serpent complex, which are his additions. In his “Immaculate Virgin” Georgios Koutsoukakis, albeit the change in the title, has appropriated *ad verbum* the same “Lady of the Angels”, as it was reproduced in Crete by Antonios Vevelakis. Koutsoukakis probably used an *anthivolon*. At the same time, the flaws in design, evident, among others, in the clumsy rendering of Christ’s face, indicate that Koutsoukakis was not a master iconographer: he might even be an amateur painter, though a skilled one.

Apparently, the Chryssofigi icon is related to the allegorical image of the “Woman on the Crescent” surrounded by twelve stars, based on the Book of Revelation (12.1-2): “And there appeared a great wonder in heaven: A woman clothed with the sun, and the moon under her feet, and upon her head a crown of twelve stars. And she being with child cried, travailing in birth, and pained to be delivered”¹³. The original exegesis of the vision refers to the Woman as the symbol of

Kamilakis 2020: 456-457, fig. 54-55, 58-59, 60.

¹⁰ Kamilakis 2020: fig. 59a.

¹¹ I thank Denise-Chloe Alevizou for sending me a photo of the icon.

¹² On the church of the Lady of the Angels see Konomos 1967: 76-77. Archimandrite Dionysios Lykogiannis, an expert in religious painting in Zakynthos, has informed me that he has not found any painting on the island signed by Ioannis Frangopoulos.

¹³ Revelation 12.1-3, KJB.

the Church. However, according to an alternative interpretation, first set forth about 800 by Alcuine of York, the Woman is none other than the Virgin Mary¹⁴.

Although the repercussion of this Mariological interpretation becomes obvious in Medieval and Early Modern illustrations of the Revelation¹⁵, a deliberate ambiguity in the symbolism of the Woman, represented as the *Regina Coeli*, should not be ruled out¹⁶. Anyhow, the dramatic picture set forth by Revel. 12.3-6, namely how the Woman and the Child were chased by the “great red dragon, having seven heads and ten horns”¹⁷, becomes an ideal illustration of the persecuted Church of the Latter Days¹⁸. It is in this context that the “Woman on the Crescent” is found in Post-Byzantine cycles of the Apocalypse on Mt. Athos¹⁹, based on imported paradigms, such as the Albrecht Dürer’s woodcuts (1498)²⁰.

It was Dürer again, followed by other artists of the Early Northern Renaissance, that explicitly depicted the Virgin with Christ Child standing or sitting on the crescent²¹ (**Fig. 6**). However, as early as the 14th century, such images and statuettes had appeared in the German countries and in French Brittany²², while later they migrate to Normandy and Spain²³. The seated “Virgin of the Apocalypse” has been

14 Resseguie 1998: 121-123 (the Dragon), 142-145 (the Mother); Painter 2002: 561. On the Mariological interpretation of the Revel. 12.1-6 see Lobrichon 1996: 407-439; Baron 2011: para. 16; Derbes 2016: 966, n. 38.

15 De Winter 1983: 406. On the iconography of the Revelation in the Middle Ages, in general, see De Winter 1983; Emmerson & McGinn 1992: 105-292; Derbes 2016. Concerning the illustration of the Apocalypse in Early Middle Ages see Palmer 2014.

16 Willoughby 1940: 375-390. Cf. the Mc Cormick Greek Apocalypse (Chicago MS 931, 17th c.), where the Child of the Woman bears a cruciform halo and lays in a manger (Willoughby 1940: Pl. XXXVI).

17 Revelation 12.3-6, KJB.

18 Baron 2011: para. 16.

19 Tsimboukis 2013.

20 Perrig 1987; Price 1994; Hall 1996; Krüger 1996; Campbell Hutchison 2000. Cf. also: <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=durer+crescent+moon>.

21 Hall 1996: fig. 13, 16. Cf. also: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/428012> (The Metropolitan Museum); <https://www.jstor.org/stable/community.27024141> (Museum of New Zealand); https://lucascranach.org/en/DE_BStGS_6276/ (Staatsgalerie im Schloss Johannisburg, Aschaffenburg) [accessed 11.12.2023].

22 Cf. the “Woman of the Apocalypse” by the Circle of the Master of the Amsterdam Cabinet, 1480--1490: The Metropolitan Museum -- Cloisters, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/469862> [accessed 11.12.2023].

23 On Spain: Stevens-Arroyo 1998; Hernández 2019. On Normandy: Fournée 1953; Baron 2011; Riviale 2011.

apparently inspired by the 14th-century Italian *Madonna dell'Umiltà*²⁴. Another variant of the same devotional imagery is the “Nursing Madonna” (*Virgo Lactans*) on the crescent, created by the Spanish painter Llorenç Saragossa (late 14th c.)²⁵ and reproduced by Dürer for *Das Marienleben* (c. 1510/11)²⁶. The “Virgin of Guadalupe”²⁷, as well as numerous paintings, sculptures and engravings by 17th and 18th-century European and Mexican artists²⁸, may be regarded as a pictorial commentary of this Marian (re)interpretation of Revel. 12.



Fig. 6. Albrecht Dürer, “The Virgin and the Child standing on a Crescent moon” (1508).

The Cleveland Museum of Art. Photo credit <https://www.jstor.org/lecommunity.24604507>

24 Cf. the seated “Virgin of the Apocalypse” by Dürer: The Cleveland Museum of Art, <https://www.jstor.org/stable/community.24604666> [accessed 11.12.2023]. On the “Madonna of Humility”: Meiss 1951: 132ff.; Polzer 2000 (with further bibliography). A church dedicated to the *Madonna dell'Umiltà* was erected by the Jesuits in 16th century Venice (Lillywhite 2018).

25 Gómez Frechina [2019]: fig. 44; https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Workshop_of_Llorenç_Saragossà_-_Altarpiece_of_the_Virgin_Suckling_the_Child,_Saint_Clare_and_Saint_Anthony_the_Abbott_-_Google_Art_Project.jpg [accessed 11.12.2023].

26 The Cleveland Museum of Art, <https://www.jstor.org/stable/community.24604686> [accessed 11.12.2023].

27 On the Immaculate Conception and the inculturation in Mexico see Stevens-Arroyo 1998: 52-54; Mong 2018; Granziera 2019.

28 We will limit here to name but a few artists having painted either the “Virgin of the Apocalypse”, holding Christ Child, or the “Immaculate Conception” (either with or without the Child): the painters Francisco Pacheco, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Guido Reni, Gianbattista Tiepolo, Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz, Miguel Vallejo, the printmakers Jacques Callot and François de Poilly, the sculptors Ignaz Günther and Johann Pieter Wagner. See also Derome 2019; Granziera 2019: 469-477; Hernández 2019.



Fig. 7. Johann Peter Alexander Wagner and his workshop (attr.), "The Immaculate Conception" (c. 1765). The Cleveland Museum of Art. Photo credit <https://www.clevelandart.org/art/1963.674#>

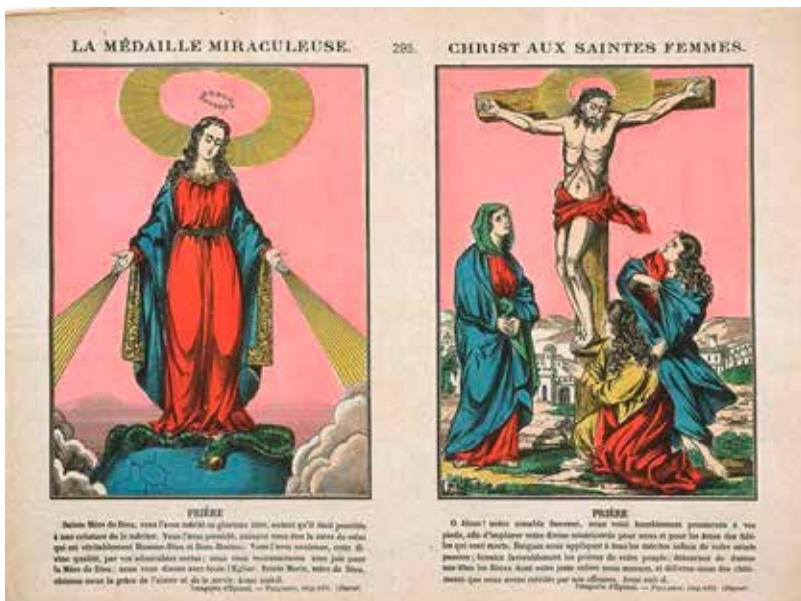


Fig. 8. "The Miraculous Medal", "Christ with the Holy Women". Catholic devotional images, 19th century, France. Inv. No. D 996.1.797 B. Photo credit <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/Mo537000812> [accessed 11.12.2023]

The title “Immaculate Conception” given to the above Baroque paintings is a direct allusion to the dogma of the same name, which, though not institutionalized yet, was gaining popularity in Southern Catholic Europe²⁹. This new tendency in theological thought resulted in a meaningful change in iconography: the seven-headed dragon was replaced by a giant snake coiled around either a crescent, or a full moon, and biting an apple. The latter is a literal illustration of Genesis 3,1-4 (“the fruit of the tree which is in the midst of the garden”³⁰)³¹ (**Fig. 7**). Through engravings this image reached the Orthodox East, though deprived of its typically Catholic theological implications. Such a token is an 1820 icon by Georgios from Selitsa (Greek Macedonia)³².

A new impetus to the above imagery is given after the visions of Catherine Labouré, in the 1830s, in the convent of Francis de Sales in Paris, rue du Bac. Thousands of medals and prints of the *Médaille miraculeuse* were circulated soon afterwards³³ (**Fig. 8**), a devotion apparently favored by the 19th century Catholic Revival in France³⁴. Thanks to the proclamation by Pius IX of the dogma of the Immaculate Conception (1854), the latter became one of the most favorite Marian subjects³⁵. It is useful to remind that the conception of Mary without the Original Sin never became a part of the teachings of the Eastern Orthodox Church³⁶.

Georgios Koutsoukakis, like Frangopoulos, had most likely seen such devotional prints. This explains the “correction” of the original title

29 On the doctrine of the Immaculate Conception and its official proclamation: Mitchell 1954; O'Connor 1958; Prosperi 2007; Nwatu 2009; Adams 2010; Alvarez 2016; Fastiggi 2019.

30 Genesis 3,3, KJB. In the “Lady of the Angels” in the Aptera Monastery (1888), also attributed to A. Vevelakis, the serpent is biting a fig (Fig. 4).

31 Genesis 3,3, KJB. See Levi D’Ancona 1957; Ostrow 1996; Baron 2011, para. 14-19; Blake Mcham 2016; Galizzi Kroegel 2017. Interestingly, in the “Lady of the Angels” in the Aptera Monastery (1888), attributed to A. Vevelakis, the serpent is biting a fig (Fig. 4).

32 Unpublished icon. Courtesy of Dr Theocharis Tsambouras, Hellenic Ministry of Culture. For the diffusion of the image of the Immaculate Conception in Orthodox Slavic countries, namely in Ukraine, Northern Serbia and Bulgaria (18th – 19th c.), see Genova 2014 (I thank my colleague Margarita Kuyumdzhieva for indicating to me the above article).

33 Polistena 2012; Carminati 2018; Carminati 2019.

34 Cholvy 1997: 135-138; Boss 2019.

35 Cf. the fresco of the Proclamation of the Dogma of the Immaculate Conception by Francesco Podesti (1859-1861), <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/en/collezioni/musei/sala-dell-immacolata/francesco-podesti--proclamazione-del-dogma.html> [accessed 11.12.2023], and the painting by Ferenc Szoldatits (1820-1916) https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_of_the_Apocalypse#/media/File:Woman_Apocalypse_Hungary.jpg [accessed 11.12.2023].

36 Dvornik 1958; Romanides 2002; Louth 2019.

“The Lady of the Angels” of the Frangopoulos – Vevelakis’ synthesis. Still the epithet “the Immaculate” (ἡ Ἀμόλυντος) is not innovative in Crete: it had been adopted by the Cretan School as early as the 15th century, but it was associated with the Mother of God in bust holding Christ, most commonly the Virgin of the Passion³⁷.

A story related with 16th c. Venice is quite suggestive of the “secular” connotations of the “Woman of the Apocalypse” in reference to a public not familiar with academic theology. In 1560 Francesco and Valerio Zuccato executed, among other mosaics in San Marco, a panel inspired by Revel. 12³⁸. In September 1573, a member of the millenial sect of Benedetto “Corazzaro” (“the armorer”), summoned before the Inquisition, interpreted the then new mosaic as follows: “that woman has twelve stars, signifying the twelve apostles, and the sun signifies the Holy Spirit, and the moon under her feet indicates that she will dominate that lord who carries the moon as his banner, that is, the Turks”; as for the dragon, “it represents Martin Luther and the Turk”³⁹.

Apparently, that Venetian common man was not the only one holding this view and in cases like this it becomes difficult to separate popular beliefs from scholar theology: the exegetical tradition associating the “Turk” with the Antichrist is a well-attested fact, both in the Catholic West and in the Orthodox East after the fall of Constantinople⁴⁰. Thus, the commemorative tableau created by Tintoretto (c. 1582) for the Doge’s Palace and representing doge Pietro Loredan before the Virgin, is a repercussion of the *Zeitgeist*: the monstrous black snake, whose tail is visible on the left side, is probably a metaphor for the Ottomans adversary⁴¹.

37 Mbormboudakis 1993: No. 139 (Hodegetria dexiokratousa, Toplou Monastery), No. 7 (Virgin of the Passion, Hermitage Museum). The same iconographic type is rarely accompanied by the epithet “The Lady of the Angels” (ἡ Κυρία τῶν Ἀγγέλων; see Drandakis 1951).

38 Merkel 1994: 136, fig. 131.

39 Paul 2011: 83-85.

40 Argyriou 1982: 17-25; Schnapp 2017: 202-210; Green-Mercado 2020. On Greek apocalyptic literature under the Ottoman domination, see Argyriou 1982.

41 Paul 2011: 86-87. Cf. a woodcut depicting the Holy League attacking the Turkish Dragon (1570) in Paul 2011: 77, fig. 4.4. See also Harper 2011. On the commemorative paintings of the Palazzo Ducale see Wolters 1987.

Fig. 9. Jacques Callot, "The Immaculate Conception" (1607–1611). Princeton University Art Museum.
Photo credit <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/45742> [accessed 11.12.2023]



Conclusions. The conceptual change of the Chrysopigi "Immaculate Virgin"

Before concluding, let us take a brief look at the "genealogical tree" of the "Immaculate Virgin". In early 1840's Ioannis Frangopoulos created a new variant of the enthroned Virgin with the Child, inspired from a 17th century relief on the façade of the Lady of the Angels Church, in his native island of Zakynthos, and fusing it with the Immaculate Conception; he borrowed, namely, from the latter the crescent and the serpent biting the fruit. The fact that this Catholic imagery is derived from the "Virgin of the Apocalypse" might have favored the reception of Frangopoulos' novelty by the Greek Orthodox milieu, its theological implications going unnoticed. This iconographic amalgam, aptly labeled "The Lady of the Angels", was copied soon afterwards by the Cretan icon painter Antonios Vevelakis. As for its 1865 replica by Georgios Koutsoukakis (a Vevelakis' disciple, or, probably, just an imitator), the change of the original title might be a proof of the artist's acquaintance with the "Immaculate Conception". In any case,



Fig. 10. The war flag of the island of Hydra (1821): the Cross and the inverted Crescent. National Historical Museum, Athens. Photo credit <https://nhmuseum.gr>

the choice of such an image for an Orthodox church is indeed peculiar. Furthermore, the fact that the crescent is inverted is thought-provoking, given that the latter is mainly found in a few 17th – 18th century devotional paintings⁴² (Fig. 9).

The relative popularity of the “bizarre” Cretan “Virgin of the Apocalypse” (at least ten icons in the western part of the island between 1840’s and 1880’s) could be elucidated by the historical context. Encouraged by the Tanzimat Reforms, especially after the Crimean War (1853–1856), the Greek Orthodox Cretans had high hopes for equality with their Muslim fellow citizens, while their ultimate goal remained the union with their “mother country”⁴³. It is fascinating that Koutsoukakis’ sacred offering was painted on the eve of the Cretan Revolt

42 Cf. the “Immaculate Conception” by Francisco Pacheco, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inmaculada_con_Miguel_del_Cid_de_Francisco_Pacheco_\(Catedral_de_Sevilla\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inmaculada_con_Miguel_del_Cid_de_Francisco_Pacheco_(Catedral_de_Sevilla).jpg) [accessed 11.12.2023], and by Carlo Maratti (*Whitaker, Clayton* 2007, No. 149).

43 On Crete between 1830 and 1898, see Kalliataki Mertikopoulou 1984; Malandri 2015: 29–50 (with further bibliography).

(1866–1869)⁴⁴, which ended up as an insurrection of national character. Let us add that one of the preliminary gatherings of its leaders took place in Hagia Kyriaki, a *metochion* of the Chryssopigi⁴⁵.

Taking everything in account, the Chryssopigi “Immaculate Virgin” is an instructive example of mutation in the symbolism of an image. As seen above, as early as the 16th c., the crescent had often been taken for granted to symbolize the “Turk”. If the connection of the “Woman on the Crescent” with the aspiration of a final victory over Islam was prevalent in Early Modern Europe, we can assume that this would have been, to an even greater extent, the case in 19th century Ottoman-ruled Crete. It is not a coincidence that the inverted crescent with the snake is also found on an 1871 icon of the Theotokos Life-Giving Spring from the Rethymno county, a work by priest Nikolaos Kounoupas⁴⁶.

It was not the first time in popular Greek imagery that the inverted crescent was a veiled illustration of the defeated Ottoman, as it shown by the war flag of the revolted Greek island of Hydra (1821) (**Fig. 10**). Shortly before Vevelakis’ death, in 1912, the Sultan was depicted as a serpent in a propaganda lithograph, labeled “The Balkans against the Tyrant”⁴⁷. In other words, a variant of the “Immaculate Conception”, fittingly renamed “The Immaculate Virgin” by an Orthodox Cretan iconographer, was taken out of its original context and put at the service of the national aspirations of the Greek population of his native island.

In this short study we put forth yet another example illustrating the well-known quality of iconography to overstep geographical borders, and even denominations. At the same time, as is the case with the “Immaculate Virgin”, the Christian imagery, during its journeys, encounters surprising metamorphoses, both morphological and conceptual.

44 Bourne 1956; Tomadakis 1966; Mamalakis 1983; Stavridis 2013; Malandri 2015: 51–86; Papanastaspoulos 2017; Nikolakakis 2020c, 25–52.

45 Mamalakis 1983: 46–53. On Hagia Kyriaki see Psilakis 1993: 290.

46 Unpublished icon. I owe thanks to Denise-Chloe Alevizou for bringing it to my attention.

47 National Historical Museum, Inventory ID 4951-1. https://nhmuseum.gr/images/syloges_mouseiou/12693_5378_400_499.jpg [accessed 11.12.2023].

Bibliography

Alvarez 2016: *Alvarez*, Elisabeth Hayes. Epilogue: The Immaculate Conception Proclamation Semicentennial, 1904. In: Eadem. The Valiant Woman: The Virgin Mary in Nineteenth-Century American Culture. Chapel Hill, NC, 187-196.

Adams 2010: *Adams*, Marilyn McCord. The Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary: A Thought-Experiment in Medieval Philosophical Theology. – Harvard Theological Review, No. 103/2, 133-159.

Alevizou 2010: *Alevizou*, Deniz-Chloë. Η Κρήτη των Καλλιτεχνών, 19^{ος} – 20^{ος} αιώνας. Αγιογραφία – ζωγραφική – γλυπτική. Herakleio.

Alevizou 2013: *Alevizou*, Denise-Chloe. 'Improved Byzantine Art' in Crete and the Cretan Question: A Case Study. – Nineteenth-Century Art Worldwide, No. 12/2, <http://www.19thc-art-worldwide.org/autumn13/alevizou-on-improved-byzantine-art-in-crete-and-the-cretan-question> [accessed 29.05.2023].

Argyriou 1982: *Argyriou*, Asterios. Les exégèses grecques de l'Apocalypse à l'époque turque (1453–1821). Esquisse d'une histoire des courants idéologiques au sein du peuple grec asservi. Thessaloniki.

Baron 2011: *Baron*, Françoise. L'Iconographie de l'Immaculée Conception dans la sculpture médiévale et moderne en Normandie. In: *Thelamon* 2011: 163-178.

Blake Mcham 2016: *Blake Mcham*, Sarah. Visualizing the Immaculate Conception: Donatello, Francesco della Rovere, and the High Altar and Choir Screen at the Church of the Santo in Padua. – Renaissance Quarterly, No. 69, 831-864.

Bonovas 2009: *Bonovas*, Nikos. Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος, Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773–1890). PhD Dissertation, Aristotle University of Thessaloniki – Faculty of Philosophy. Thessaloniki.

Boss 2019: *Boss*, Sarah Jane. Original Holiness. The Blessed Virgin Mary in the Catholic Theology of Nineteenth-Century Europe. In: *Maunder* 2019: 486-502.

Bourne 1956: *Bourne*, Kenneth. Great Britain and the Cretan Re-

volt, 1866–1869. – *The Slavonic and East European Review*, No. 35/84, 74–94.

Campbell Hutchison 2000: *Campbell Hutchison*, Jane. Albrecht Dürer: A Guide to Research. New York.

Carminati 2018: *Carminati*, Pauline. Regards sur l'iconographie mariale au XIX^e siècle: la Vierge de la Médaille miraculeuse. In: *Imágenes, devociones y prácticas religiosas. La Europa del Sur (1800–1960)* (eds. M. Bolaños Atienza, R. Serrano García, I. Saint-Martin, N. Cerezales). Valladolid, 153–173.

Carminati 2019: *Carminati*, Pauline. L'iconographie mariale de la médaille miraculeuse. *Raffl & Cie* [online], 04/06/2019. <https://raffl.hypotheses.org/1018> [accessed 23.05.2023].

Cholvy 1997: *Cholvy*, Gérard. Être chrétien en France au XIX^e siècle. Paris.

De Winter 1983: *De Winter*, Patrick M. Visions of the Apocalypse in Medieval England and France. – *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, No. 70/10, 396–417.

Derbes 2016: *Derbes*, Anne. Washed in the Blood of the Lamb: Apocalyptic Visions in the Baptistry of Padua. – *Speculum*, No. 91/4, 945–997.

Derome 2019: *Derome*, Robert. La médaille du baron de Fouencamps et le frère Luc. In: *Les récollets en Nouvelle-France. Traces et mémoire* (ed. P.-A. Dubois). Québec, 489–520.

Drandakis 1951: *Drandakis*, Nikolaos V. Η ρεθυμνία εικόν Παναγίας του Πάθους. – *Κρητικά Χρονικά*, No. 5/1, 61–70.

Drandakis 1992 (2009–2010): *Drandakis*, Nikolaos V. Σχεδιάσμα παρουσίας του Αντωνίου Βεβελάκη, ζωγράφου των δεσποτικών εικόνων του καθεδρικού ναού Ρεθύμνης. – *Νέα Χριστιανική Κρήτη*, No. 7–8, 68–97. Reprinted in: *Νέα Χριστιανική Κρήτη*, No. 28–29 (2009–2010), 539–568.

Dvornik 1958: *Dvornik*, Francis. The Byzantine Church and the Immaculate Conception. In: *O'Connor* 1958: 87–112.

Emmerson & McGinn 1992: *The Apocalypse in the Middle Ages* (eds. R.K. Emmerson, B. McGinn). Ithaca, NY.

Fastiggi 2019: *Fastiggi*, Robert. Mariology in the Counter Reformation. In: *Maunder* 2019.

Fournée 1953: *Fournée*, Jean. Iconographie de l'Immaculée Conception au Moyen Âge et à la Renaissance. La place de la Normandie dans le développement de la doctrine et de son expression artistique. Paris.

Galizzi Kroegel 2017: *Galizzi Kroegel*, Alessandra. The Altarpieces by Bernardo Zenale at the Getty and Denver Art Museums: Two Case Studies for the Iconography of the Immaculate Conception. – *Ikon*, No. 10, 201-216.

Genova 2014: *Genova*, Elena. Δογματични изображения на св. Богородица: Св. Богородица върху луна / Непорочно-то зачатие [Dogmatichni izobrazheniya na sv. Bogoroditsa: Sv. Bogoroditsa varhu luna / Neporochnoto zachatie]. In: Сборник в чест на 80-годишнината на професор протопрезвитер д-р Николай Шиваров [Sbornik v chest na 80-godishninata na profesor protoprezviter d-r Nikolay Shivarov]. Veliko Tarnovo, 318-347.

Georgiadou-Kountoura, Graikos 2013: *Georgiadou-Kountoura*, Euthymia, *Graikos*, Nikolaos. Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Απόπειρες προσέγγισης και προσδιορισμού ενός νέου ερευνητικού πεδίου. In: Το Άγιον Όρος στα χρόνια της Απελευθέρωσης. Στρογγυλές τράπεζες “Ναζαρηνή ζωγραφική”, “Φόρος τιμής στον Gabriel Millet”. Πρακτικά Συνεδρίου (ed. N. Toutos). Thessaloniki, 435-439.

Gómez Frechina [2019]: *Gómez Frechina*, José. Our Lady of Humility. Barnaba da Modena. Nicolás Cortés Gallery [Madrid].

Graikos 2011: *Graikos* Nikolaos. Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα. PhD Dissertation, Faculty of Philosophy, Aristotle University of Thessaloniki.

Graikos 2013: *Graikos*, Nikolaos. Υπήρξε Ναζαρηνή ζωγραφική στην Ελλάδα; In: Το Άγιον Όρος στα χρόνια της Απελευθέρωσης. Στρογγυλές τράπεζες “Ναζαρηνή ζωγραφική”, “Φόρος τιμής στον Gabriel Millet”. Πρακτικά Συνεδρίου (ed. N. Toutos). Thessaloniki, 441-451.

Graikos 2022: *Graikos*, Nikolaos. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Ιεράπετρας Λασιθίου Κρήτης από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αι. In: Σ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης. Πρακτικά (eds. I. Stoufi-Poulimenou, S. Mamaloukos). Athens, 333-360.

Granziera 2019: *Granziera*, Patricia. Mary and Inculturation in Mexico and India. In: *Maunder* 2019: 468-485.

Green-Mercado 2020: *Green-Mercado*, Mayte. Ottoman Rome: Apocalyptic Prophecies in the Mediterranean (1570–1580). In: Idem. Visions of Deliverance: Moriscos and the Politics of Prophecy in the Early Modern Mediterranean. Ithaca, NY (online ed. Cornell Scholarship Online, 21 May 2020), 100-129.

Hall 1996: *Hall*, Cynthia A. Before the Apocalypse: German Prints and Illustrated Books, 1450–1500. – Harvard University Art Museums Bulletin, No. 4/2, 8-29.

Harper 2011: *Harper*, James G. The Turk and Islam in the Western Eye, 1450–1750. Visual Imagery before Orientalism (ed. J. G. Harper). Surrey – Burlington.

Hernández 2019: *Hernández*, Rosilie. Immaculate Conceptions: The Power of the Religious Imagination in Early Modern Spain. Toronto.

Kalliataki Mertikopoulou 1984: *Kalliataki Mertikopoulou*, Kallia. Η εσωτερική κατάσταση στην Κρήτη, 1868–1877. PhD Dissertation, Faculty of Philosophy, National and Capodistrian University of Athens.

Kamilakis 2003: *Kamilakis*, Charalambos, protopresvyteros. Αντώνιος Χατζή Γεωργίου Βεβελάκης. Ρεθύμνιος Κρης ζωγράφος (1819–1914). PhD Dissertation, Faculty of Philosophy, University of Crete, Rethymno. DOI 10.12681/eadd/22696.

Kamilakis 2020: *Kamilakis*, Charalambos, protopresvyteros. Αντώνιος Χατζή Γεωργίου Βεβελάκης. Ρεθύμνιος Κρης ζωγράφος (1819–1914). Διδακτορική διατριβή. Rethymno.

KJB: King James Bible Online, <https://www.kingjamesbibleonline.org> [accessed 23.05.2023].

Konomos 1967: *Konomos*, Ntinios. Εκκλησίες και μοναστήρια στη Ζάκυνθο. Athens.

Kuyumdzhiev, Moutafov et al. 2018: *Kuyumdzhiev*, Alexander, *Moutafov*, Emmanuel *et al.* Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX vek v Balgaria]. Sofia.

Krüger 1996: *Krüger*, Peter. Dürers "Apokalypse". Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, Dieter Wuttke, 28). Wiesbaden.

Levi D'Ancona 1957: *Levi D'Ancona*, Mirella. The Iconography of

the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance. New York.

Lillywhite 2018: *Lillywhite*, Marie-Louise. The Decoration of the Jesuit Church of the Madonna Dell'Umiltà in Venice, 1560–1606. – *Artibus et Historiae*, No. 39/77, 161-200.

Lobrichon 1996: *Lobrichon*, Guy. La Femme d'Apocalypse 12 dans l'Occident latin (760–1200). In: *Marie: Le culte de la Vierge dans la société médiévale* (eds. D. Iogna-Prat, E. Palazzo, and D. Russo). Paris, 407-439.

Louth 2019: *Louth*, Andrew. Mary in Modern Orthodox Theology. In: *Maunder* 2019: 231-243.

Malandri 2015: *Malandri*, Maria. Το Κρητικό ζήτημα από την ίδρυση του ελληνικού κράτους το 1830 έως την απόκτηση της αυτονομίας του νησιού το 1898: Ο ρόλος των πατριωτικών οργανώσεων. Masters Dissertation, Faculty of Philosophy, Aristotle University of Thessaloniki.

Mamalakis 1983: *Mamalakis*, Ioannis P. Ἡ Κρητικὴ Ἐπανάστασις τοῦ 1866–1869. Canea.

Maunder 2019: *The Oxford Handbook of Mary* (ed. C. Maunder). Oxford.

Mbormboudakis 1993: Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη (ed. M. Mbormboudakis). Herakleio.

Meiss 1951: *Meiss*, Millard. Painting in Florence and Siena After the Black Death. Princeton.

Merkel 1994: *Merkel*, Ettore. I Mosaici del Cinquecento Veneziano I^a Parte. – *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, No. 19, 73-140.

Mitchell 1954: *Mitchell*, Gerard. The Definition of the Immaculate Conception. – *Irish Theological Quarterly*, No. 21/1, 1-15.

Mong 2018: *Mong*, Ambrose. Our Lady of Guadalupe: Model of Inculturation. – *International Journal for the Study of the Christian Church*, No. 18/1, 67-83.

Nikolakakis 2020a: *Nikolakakis*, Nektarios. Οι ορθόδοξες μονές των Χανίων μέσα από βενετικά και οθωμανικά κατάστιχα: Από τις παραμονές μέχρι τη λήξη του Μεγάλου Κρητικού Πολέμου. Rethymno.

Nikolakakis 2020b: *Nikolakakis*, Nektarios. Από τον «διοργανισμό»

του 1870 στον καταστατικό χάρτη του 1900: Συνέχειες και ασυνέχειες στο οικονομικό γίγνεσθαι της Ιεράς Μονής Ζωοδόχου Πηγής (Χρυσοπηγής) Χανίων, με βάση το ανέκδοτο κτηματολόγιο του 1918. Rethymno.

Nikolakakis 2020c: *Nikolakakis, Nektarios*. Το ανέκδοτο «Κτηματολόγιον των ακινήτων» της Ι. Μ. Ζωοδόχου Πηγής Χρυσοπηγής Χανίων (1871), σύμφωνα με τον διοργανισμό των Ι. Μονών κατά την ύστερη οθωμανική κυριαρχία. Rethymno.

Nwatu 2009: *Nwatu, Felix*. The Immaculate Conception: A Model of the Development of Dogma. – *Asia Journal of Theology*, No. 23/1, 3-21.

O'Connor 1958: *O'Connor, Edward*. The Dogma of the Immaculate Conception. History and Significance (ed. E. O'Connor). Notre Dame, IN.

Ostrow 1996: *Ostrow, Steven F.* Cigoli's Immacolata and Galileo's Moon: Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rome. – *The Art Bulletin*, No. 78/2, 218-235.

Painter 2002: *Painter, John*. The Johannine Literature. In: *A Handbook to the Exegesis of the New Testament* (ed. S. E. Porter). Boston – Leiden.

Palmer 2014: *Palmer, James T.* The Apocalypse in the Early Middle Ages. Cambridge.

Papanastasopoulos 2017: *Papanastasopoulos, Nikolaos*. Η Κρητική Επανάσταση 1866–1869 και η διαχείριση της κρίσης από τον βασιλιά Γεώργιο Α'. Athens.

Paul 2011: *Paul, Benjamin*. "And the moon has started to bleed": Apocalypticism and religious reform in Venetian art at the time of the Battle of Lepanto. In: *Harper* 2011: 67-94.

Perrig 1987: *Perrig, Alexander*. Albrecht Dürer oder die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die Apokalypse Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513. Weinheim.

Polistena 2012: *Polistena, Joyce C.* The Image of Mary of the Miraculous Medal: A Valiant Woman. – *Nineteenth-Century Art Worldwide*, No. 11/2, <http://www.19thc-artworldwide.org/summer12/joyce-polistena-the-image-of-mary-of-the-miraculous-medal> [accessed 23.05.2023].

Polzer 2000: *Polzer, Joseph*. Concerning the Origin of the Virgin of Humility Theme. – *RACAR: Revue d'art Canadienne/Canadian*

Art Review, No. 27/1-2, 1-31.

Price 1994: *Price*, David. Albrecht Dürer's Representations of Faith: The Church, Lay Devotion and Veneration in the 'Apocalypse' (1498). – Zeitschrift für Kunstgeschichte, No. 57/4, 688-696.

Proskēnētario 2006: Προσκυνητάριο Ἱερῶς Σταυροπηγιακῆς Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς – Χρυσοπηγῆς. Canea.

Prosperi 2007: *Prosperi*, Adriano. L'Immaculée Conception à Séville et la fondation sacrée de la monarchie espagnole. – Revue d'histoire et de philosophie religieuses, No. 87/4, 435-467.

Psilakis 1993: *Psilakis*, Nikos. Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης. Τ. Β'. Herakleio.

Railakis Vranas 2009: *Railakis Vranas*, Christos. Ο επίσκοπος Κυδωνίας και Αποκορώνου Αγαθάγγελος Νονιλάκης (1912–1935) και η εποχή του. Diploma Dissertation, Faculty of Theology, Aristotle University of Thessaloniki.

Resseguie 1998: *Resseguie*, James L. Revelation Unsealed. A Narrative Critical Approach to John's Apocalypse. Leiden – Boston – Köln.

Rigopoulos 1998: *Rigopoulos*, Giannis. Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού. Vol. 1. Athens.

Rigopoulos 2006: *Rigopoulos*, Giannis. Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Vol. 2. Athens.

Riviale 2011: *Riviale*, Laurence. L'Immaculée Conception dans les vitraux normands. In: *Thelamon* 2011: 179-193.

Romanides 2002: *Romanides*, John S. The Ancestral Sin (transl. G. S. Gabriel). Ridgewood, NJ.

Schnapp 2017: *Schnapp*, Joël Elie. Prophéties de fin du monde et peur des Turcs au XV^e siècle. Ottomans, Antichrist, Apocalypse. Paris.

Stošić 2019: *Stošić*, Ljiljana. Western European Prints and the Religious Art in the Balkans (18th – 19th Centuries). In: Art Readings I.2018. Marginalia (eds. I. Gergova, E. Moussakova). Sofia, 107-121.

Stavridis 2013: *Stavridis*, Stavros. The Cretan Insurrection of 1866–1869 as reported in the New York Times. In: Πρακτικά Συνεδρίου Πήγας Φεργαίος, Ιωάννης Καποδίστριας, Φρανσίσκο ντε Μι-

ράντα – Η ελληνική σκέψη στην αυτοθέσμιση των κοινωνιών, τον Διαφωτισμό και την Γνώση. Thessaloniki, 215-240.

Stevens-Arroyo 1998: *Stevens-Arroyo*, Anthony M. The Evolution of Marian Devotionalism within Christianity and the Ibero-Mediterranean Polity. – *Journal for the Scientific Study of Religion*, No. 37/1, 50-73.

Thelamon 2011: *Thelamon*, Françoise. Marie et la “Fête aux Normands”: Dévotion, images, poésie (ed. F. Thelamon). Mont-Saint-Aignan.

Tomadakis 1966: *Tomadakis*, Nicholas. The Cretan Revolt 1866–1869. Canea.

Tourta 1999: *Tourta*, Anastasia. Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά. Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας. Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 10 Νοεμβρίου 1995 (ed. A. Tourta). Thessaloniki.

Tsimboukis 2013: *Tsimboukis*, Georgios D. Η Αποκάλυψη του Ιωάννη στη μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους. Athens.

Van Dijk 1958: *Van Dijk*, Stephen Joseph Peter. Mirella Levi D’Ancona. The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance (= Monographs on Archeology and Fine Arts, sponsored by the Archaeological Institute of America and the College Art Association of America VII). – *Scriptorium*, No. 12/2, 330-331.

Vassilaki 2015: *Vassilaki*, Maria. Working Drawings of Icon Painters After the Fall of Constantinople. The Andreas Xyngopoulos Portfolio at the Benaki Museum. Athens.

Vitaliotis 2020: *Vitaliotis*, Ioannis. Reproducing engravings on a single icon: The case of the Theotokos Megaspelaiotissa. In: *Art Readings I.2019. Patterns – Models – Drawings* (eds. E. Moutafov, M. Kuyumdzheva). Sofia, 153-174.

Whitaker, Clayton 2007: *Whitaker*, Lucy, *Clayton Martin*. With contributions by Aislinn Loconte. The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque. London.

Willoughby 1940: *Willoughby*, Harold R. The Elisabeth Day McCormick Apocalypse. Vol. I. A Greek Corpus of Revelation Iconography. Chicago, IL.

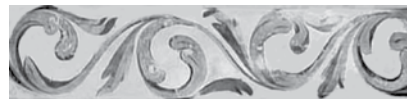
Wolters 1987: *Wolters*, Wolfgang. Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Milano.

An Icon of the “Immaculate Virgin” on an Inverted Crescent (1865) in the Chrysopigi Monastery, Canea, Crete: A Hidden New Meaning of an Old Allegory?

Ioannis Vitaliotis



The icon of the “Immaculate Virgin” (1865) in the Chrysopigi Monastery, Chania, painted and donated by Georgios Koutsoukakis, depicts the Virgin seated with Christ Child; she is surrounded by clouds and putti and is stepping on an inverted crescent moon and a serpent biting an apple. Its indirect prototype, labeled “The Lady of the Angels”, was created by Ioannis Frangopoulos (1841), inspired by a relief on the façade of the homonymous church in Zakynthos, and by the typically Catholic devotional imagery of the “Immaculate Conception”. The fact that the latter has been based on the “Virgin of the Apocalypse” might have favored the reception of this iconographic amalgam by the Greek Orthodox milieu. The diffusion of this image in Ottoman Crete since 1840’s through the painter Antonios Vevelakis (who was copied by Koutsoukakis), might indicate its re-interpretation as an anti-Ottoman symbol.



Превъплъщения на една легенда Reincarnations of a Legend

Иванка Гергова¹

*Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките*

Abstract: The text presents legends of miraculous icons in five monasteries in the Plovdiv diocese – Bachkovo Monastery, Sopot Monastery „Ascension of Christ“, Kaloferski Monastery, Krichim Monastery „Dormition of the Virgin Mary“, Perushtenski Monastery „Sts. Theodore Tyrone and Theodore Stratilat“. The legends have similar elements: the icon moves by itself and chooses a place to settle, which in most cases leads to the construction of a monastery; liturgical processions are made with the icon; healing springs are present everywhere. Although there are some variations, it can be concluded that the legendary story of the Bachkovo miracle-working icon was a prototype for the others that arose with the desire to ensure the prosperity of the monastery.

Keywords: miracle-working icon, monasteries in the Plovdiv diocese, print of Sopot Monastery „Ascension of Christ“

Абстракт: Представят се легенди за чудотворни икони в пет манастира в Пловдивска епархия (Бачковски, Сопотски „Възнесение Христово“, Калоферски мъжки, Кричимски „Успение Богородично“, Перущенски „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“), които имат сходни елементи: иконата се придвижва сама и избира място, където да се установи, което в повечето случаи довежда до построяването на манастир; с иконата се правят литийни шествия; навсякъде присъстват лечебни извори. Макар да има известни варианти, може да се заключи, че легендарната история на Бачковската чудотворна икона е била прототип за останалите, възникнали с желание за осигуряване просперитета на обителта.

Ключови думи: чудотворна икона, манастири в Пловдивска епархия, щампа на Сопотския манастир „Възнесение Христово“

¹ DSc Ivanka Gergova is a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Corresponding Member of BAS, working in the field of Bulgarian and Balkan Orthodox art (15th – 19th centuries). E-mail: v.gergova@yahoo.com

Бачковската чудотворна икона на Богородица е най-старата почитана и днес в българските земи икона на Божията майка². Нейният епитет Η ΒΛΑΧΕΡΝΙΩΤΙΣΑ, повторен и върху сребърния обков³, подсказва, че, изначално създадена като реплика или копие на прочута чудотворна константинополска икона, тя би могла още скоро след създаването си да е обградена с чудотворен ореол. През вековете на османска власт около нея се е създал легендарен комплекс, мотивите на който съм изложила в своя по-стара работа⁴ и тук няма да се спирам на тях с подробности. Легендите за Бачковската чудотворна икона биха могли да се поставят в малко по-широк контекст, както балкански, така и в рамките на Пловдивска епархия, и това е основната цел на този текст.

Основните елементи на местното предание са следните: 1. иконата на Богородица е рисувана от ев. Лука; 2. иконата е дошла сама от Грузия и се установила край манастира в малка пещера, наричана Клувията (вариант – скрита в пещерата, за да бъде запазена); 3. намерена е от местен овчар/козар, на име Ангел, който я занася в манастира; 4. след намирането на иконата водата в местната река се увеличава, до Клувията има аязмо; 5. в чест на намирането е построен параклис на името на овчаря – „Св. Архангели“. Всяка година на втория ден на Великден се прави тържествено литийно шествие от манастира до Клувията и обратно.

Емблематичните за манастира легенда за откриването на иконата и литийното шествие са изобразени през 1807 г. в гравюра, изпълнена във Виена⁵, и след това, през 40-те години на XIX в., върху фасадата на южното манастирско крило⁶.

Легендарният корпус, свързан с Бачковската чудотворна икона, е пълен с общи места, което не може да се определи като необичайно.

Като най-сходни с бачковската легенда наративи бих посочила легендата за намирането на иконата на Богородица Мегаспи-

2 За иконата съществува немалка литература: по-старата е цитирана в *Gergova* 2012. Вж. още *Bakalova* 2016; *Paskaleva* 2017.

3 *Paskaleva* 2017: 203.

4 *Gergova* 2012: 121-127.

5 *Тотов* 1975: 19, 20, ил. 19.

6 *Kolev* 1970; *Gergova* 2012: 134-135, ил. на с. 124, 125, 132, 133, 134.

леотиса (изпълнена от ръката на ев. Лука) в Пелопонес⁷, намирането на иконата Богородица Сумелиотиса в Мала Азия, близо до Трапезунд, също дело на евангелиста⁸, и тази, свързана с историята на манастира Спилеотиса или Хрисоспилеотиса в Епир, илюстрирана от Христофор Жефарович през 1749 г.⁹ Към посочените като паралел истории вероятно могат да се добавят още, но това едва ли е необходимо. Има ли бачковската легенда някаква директна връзка с някоя от тях, едва ли ще се изясни, макар че приликите са доста показателни. Митотворчеството и тук, както винаги, се опира на авторитетни прецеденти. Всъщност по-важно е, че можем да проследим какво влияние е имала легендарната история на Бачковската чудотворна икона върху околните манастири в Пловдивска епархия.

В сбирката на НАИМ – София има щампа на Сопотския манастир „Възнесение Христово“, останала до днес непубликувана и неизвестна¹⁰. В долната ѝ част е оставено поле за надпис, който не е нанесен. Щампата е гравирана от човек, който не е познавал особеностите на графичното изкуство – или е рисувал директно върху медната плоча, или неправилно е прекопирал подготвителната рисунка и накрая отпечатъкът се е получил в негатив. Когато обърнем изображението, виждаме оригиналния му вид. В центъра е разположен манастирът – ВО(З)НЕСЕНІЕ ХР(ИС)ТОВО М(А)Н(АС)ТЫРЬ СОПОТСКІИ – с малка църква, ниски жилищни сгради, два двора и три кули, които ги защитават. Ако прочетем началото на романа „Под игото“, когато Краличетът търси убежище в манастира, ще установим, че Иван Вазов описва обителта точно по същия начин¹¹. Очевидно гравьорът е възпроизвел стриктно нейните постройки и околния пейзаж,

7 Историята на иконата – намирането и чудесата ѝ, са изобразени в поредица от сцени в щампата на манастира, изпълнена през 1780 г. във Венеция, и втора подобна от 1813 г.: *Papastratou* 1986: n. 544, 545; Full of Grace and Truth: Icon of Panagia “Megalospilaiotissa” (of the Great Cave), full-of-grace-and-truth.blogspot.com [посетен на 19.06.2023].

8 Намирането на иконата и чудесата ѝ са представени в цикъл сцени в гравюрата на манастира, изпълнена през 1840 г. Вж. *Papastratou* 1986: 538; The History of the icon of Panagia Soumela, pontosworld.com [посетен на 19.06.2023].

9 *Davidov* 1978: кат. 50, сл. 57, 58; *Papastratou* 1986: n. 167. Гравюрата е възпроизведена дословно в икона, днес във Византийския музей в Атина, която се датира приблизително от края на XVIII в.: *Ekthesi* 1985: cat. 28 (автор О. Грациу). Благодаря на колегата Григориос Маноупулос за консултацията във връзка с библиографията на иконата.

10 НАИМ, инв. № 2714. Размери 55x43,5 см.

11 *Vazov* 1956b: 21-24, 38, 39.



Фиг. 1. Щампа на Сопотския манастир „Възнесение Христово“. НАИМ-БАН.
Снимка И. Гергова

както може да се увери всеки зрител на място. Най-интересна за нашата тема е лявата част на щампата, където на два съседни върха, разделени от дол, в който тече река¹², е „кацнала“ икона на Богородица с Младенеца. Същата икона е носена в литийното шествие, което излиза от портите на манастира. Сравнението с щампата на Бачковския манастир показва очевидни сходства. Запазена е общата схема, явяването на иконата в околностите на манастира е представено също на две съседни възвишения в лявата горна част на листа. Като се има предвид достоверността на представяне на архитектурата на Сопотския манастир, едва ли неизвестният зограф или гравьор би добавил историята с иконата, ако тя не е съществувала в обителта в подножието на Балкана.

Щампата на Сопотския манастир „Възнесение Христово“, както и оцелелите от миналото произведения на православното изкуство в него заслужават специално изследване, каквото се на-

¹² Реката, течаща западно от обителта, се нарича Манастирска река.

дявам да направя в бъдеще. Тук ще се опитам само да датирам приблизително гравюрата. Тя трябва да е създадена след 1807 г., защото щампата на Бачковския манастир несъмнено е била неин модел. Представена е старата малка еднокорабна църква на Сопотския манастир, която според едно мнение била възстановена през 1752 г.¹³, според друго – погромът бил нанесен през 1778, а възобновяването било през 1782 г.¹⁴ Тази стара църква, описана от Иван Вазов, била съборена при една буря през 1869 г., когато върху нея паднал вековен бор¹⁵. На следната година църквата била построена отново по-голяма и с куполи¹⁶. Неизвестният гравьор, изглежда, е имал пред очи и щампата на Троянския манастир, изпълнена през 1839 г. от йеромонах Филотей¹⁷ – в нея има много сходна орнаментална рамка, както и прилика в изображението на литийното шествие. Така най-общо щампата на Сопотския манастир може да се датира между 1839 и 1869 г.

Сопотският мъжки манастир е разрушен или силно пострадал през 1877 г. по време на Руско-турската война и скоро след това е възстановен на същото място¹⁸. Съществуват някои предания, свързани с основаването или възобновяването на Сопотския мъжки манастир, които дължим както на възрожденеца Райно Попович¹⁹, така и на многобройните спомени на членове на Вазовия род, чиито предци са били тясно свързани с манастира²⁰. Никъде в тях не се говори за икона. Но все пак легендата, илюстрирана в щампата на Сопотския манастир, е била запомнена и днес е известна благодарение на П. Берлиев, изследовател на историята на обителта, който я записал през 1990 г. от възрастен жител на гр. Сопот²¹. Според неговия разказ в средата на XVII в. монасите в манастира живеели в охолство и разкош. Един ден храмовата ико-

13 Petrov 1986: 90.

14 Berliev 2016: 39.

15 Събитието е дало повод за написването на първото стихотворение на Иван Вазов „Борът“. Vazov 1955: 77-79. Вж. и Berliev 2016: 70, 91-94.

16 Vazov 1956a: 134.

17 Tomov 1975: ил. 114, 115. Макар гравьорът на щампата за Сопотския манастир да е бил неопитен, рисунката се отличава с много по-голямо майсторство, отколкото тази на йеромонах Филотей за Троянския манастир.

18 Chavrakov 1974: 298-299; Berliev 2016: 75.

19 Undzhiev 1968: 25.

20 Vazova 1981; Vazova 1997; Valchev 2005.

21 Berliev 2016: 41, 42.

на изчезнала от храма и не могли да я намерят. Възрастен монах разтълкувал това като знак за скорошно бедствие, наказание за греховете на братството. Действително, манастирът бил нападен и разграбен от татари, някои монаси се спасили в Балкана. Един от тях, докато се лутал в планината, намерил иконата под една скална козирка. Взел я, а зад нея на скалата видял изображението ѝ „сякаш се отпечатало“. Монахът отнесъл иконата в опожарения манастир, събрали се и други братя, възстановили обителта и заживели праведно и богоугодно. Иконата била намерена в местността „Мечата пързалка“, на километър северно от манастира. До там впоследствие се правило литийно шествие. През 1948 г. местни комсомолци от бригадата „Огнен меч“ взривили скалата с изображението на иконата, за да унищожат „гнилото минало и религиозните заблуди сред населението“.

Изключително интересният разказ намира потвърждение в щампата. Както изглежда, сходството ѝ с щампата на Бачковския манастир съвсем не е случайно, защото приликите са както в легендите, така и в ритуалните практики. В единия от вариантите на бачковската легенда манастирската икона на Богородица била скрита в пещерата по време на турското завоевание, където много по-късно, по време на възобновяване на обителта след пожар, била намерена²². Макар да липсва морализаторската мотивация на сопотската легенда, мотивите са много сходни. В пещерата Клувията, където иконата е намерена, има нейно изображение върху скалата²³, което е обект на индивидуално поклонение от страна на вярващите и играе роля в ежегодното литийно шествие. В местността „Меча пързалка“ над Сопотския манастир според местните спомени също е имало изображение на иконата върху скалата, което обаче тук е обяснено като самопоявило се (неръкотворно). Без съмнение, скалното изображение на иконата и тук е било обект на определени ритуали по време на шествието, което монасите и сопотненци са извършвали като възпоменание. Отделни фреско изображения върху скали се срещат в околностите на някои балкански манастири още от Средновековието, като имат функцията да сакрализират пространството и служат за поклоннически маркери и мемории²⁴.

22 Gergova 2012: 126.

23 Gergova 2012: 135.

24 Smolčić Makuljević 2015: 143-145; Smolčić Makuljević 2019: 391-399.



Фиг. 2. Детайл
от щампата

В сопотската щампа е представена икона на Богородица, изобразена до коляно, която държи Младенеца на лявата си ръка, точно както е в бачковската гравюра. Тъй като графичното изображение е засега единствено свидетелство за почитаната Богородична икона в Сопотския манастир, можем да предположим, че и тя е имала иконография, подобна на типа Богородица Одигитрия.

Има още нещо, което свързва двете обители и техните чудотворни икони – до Клувията в околностите на Бачковския манастир има

аязмо, където са се случвали многобройни изцеления. Култът на Бачковската чудотворна икона е тясно свързан с водата. Край Сопотския манастир, в близост до мястото на намиране на иконата също има аязмо, посветено на Богородица Живоносен източник²⁵.

Изображението в сопотската щампа насочва и към известната история на близкия Калоферски мъжки манастир „Рождество Богородично“. Едно описание на Калофер във в. „Източно време“ от 1875 г. казва: „по предание на дедите ни в бедственото време, което изпитали братята ни, чудотворната икона се преместила на брега, гдето и сега стои кръст, свидетел на приселението ѝ“. Впрочем, върху по-високия хълм с иконата от сопотската щампа е изобразен кръст. Историкът на Калофер Никола Начов допълва с подробности: след разрушаването на близкия Голямоселски манастир, един монах се спасил, носейки със себе си икона Рождество Богородично. Той се заселил в скалите и след време починал. На друг отшелник, живеещ в околностите, се присънила иконата, той я намерил и след разни произшествия като хвърчене на иконата и смяна на мястото ѝ, накрая бил построен Калоферският манастир²⁶. Този манастир е също изгорен по време на Освободителната война и възстановен скоро след това²⁷. Както и в случая с бачковската икона, чието намиране е свързвано с увеличаване водите на р. Чая и с избликване на лечебна вода и построяване на аязмо, и тук, край Калоферския манастир, има много посещавано аязмо „Св. Пантелеймон“.

Другите наративи, които, струва ми се, имат връзка с разгледаните, са от манастири в северните поли на Родопите, също в Пловдивска епархия.

В околностите на гр. Кричим е имало в миналото три манастира, които са били разрушени в различно време, два от тях през Априлското въстание²⁸. В Батак се разказва, че след разрушаването на древната църква край града, известна под името „Латинска Богородица“ през XV в., икона на Богородица била скрита в гората. След години била намерена недалеч от развалините на

²⁵ Mutafchiev 1973: 294; Berliev 2016: 24.

²⁶ Gergova 2012: 181-183.

²⁷ Chavrovkov 1974: 304, 305.

²⁸ Tsonchev 1946: 221-226; Deliradev 1953: 278-279.

Кричимския манастир „Успение Богородично“²⁹. Изтълкувано като знамение, това откритие довело до възобновяването на обителта. Трябва да се спомене, че в Кричимския манастир е запазена каменна плоча на чешма с надпис от 1592 г., в който са споменати няколко имена от Батак³⁰.

Друга легенда за кричимския Богородичен манастир³¹ добавя подробности. Ловци чували глас от един хълм от другата страна на реката, където имало кръст. Там намерили икона на дряново дърво в гората. Тогава била построена за нея църква, в която дървото било оставено вътре, а иконата била вързана със синджир за него. Един от вариантите за намиране на икона е именно върху дърво, но най-близко сходство има легендата от Етрополския манастир Варовитец. Според нея в лопенското землище имало манастирище, откъдето една икона „бегала“ и лопенци я намерили върху дряново дърво в местността Варовитец. Опитали се да я върнат, но иконата отново избягала на предишното място и накрая етрополци построили заради нея на мястото на дрена Етрополския манастир³². В кричимския вариант необичаен елемент е включването на дървото в новопостроената църква.

Легендата продължава: на патронния празник в Кричимския манастир се стичали поклонници от близо и далеч, всеки се стремил да вземе иконата и който успявал, започвал да тича из околностите, блъскан от самата икона. Както съм имала възможност да отбележа, тук може да се очаква влияние от константинополския ритуал с иконата Одититрия, или от легендите за някои

29 Stankov 2010: 299. В различни източници патронният празник на манастира се посочва различно. В списъците на спомоществатели от Възраждането и другаде е или „Кричимски манастир“ или „Св. Богородица“. Пловдивският свещеник Константин през 1819 г. го нарича „Въведение Богородично“. Вж. Narachnik 1935: 200. Така е и в: Balgarsko 1963: 193. Станков го определя като „Успение Богородично“. Днес той е посветен на Рождество Богородично. Така е било и през XIX в., както показва печатът на манастира, изработен през 1860 г. Печатът се съхранява в Историческия музей на гр. Батак, инв. № 1566.

30 Tsonchev 1947: 223. Тъй като нямаме никакви ориентири за времето на появяване на тази легенда, биха могли да се подозират две причини за връзката на Батак с Кричимския манастир – или легендата е по-стара от XVI в. и батачани са посещавали манастира (и участвали в изработването на чешмата) заради иконата, която са почитали като своя, или легендата е възникнала по-късно, възможно повлияна от надписа на каменната плоча.

31 Balgarsko 1963: 193.

32 Tatsov 2012: 512-513.



Фиг. 3. Щампа на Бачковския манастир. Виена, 1807. Снимка НБИВ – Пловдив

хилендарски чудотворни икони³³. Както виждаме, в Кричимския манастир също се е извършвала ежегодно лития с иконата извън храма. И тук до манастира има минерални лековити извори.

В наше време легендата за кричимската чудотворна икона е напълно забравена, но за нейната популярност в миналото говори наименованието на оброка „Куницата“³⁴.

В близост до съседното на Кричим градче Перуцица е имало манастир „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“³⁵, също разрушен по време на Априлското въстание, който до днес е останал

33 Gergova 2012: 185.

34 Stoilov.

35 Balchev 2001; Hristov 2021.

невъзстановен. Неговата легенда³⁶ е запазена фрагментарно и е възможно с течение на времето да се е отдалечила от оригиналния си вид. Ето какво е запомнено: „Куната“ изхвъркнала от църквата и отишла на камъка, където е кръстът. Ходили да я вземат, но тя не се давала на никого. Едва една млада булка успяла да я вземе и да я занесе в манастира. Какви са били причините за изхвъркването на иконата от църквата и защо се е съпротивлявала, не се обяснява. Възможно е наративът да е бил сходен с този за бягството на иконата от храма на Сопотския мъжки манастир. В комплекса на Перущенския манастир също е имало аязмо.

Разгледаните легенди се разполагат в широкия контекст на православната и католическата традиция. Известно е, че икони, които се приписват на четката на ев. Лука, са по правило древни и силно почитани чудотворни изображения, чийто престиж се засилва от „авторството“ и идеята, че самата Богородица ги е благословила. Ще спомена само най-известните примери на икони, за които се е вярвало, че са изпълнени от ев. Лука: Богородица Одигитрия в Константинопол, Богородица Владимирска³⁷, Богородица Кикиотиса, Богородица Ченстоховска в Полша³⁸. Микеле Бачи е установил, че подобни примери се намират едва ли не по цял свят, както в католически, така и в православни храмове³⁹. На картата на разпространението им през XVII в., която е съставил според една католическа публикация⁴⁰, Бачковският манастир липсва.

Най-разпространеният топос в местните легенди е преодоляването от страна на иконата на известни, понякога големи разстояния, придвижването ѝ без чужда помощ и изборът на място, където да се установи. Мотивът за летящите или плуващи икони, напускащи мястото си, е характерен за кризисни и опасни исторически времена и възниква вероятно през иконоборския период. На Балканите, изглежда, се разпространява във времената на османска власт. Трябва да се отбележи, че топосът има много

³⁶ Arnaudov 1930: 8.

³⁷ Shchennikova 1996.

³⁸ Niedźwiedz 2010.

³⁹ Bacci 2000, с по-старата литература.

⁴⁰ Bacci 2000: tav. III.

по-широко разпространение – специално в Русия⁴¹ и Полша⁴². Обикновено намирането на иконата създава ново сакрално пространство – в нейна чест се строи параклис, църква или манастир, или се възобновява съществуващо разрушено, опожарено или напуснато свято място. Най-общо в сходните легенди вариантите за мястото, където иконата се е скрила или спряла, са два – или върху дърво/храст, или в пещера. Вероятно не е случайно, че в много от разказите откриватели на иконите и първи свидетели на чудесата, извършвани от тях, или на чудесните явления на Богородица, са пастири (Мегаспилеотиса – жена, пасяща кози; Миртидиотиса и Хрисоспилеотиса – овчар). Библейските парадигми трябва да са изиграли роля в този случай. Ловците, намесващи се в кричимската история, са също персонажи, които откриват скрити или неизвестни сакрални обекти, например мощи на отшелници⁴³.

Концентрацията на сходни легенди за чудотворни икони в Пловдивска епархия е знаменателна и едва ли е случайна. Те са половината от всички известни засега в България⁴⁴. Историите за намиране на иконите са от категорията на странстващите сюжети. Те придават в очите и съзнанието на поклонниците специален статус на манастирите, в които се пазят – доказват „богоизбраността“ на мястото, привличат вярващи за поклонение и осигуряват благосъстоянието на манастира и дори самото му съществуване. За това спомагат и аязмата във всички разглеждани случаи. Макар че малките манастири в Пловдивска епархия, за които стана дума, да не са проучени задоволително, може да се проследи тяхното сходство – всички имат впечатляваща със суровата си красота природна среда и еднакви култови обекти (аязма, скали с кръстове), разположени са в близост до развити и будни възрожденски селища, с които поддържат връзки и споделят съдбата им. Чудотворните им икони и ритуалите с

⁴¹ Poselyanin 2002.

⁴² Sosna 2001.

⁴³ Ловци намират мощите на св. Йоан Рилски (Народно житие на св. Йоан Рилски); цар Диоген намира св. Прохор Пшински по време на лов (Народно житие на св. Прохор); ловци намират мощите на св. Йоаким Осоговски (Пространно житие на светеца). Вж. Stara 1986: 129, 130, 167, 180.

⁴⁴ Gergova 2012: 117-203. Тук са събрани сведения за чудотворни икони на Богородица, които преобладават, но би трябвало да се добави и историята за чудотворната икона на св. Георги в Гложенския манастир, „долетяла“ от Киев. Вж. Gergova 2016: 154-155.

тях, наред със свещените извори, без съмнение, са били основен фактор за просперитета им в навечерието на техния разгром през 70-те години на XIX в.

В центъра на „родословното дърво“ на разгледаните наративи би трябвало да поставим бачковската легенда, и като най-стара засвидетелствана, и като произхождаща от най-авторитетното култово място на епархията – Бачковския манастир. „Клоните“ на това дърво са подхранвани и от други извори. Дали е случайно, или не, не мога да определя, но всички манастири, които споменах, са били български, а от гръцките манастири в околностите на Бачково не са известни подобни легенди.

Накрая ще спомена накратко и кризата в култа на Бачковската чудотворна икона, настъпила по време на Екзархията, за която разказва Марин Дринов: „В Бачковския манастир преди ходели много поклонници. Сега (1876 г. – бел. И. Г.) българите не ходят. Сред селското население се е разпространило твърдото убеждение, че Богородица, разгневена на гърците заради тяхното безчестие, е напуснала манастира и преди две години е пренесла своята благодат върху друг извор до българското с. Катърли при Станимака и сега народът отива там на поклонение. Българите са построили тук параклис и мислят да го заместят ако не с манастир, поне с голяма църква.“⁴⁵ Какво се е случило в това село и какво е останало днес от опита за преместване на култовото място, е въпрос на бъдещо проучване.

⁴⁵ *Drinov* 1969: 451.

Библиография

Arnaudov 1930: *Arnaudov*, Mihail. Фолклорни приноси от Родопско [Folklorni prinosi ot Rodopsko]. – Сборник за народни умотворения [Sbornik za narodni umorvorenia] No. 38, 1-48.

Bacci 2000: *Bacci*, Michele. Per un 'corpus' di San Luca pittore: dalla leggenda all'attribuzione. In: San Luca evangelista. Testimone della fede che unisce. Atti del Congresso internazionale. Padova, 16-21 Ottobre 2000. Padova, 423-452.

Bakalova 2016: *Bakalova*, Elka. Култът към реликвите и чудотворните икони. Традиции и съвременност [Kultat kam relikvite i chudotvornite ikoni. Traditsii i savremennost]. Sofia.

Balchev 2001: *Balchev*, Vladimir. „Родопската Света гора“ и Перуцинския манастир „Св. св. Теодор Стратилат и Теодор Тирон“ [„Rodopskata Sveta gora“ i Perushtenskiya manastir „Sv. Sv. Teodor Stratilat i Teodor Tiron“] – In: Перущица. Гласове от миналото, настоящето и бъдещето [Perushtitsa. Glasove ot minaloto, nastoyashteto i badeshteto]. Plovdiv, 19-29.

Berliev 2016: *Berliev*, Petar. Сопотският мъжки манастир Свети Спас (Възнесение Господне) [Sopotskiyat mazhki manastir Sveti Spas (Vaznesenie Gospodne)]. Б.м.и [B.m.i].

Balgarsko 1963: Българско народно творчество [Balgarsko narodno tvorchestvo]. Vol. 11. Sofia.

Chavrakov 1974: *Chavrakov*, Georgi. Български манастири [Balgarski manastiri]. Sofia.

Davidov 1978: *Davidov*, Dinko. Српска графика [Srpska grafika]. Novi Sad.

Deliradev 1953: *Deliradev*, Petar. Принос към историческата география на Тракия [Prinos kam istoricheskata geografiya na Trakiya]. Vol. II. Sofia.

Drinov 1969: *Drinov*, Marin. България в навечерието на своя погром [Balgariya v navecherieto na svoya pogrom]. In: Възрожденски пътеписи [Vazrozhdenski patepisi]. Sofia, 448-479.

Ekthesi 1985: Έκθεση για τα έκατο χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Athens.

Gergova 2012: *Gergova, Ivanka*. Чудесата на Пресвета Богородица в културата на Българското възраждане [Chudesata na Presveta Bogoroditsa v kulturata na Balgarskoto vazrazhdane]. Sofia.

Gergova 2016: *Gergova, Ivanka*. Russian Icons in Bulgaria. In: Routes of Russian Icons in the Balkans (16th – early 20th Centuries). Seyssel, 149-160.

Hristov 2021: *Hristov, Dimitar*. Кратка история на Перушинския манастир „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ [Kratka istoriya na Perushtinskiya manastir „Sv. Sv. Teodor Tiron i Teodor Stratilat“]. In: Перушица. Село устояло на бурите. Летопис 1878–1944. Дати и събития [Perushtitsa. Selo ustoyalo na burite. Letopis 1878–1944. Dati i sabitiya]. Plovdiv, 171-182.

Kolev 1970: *Kolev, K.* Нови данни за стенописите върху външната стена на южния корпус на Бачковския манастир [Novi dannii za stenopisite varhu vanshnata stena na yuzhniya korpus na Bachkovskiya manastir]. – Годишник на Народния етнографски музей – Пловдив [Godishnik na Narodniya etnografski muzey – Plovdiv], No. 1, 137-186.

Mutafchiev 1973: *Mutafchiev, Petar*. Стари градища и друмове из долините на Стряма и Тополница [Stari gradishta i drumove iz dolinite na Stryama i Topolnitsa]. In: П. Мутафчиев. Избрани произведения [P. Mutafchiev. Izbrani proizvedeniya]. Vol. 1. Sofia, 286-396.

Narachnik 1935: Наръчник за Пловдивската епархия или нейното описание съчинено от преподобния и многограмотен г-н Константин иконом, свещеник Пловдивски и издаден с разноските на негово високопреосвещенство пловдивски митрополит г-н Паисий. Виена, печатница на Димитър Давидович, 1819. Превод М. Апостолидис [Narachnik za Plovdivskata eparhiya ili neynoto opisanie sachineno ot prepodobniya i mnogogramoten g-n Konstantin ikonom, sveshtenik plovdivski i izdaden s raznoskite na negovo visokopreosveshtenstvo plovdivski mitropolit g-n Paisiy. Viena, pechatnitsa na Dimitar Davidovich, 1819. Prevod M. Apostolidis]. – Известия на Българското географско дружество [Izvestiya na Balgarskoto geografsko druzhestvo], No. 3, 193-204.

Niedźwiedz 2010: *Niedźwiedz, Anna*. The Image and the Figure. Our Lady of Częstohowa in Polish Culture and Popular Religion. Kraków.

Papastratou 1986: Papastratou, Dori. Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρτικά 1665–1899. Τ. I, II. Athens.

Paskaleva 2017: Paskaleva, Kostadinka. Към историята на Бачковския манастир (предварителни бележки) [Kam istoriyata na Bachkovskiya manastir (predvaritelni belezhi)]. – Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Център за славяно-византийски проучвания „Проф. Иван Дуйчев“ [Godishnik na Sofiyskiya universitet „Sv. Kliment Ohridski“. Tsentar za slavyano-vizantiyski prouchvaniya „Prof. Ivan Duychev“], No. 99/18, 199-218.

Petrov 1986: Petrov, Tsocho. Сопот през Възраждането [Sopot prez Vazrazhdaneto]. Varna.

Poselyanin 2002: Poselyanin, Евгений. Богоматерь. Описание Её земной жизни и чудотворных икон [Bogomater'. Opisanie eyo zemnoy zhizni i chudotvornyh ikon]. Vol. I, II. Moscow.

Smolčić Makuljević 2015: Smolčić Makuljević, Svetlana. Под благословом Светог оца Прохора Пчињског: сакрална топографија и место поклоњења [Under the blessing of holy father Prohor of Pčinja: sacred topography and the place of pilgrimage]. In: Манастир Свети Прохор Пчињски [Monastery of Prohor of Pčinja]. Beograd-Vranje, 125-152.

Smolčić Makuljević 2019: Smolčić Makuljević, Svetlana. Манастир Трескавац [Manastir Treskavac]. Belgrade.

Sosna 2001: Sosna, Grzegorz. Święte miejsca i cudowne ikony Prawosławne sanktuaria na Białostocczyźnie. Białystok.

Shchennikova 1996: Shchennikova, Lyudmila. Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская“ как „Одигитрия евангелиста Луки“ [Chudotvornaya ikona „Bogomateri Vladimirskaia“ kak „Odigitriya evangelista Luki“]. In: Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. [Chudotvornaya ikona v Vizantii i Drevney Rusi]. Moscow, 252-302.

Stankov 2010: Stankov, Veselin. Параклисът „Св. Богородица“ в местността „Латинска Св. Богородица“ [Paraklisat „Sv. Bogoroditsa“ v mestnostta „Latinska Sv. Bogoroditsa“]. – Известия на Исторически музей – Батак. Историческо богатство на община Батак [Izvestiya na Istoricheski muzey – Batak. Istoricheskoto bogatstvo na obshtina Batak], No. 3, 296-305.

Stara 1986: Стара българска литература. Т. 4. Житиеписни творби [Stara balgarska literatura. T. 4. Zhitiepisni tvorbi]. Sofia.

Stoilov: Stoilov, Boris. Кричим. Църквата „Св. св. Козма и Дамян“. Без година и място на издаване [Krichim. Tsarkvata „Sv. sv. Kozma i Damyan“. Bez godina i myasto na izdavane].

Tatsov 2012: *Tatsov, Alexander.* Сборникъ. Книги, статии и материали за София, Столична община и Етрополе [Sbornika. Knigi, statii i materialy za Sofiya, Stolichna obshtina i Etropole]. Sofia.

Tomov 1975: *Tomov, Evtim.* Български възрожденски шампи [Balgarski vazrozhdenski shtampi]. Sofia.

Tsonchev 1946: *Tsonchev, Dimitar.* Манастири и надписи по северните склонове на Родопите [Manastiri i nadpisi po severnite sklonove na Rodopite]. – Bulletin de l'Institut archéologique bulgare, No. 15, 219-226.

Undzhiev 1968: *Undzhiev, Иван.* Карлово. История на града до Освобождението [Karlovo. Istoriya na grada do Osvobozhdenieto]. Sofia.

Valchev 2005: *Valchev, Velichko.* Иван Вазов. Жизнен и творчески път [Ivan Vazov. Zhiznen i tvorcheski pat]. Sofia.

Vazov 1955: *Vazov, Ivan.* Събрани съчинения [Sabrani sacheniya]. Т. 1. Sofia.

Vazov 1956a: *Vazov, Ivan.* Събрани съчинения [Sabrani sacheniya]. Т. 11. Sofia.

Vazov 1956b: *Vazov, Ivan.* Събрани съчинения [Sabrani sacheniya]. Т. 12. Sofia.

Vazova 1981: *Vazova, Vera.* Иван Вазов и неговите близки [Ivan Vazov i negovite blizki]. Sofia.

Vazova 1997: *Vazova, Saba.* Спомени [Spomeni]. Sofia.

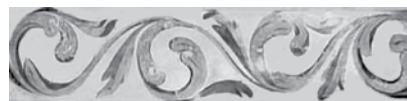
Reincarnations of a Legend

Ivanka Gergova



The text analyses the legends of the miraculous icon of the Virgin Vlacher-nitisa in the Bachkovo Monastery in view of their parallels in the Balkans. It reveals the impact of the cult of the icon in several monasteries in the Plov-div diocese, which also ensured their well-being through miraculous icons. All these monasteries were ruined or destroyed at the end of the 19th century and their icons have not been preserved. Only legends bear witness to them (in the case of the Kalofer Monastery of the Nativity of the Mother of God, the Krichim Monastery of the Dormition of the Mother of God, the Perushtitsa Monastery of Sts. Theodore Tyrone and Theodore Stratilat). We learn about a miraculous icon in the Sopot Monastery „Ascension of Christ“ from a hitherto unknown print from the collection of NAIM – Sofia.

The common places in the examined cases are: moving the icon of its own volition, which conveys holiness and ensures the continuity of cult places, the presence in all monasteries of springs with holy water, as well as rocks marked with crosses. It seems that liturgical processions with the miraculous icons were made everywhere.



Метаморфози на култа: още веднъж за почитанието на св. Филотея от двете страни на Дунава¹

Metamorphoses of the Cult: Once Again on
the Veneration of St. Philothea on Both Sides
of the Danube

Иван Билярски²

Институт за исторически изследвания
Българска академия на науките

Маргарита Куюмджиева³

Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Abstract: The article traces the veneration of St. Philothea and the metamorphoses it underwent, especially with the translatio of her relics from Tarnovo to Wallachia. The cult was originally complex in nature and combined features of a pious matron,

¹ Настоящото проучване е осъществено по съвместен проект *Изкуства, литература и власт в контактните зони (православие и ислям; православие и католицизъм)* / *Arts, Literature and Power in Contact Areas (Orthodoxy and Islam; Orthodoxy and Catholicism)* с Института по археология и история на изкуството в Клуж-Напока, Румънска академия по програмата за Еквивалентната безвалутна размяна (ЕБР) на БАН.

² *Ivan Biliarsky, Dr. Sci., is a mediaevalist, Professor at the Institute of Historical Studies, Bulgarian Academy of Sciences and Professor of Legal History in the University of National and World Economy. His main research interests are in the domain of the history of public institutions, law, political doctrines, manuscripts and text edition. Email: ivan.biliarsky@gmail.com*

³ *Margarita Kuyumdzhieva is an art historian, Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Her scientific interests are related to Orthodox art in the Bulgarian lands and the Balkans, Old Testament themes in Christian art, the iconography of the Holy Trinity, the artistic centres in the Balkans and the icon painters' ateliers in the pre-modern era, and the connections between the Bulgarian lands and Wallachia in the late Middle Ages. Email: margaritakj@gmail.com*



a reverend and a defender of the faith. In fact, it became widespread after the relics of the saint were transferred to the capital of the Second Bulgarian Empire. Their procession later to Vidin and then to Wallachia led to a change of veneration and we find St. Philothea as a martyr for the faith, who suffered at the hand of her father. In addition to the narrative textual evidence of hagiology, some of the extant images of the saint are traced and incorrect identifications made in earlier studies have been clarified.

Keywords: saint's cults, relics, translation, St. Filofteia, Wallachia

Абстракт: Статията проследява почитанието на св. Филотея и метаморфозите, които то претърпява, особено с пренасянето на мощите ѝ от Търново във Влашко. Култът е първоначално с комплексен характер и обединява черти на благочестива матрона, на преподобна и на защитник на вярата. Всъщност разпространение той получава след пренасянето на мощите на светицата в столицата на Второто българско царство. Шествието им по-късно във Видин, а сетне във Влашко води до изменение на почитанието и намираме св. Филотея като мъченица за вярата, пострадала от ръката на своя баща. Освен наративните текстови свидетелства на агиологията са проследени и някои от запазените изображения на светицата, като са доуточнени направени в по-ранните изследвания неправилни идентификации.

Ключови думи: култове на светци, пренасяне на мощи, Филотея Търновска, Влашко

Света Филотея Търновска, Темнишка, наречена по-сетне Арджешка (от Куртя де Арджеш), е една от светите жени с особено заплетена съдба на почитанието, за която се спори дали е преподобна или мъченица и дали става дума за една или за две различни светителки. Търновската светица е част от хора на покровителките на Второто българско царство и историята на нейното почитание повтаря в много отношения култовете на други Божии угодници, чиито мощи са пренесени в столицата Търново⁴. Когато първите Асеновци започват да събират и увеличават Божията благодат в нея, те се грижат и за създаването на останалите словесни или изобразителни елементи на култа. Така постепенно, но целенасочено, се изгражда един държавен християнски пантеон, който в много отношения формира иден-

4 По въпроса за значението на мощите в столичния град вж. *Bakalova* 2016: 45-50.

тичността на Царството. Всъщност тази политика е характерна за всички средновековни владетели и мощите тръгват по своите пътища из Югоизточна Европа. По този начин няколко култа, които са били само с локално значение, придобиват общобалкански характер. В действителност, това не са култове, свързани с някаква етническа група, и не са били култове с голямо значение във Византия, а по-скоро такива, които са „заети“ от Империята и понякога използвани за заместители на някои големи и забележителни общохристиянски почитания.

В предишни изследвания са изказвани становища за особено значение на почитанието на жени светици като закрилници на властта⁵. Св. Филотея принадлежи към тях и култът към нея има голямо значение в Търново. По-сетне нейните мощи са пренесени във Видин, а десетилетия след това откриваме култ към едноименна светица в Куртя де Арджеш, столицата на Влашко. При него обаче се забелязват сериозни отклонения в разказа на житието и в типа на почитанието. Дали отново става дума за пътуващите култове, или за смесване на два различни култа, е въпросът, който си поставяме. Разбира се, не е изключено да има елементи и от двете.

Св. Филотея е родена в град Полилот в Памфилия в семейство на заможни благочестиви християни. Тя се славела със своите добродетели и отдаденост на Христа. Когато била принудена да се омъжи, тя склонила също преблагочестивия си съпруг да останат непорочни в брака си. След неговата кончина Филотея се оттеглила на остров в близко до града езеро, откъдето проповядвала и вършела чудеса. Там тя достигнала до кончината си и била погребана. В зората на Второто царство започва пренасянето на мощи в Търново с цел издигането на авторитета на столичния град посредством натрупване на благодат в него. По време на завоеванията си в Тракия цар Калоян пренася мощите на св. Михаил Воин от Потука⁶, както и тези на св. Иларион Мъгленски⁷ и на св. Филотея Темнишка, като в последния случай церемонията е описана още по-детайлно и ѝ е придадено особено значение⁸.

⁵ Biliarsky 2021: 127-147.

⁶ Kałużniacki 1901a: 178-179; Patriarch Euthymius 1990: 173.

⁷ Kałużniacki 1901a: 56; Patriarch Euthymius 1990: 79.

⁸ Kałużniacki 1901a: 95-99; Patriarch Euthymius 1990: 109-112; Pavlov 2019a: 363; Cheshmedjiev 2019: 51-52.

Житието на св. Филотея поставя множество проблеми, един от които е къде се е намирал град Поливот и откъде цар Калоян е пренесъл мощите ѝ. Тук няма да обсъждаме защо градът е наречен „Моливот“, както и споровете дали се е намирал в Тракия, или в същинската Памфилия в Южна Анатолия. Всъщност не се казва, че българският владетел е завладял родното място на светицата⁹. По-съществен е въпросът за характера на нейното почитание. В своя интересен сравнителен анализ на женските почитания в православните славянски страни Аделина Ангушева-Тиханова изтъква някои техни особености¹⁰. Такива са по-късното започване на тази практика в България (едва през Второто царство), а също и особено съсредоточаване върху владетелски или манастирски характер на почитанието, но винаги с локално значение. Освен това не става дума за местни български светици, а за пренесени от Византия, където пък те не са имали особено значение (или то е било загубено, както в случая със св. императрица Теофанò). Ако следваме класификацията на жените светици, предложена от Алис-Мери Толбот¹¹, св. Филотея би трябвало вероятно да се причисли към групата на благочестивите матрони (защото е била омъжена), но нейното житие напомня твърде много на това на жена монахиня (поради аскетичен и монашески начин на живот), а също и на защитница на правата вяра (поради проповедите ѝ). Виждаме, че става дума за комплексен феномен, но във всеки случай не за почитание на мъченица за вярата. Това именно повдига и някои допълнителни въпроси, тясно свързани с нашата тема.

Вече стана въпрос, че някои от търновските култове се разпространяват и в съседни балкански страни, където придобиват или по-скоро запазват своето голямо значение¹². При всички тях, включително и при мъжете светци, то се формира, утвърждава или възобновява в пределите на Второто българско царство. Именно в България и защото е част от държавния пантеон, св. Филотея получава и основните текстови допълнения към почитанието. Тук можем да споменем Житието ѝ от патриарх Евтимий¹³,

9 Gonis 2004: 86-89; Pavlov 2019a: 362; Cheshmedjiev 2019: 50.

10 Angusheva-Tihanova 2013: 136, 139-141, 147.

11 Talbot 2001: 4-14.

12 Angusheva-Tihanova 2013: 136, 139-141, 147.

13 Kalužniacki 1901a: 78-99.

Похвалното слово от митрополит Йоасаф Бдински¹⁴ и богослужебните текстове¹⁵. Св. Филотея несъмнено е една от жените светии, които стават закрилници и застъпници на царството, също като Пресветата Богородица. Това се доказва от пренасянето на мощите им от падналия в ръцете на османците Търново към още държачия се Видин. Известия за тези събития намираме в разказите за пренасянето на мощите им: първият представлява допълнение към Житието на св. Параскева/Петка и е плод на перото на Григорий Цамблак¹⁶, а вторият е част от вече споменатото Похвалното слово за св. Филотея от митрополит Йоасаф Бдински. Съвместното пренасяне на мощите на търновски жени, небесни покровителки на царството, от Търново във Видин като продължение на същата политика има най-голямо значение за нашето изследване, поне що се отнася до литературните текстове. В разказа на Григорий Цамблак не се споменава, че те заедно напускат старата столица, и ние можем да направим заключението си само въз основа на текста на Похвалата на св. Филотея. В нея митрополит Йоасаф не се ограничава само със светицата, на която е посветено произведението, но указва и на св. Параскева/Петка (назована „вечнопомнимата и всесвета преподобна Петка“) и на императрица Теофанò („триблажената царица Теофана“) ¹⁷. Няма съмнение, че пренасянето им е общ акт, макар и разказан поотделно в различните текстове. Сходно е и по-нататъшното им пътуване към Сърбия (Крушевац и Белград), ала изглежда, че св. Филотея не участва в него. Във Видин следите ѝ се губят, за да се появят повече от две столетия по-късно в Куртя де Арджеш, една от първите столици на Влашко, ала се поставя питането дали това е същата светица¹⁸. За този период не се знае почти нищо, а някои от предполагаемите сведения са отхвърлени. За нашето изследване е от значение, че през XVII–XVIII в. във Влашко откриваме съвсем различен култ на момиче мъченица, който няма нищо общо с разказа от Житието на св. Филотея от патриарх Евтимий, нито с Похвалното слово от митрополит

14 *Kałużniacki* 1901b: 109-115; *Stara balgarska literatura* 1982: 196-200.

15 *Kozhuharov* 2004: 97-108; *Cheshmedjiev* 2019: 47-49; *Yovcheva* 2016: 183-201.

16 *Kałużniacki* 1901a: 432-436; *Stara balgarska literatura* 1986: 380-382.

17 *Kałużniacki* 1901b: 113; *Stara balgarska literatura* 1982: 199; *Petrova-Taneva* 2018: 58, 60-61.

18 *Cernovodeanu* 2001: 159-176. Култът съществено се променя, запазвайки само името и някаква далечна връзка с Търново. Д. Чешмеджиев приема, че става дума за същата светица и същите мощи (*Cheshmedjiev* 2019: 55-58). На същото мнение, макар и с различни аргументи, е и П. Павлов (*Pavlov* 2019a: 361-366).

Йоасаф. Така пред нас възникват две питання: кога мощите са пристигнали в Куртя де Арджеш и дали става дума за същия култ на същата светица, който се е развил в Търново?

Логично е да се свърже пренасянето на мощите на св. Филотея с падането на Видин в османски ръце. В този смисъл подсказва и пренасянето на мощите на другите две светици, пристигнали в дунавската столица заедно с нея от Търново. Григорий Цамблак обаче ни казва само, че сръбското владетелско семейство поискало мощите на св. Параскева. За св. царица Теофан¹⁹ знаем по повод пренасянето, осъществено от султан Сюлейман Великолепни от Белград в Константинопол¹⁹. За самото пристигане в Крушевац и сетне в Белград имаме само последващи указания, а самите пренасяния не са описани. При получаването на мощите на светиците от Видин Белград все още не е сръбски, а господарят на страната има своята столица в Крушевац. От своя страна престоят в Белград е добре документиран в различни видове текстове. В този смисъл нямаме никакво сведение, а и смятаме, че нямаме основание да предположим, че и мощите на св. Филотея са били пренесени заедно с другите търновски свети жени. Все пак ще отбележим, че разполагаме със сръбски препис на службата на светицата от XVI в. (НБКМ 154)²⁰, което прави този вариант не напълно невъзможен. Разбира се, нямаме пряко основание и да го изключим, но смятаме, че би трябвало да избегнем развиването на труднодоказуеми предположения.

Остава ни да видим кога мощите са напуснали Видин и са се отправили към столицата на Влашко. Изказани са няколко предположения, повечето от които са аргументирано отхвърлени. В своята книга, посветена на светицата от 1933 г., Д. Мазилу изказва мнението, че пренасянето е станало между 1396 и 1404 г. по времето на Мирча Стари²¹, основавайки се на датата на смъртта на св. патриарх Евтимий (1404) и на една проблемна приписка в Ловчанския сборник. Става дума за бележка, предполагаемо правена от ръката на Константин Философ от Костенец, във връзка с планирано посещение при последния български предстоятел в

¹⁹ *Ruvvarac* 1881: 1-5.

²⁰ *Kozuharov* 2004: 105-108; *Stankova* n/a.

²¹ *Mazilu* 1933: 228, 231.

Бачково. В бележката св. Филотея е наречена „Арджешка“²². Това би трябвало да означава, че мощите са били вече в столицата на Влашко. Изказани са различни мнения за стойността на това споменаване от различни автори и преобладаващото мнение е, че това сведение не може да служи за основание да заключим, че мощите на св. Филотея са били в Куртя де Арджеш по времето на Константин Философ от Костенец²³. Особеностите на текста показват, че е изготвен не от този книжовник, а напротив, след него. Самият ръкопис е загубен след Втората световна война и предложеното му датиране към края на XV–XVI в. е по странични сведения, а не като следствие на кодикологични проучвания²⁴. Като цяло обаче, това не го прави убедително и безсъмнено доказателство за датирането на пренасянето в тази епоха. Също по времето на Мирча Стари, но с различни, недостатъчно приемливи аргументи, датират пренасянето на мощите и други румънски историци²⁵. Тук би трябвало да отбележим и тезата на Пламен Павлов, че мощите пристигат в Куртя де Арджеш на 7 декември 1397 г., която се основава на новата календарна дата на светицата и на недоказаните предположения на указания историк относно падането на Видин под османска власт²⁶. Всъщност такава датировка не може да бъде напълно отхвърлена, ала още по-малко може да бъде доказана извън логическата ѝ състоятелност и приемливост.

П. Черноводяну привежда едно странично доказателство за присъствието на мощите на св. Филотея във Влашко през XVI в.²⁷ Става дума за бижута, украсявали мощите на светицата и открити при едно пътуване на Александру Одобеску с екип в окръг Арджеш през 1860 г., които впоследствие са изследвани и публикувани като рисунка и снимка, но сега са загубени²⁸. Стиловата интерпретация на тези предмети позволява тяхното

22 Hristova, Karadjova, Uzunova 2003: №153, с. 86, 133-134, 193-194; Dorobanțu 1941: nr. 1, p. 91.

23 Cernovodeanu 2001: 162; Naumov 2013: 426-427, бел. 5 (А. Наумов приема сведението от бележката и датирането на пренасянето на мощите в края на XIV или началото на XV в., може и през Сърбия).

24 Miltenova 1992: 256.

25 Sacerdoțeanu 1968: 104; Șerbănescu, Stoicescu 1987: 178-179.

26 Pavlov 2019a: 362, 363-364.

27 Cernovodeanu 2001: 167-168.

28 Odobescu 1915: 1138; Sacerdoțeanu 1941: 367, nr. 12 (T. VI); 316, nr. 10 (T. VII); Drăghiceanu 1917-1923: 26, fig. 14.

датиране през първата половина на XVI в., времето на Нягое Басараб и неговите преки наследници, което дава основание да смятаме, че през тази епоха мощите на св. Филотея са били вече във Влашко.

Според свидетелствата на протос Габриел в неговото Житие на св. патриарх Нифон Нягое Басараб се грижел за всички светилища на вярата не само в страната си, но и на юг от Дунав. При все това нямаме никакво свидетелство за облагодетелстване на княжеската църква „Св. Никола“ в Куртя де Арджеш, нито за споменаване на светилище на св. Филотея, което силно поставя под съмнение присъствието на мощите във Влашко²⁹. Разбира се, най-сериозното възражение срещу такова окончателно заключение е липсата на каквито и да било преписи на житие, служба или какъвто и да било агиологичен текст от Влашко за св. Филотея, т.е. за преподобната, която познаваме от службата и от произведенията на патриарх Евтимий и митрополит Йоасаф. Същевременно разполагаме с молдовски преписи на житието, които свидетелстват за определен интерес в другото княжество, но не и в предполагаемото място на мощите³⁰. Всичко това поставя въпроса не само за датирането на пренасянето на мощите, но и за развитието на почитанието, което е невъзможно без основните негови книжовни съставки.

Всъщност *terminus ante quem* за присъствието на мощите в Куртя де Арджеш е посещението през 1656 г. на антиохийския дякон Павел Алепски. В дневника си той предава накратко Житието на светицата и отбелязва, че се е поклонил на светите ѝ мощи, без обаче да каже и дума за времето на пристигането им в Куртя де Арджеш, нито за самото осъществяване на пренасянето – от кого и как е било то извършено. В случая от особен интерес за нас е разказът, който за първи път ни представя подвига на момиче мъченица, а не на благочестива девица и преподобна³¹. Според разказа на Павел Алепски тя имала състрадателно сърце и се грижела за бедните, ала баща ѝ бил скъперник и зъл човек. Веднъж той я заварил да дарява храна на бедните в хамбара и в яда си ѝ отсякъл главата. Тялото на момичето е запазено и те му се

29 Turdeanu 1946: 85-86.

30 Mircea, Bojčeva 2005: 62, No. 252; Ivanova 2008: 537 (20 май).

31 Paul din Alep 2014: 326.

поклонили, а за нея имало и особен синаксар и служба. Виждаме съвършено различно житие и почитание, но за съжаление, споменатите книжовни елементи на култа не са достигнали до нас³².

На 19 юли 1746 г. ученият угровлахийски митрополит Неофит I Критски посетил Куртя де Арджеш и ни е оставил интересно представяне на култа към св. Филотея, което в общи линии следва разказа на Павел Алепски, макар и с някои съществени добавки и/или отклонения³³. Най-съществената от тях е споменаването, че св. Филотея и нейното семейство са селяни от Търново или Търновско. Така влашката светица се свързва с тази, чието житие пише патриарх Евтимий. Баща ѝ работел на нивите, а момичето трябвало да му носи храна за обяд, но все не се получавало, защото тя я раздавала на бедните. Еднаж бащата я заварил да върши тези благодеяния, ядосал се и хвърлил брадвата си по нея, като ѝ съсякъл десния крак. Момичето издъхнало от кръвозагуба, но никой не можел да вдигне тялото ѝ от земята, за да я погребат. Местните свещеници и един архиерей отпратили молитви, като споменавали различни светилища, и тялото могло да бъде вдигнато едва при указването на църквата „Св. Никола“, издигната в Куртя де Арджеш от воеводата Раду Негру. Именно този, разглеждан сега като легендарен пръв владетел на Угровлахийското княжество, осъществил пренасянето с подобаващи почести. Там мощите останали пред олтара на църквата и извършвали множество чудеса. А. Наумов, който представя и източнославянската традиция, датира тези събития според румънското житие, някъде около 1218 г.³⁴ Заслужава си да се отбележи, че в България (Търново и Видин) денят за честване на св. Филотея е 28 май, а във Влашко се установява 7 декември, като попражнение на деня на св. Никола и може би именно във връзка с храма, където мощите ѝ са намерили своето място³⁵.

Очевидно е, че през XVII–XVIII в. е сътворен нов разказ за светостта на Филотея, който няма нищо общо с този на патриарх Евти-

32 Известно обяснение на тази ситуация ни дава митрополит Неофит I Критски в своя дневник за посещението си в Куртя де Арджеш. Според него някакъв местен болярин набавил тези текстове с оглед да ги размножи, но принуден от обстоятелствата, потърсил убежище в Молдова и така текстовете били загубени: *Neofit I. Cretanul* 1980: 272.

33 *Neofit I. Cretanul* 1980: 272–274.

34 *Naumov* 2013: 427.

35 *Naumov* 2013: 427–248. Вж. също и *Pavlov* 2019a: 362, 365; *Cheshmedjiev* 2019: 57 бел. 68 и 69.

мий и митрополит Йоасаф³⁶. За него първоначално разбираме от Павел Алепски и най-вече от митрополит Неофит I Критски. Той намира отражение в румънската книжовност още от втората половина на XVIII в.³⁷, а от началото на XIX в. намираме самото житие на светицата с множество преписи и печатни варианти³⁸.

За отбелязване е и гръцкото житие на светицата от втората половина на XVIII в., което повтаря историята, разказана ни от митрополит Неофит³⁹. В своята статия, посветена на темата, Д. Гонис поставя два акцента. Първият е свързан със силна светлина, излязла от тялото на момичето в момента на неговото мъченичество. Това – както и появата на светец огнен стълб – е топос, който е особено разпространен при някои светци и особено при новомъчениците според Мартирологията на Никодим Светогорец⁴⁰. Несъмнено, става дума за свидетелство, което вписва румънската версия на житието на св. Филотея в традицията от епохата на османското владичество и в известен смисъл на новомъченичеството въпреки принципната разлика във фигурата на мъчителя и в посланието на текста. Вторият акцент на Д. Гонис е свързан с пренасянето на мощите, където прави впечатление, че е отправена покана до владетеля на Влашко да дойде до Дунава, за да ги посрещне в своята страна⁴¹. Решението къде да бъде положена е оставено на самата светица с изброяване на имена на църкви и светилища в очакване на отговор от мощите. Става дума за особен избор на свети места, които са отдалечени от Търново, където събитията се развиват. Д. Гонис обръща внимание на споменаването на храма „Св. Параскева“ в Константинопол (Хаскьой)⁴². Той е от особено значение, включително и заради особената връзка с Влашко: в

36 Не смятам, че тук трябва да дискутираме твърде странната версия, предложена от Пламен Павлов за пристигането на някакво легендарно житие на св. Филотея от България (която прочее била владяла земите чак до Трансилванските Алпи), което легендарно „народно“ житие стояло в основата на влашката версия на мъченичеството на св. Филотея (Pavlov 2019a: 363-365).

37 Mazilu 1933: 17-18; Cernovodeanu 2001: 172-173.

38 Cernovodeanu 2001: 174-175.

39 Gonis, *Patapios monachos Kausokalivitis* 2004: 83-84 (за ръкописа от скита Кавсокаливия и неговата датировка), 124-169 (текст и новогръцки превод на Житието); Gonis 2004: 83-86.

40 Gonis, *Patapios monachos Kausokalivitis* 2004: 152; Gonis 2004: 84-85.

41 Gonis, *Patapios monachos Kausokalivitis* 2004: 158-160. Този разказ присъства и в дневника на митрополит Неофит I Критски: *Neofit I. Cretanul* 1980: 273-274.

42 Този епизод присъства в дневника на митрополит Неофит Критски, но без споменаване на имената на изброените църкви: *Neofit I. Cretanul* 1980: 273.

храма са гробовете не само на вселенски патриарси, ала и на владетели и членове на владетелски семейства на княжеството⁴³. Тук аз бих добавил и връзката с почитанието на св. Параскева, която заедно със св. Филотея е почивала във и покровителствала столичния град Търново, а сетне и Видин.

Св. Филотея, която познаваме от писанията на патриарх Евтимий и митрополит Йоасаф, е благочестива девица, която запазва чистотата си и в брака, като така следва примера на Амун и неговата съпруга, известен ни от Лавсаика⁴⁴. От своя страна румънският култ се вписва не само в мъченичествата от епохата на османското владичество, ала и в парадигмата на дъщери, пострадали от бащите си, и на мъченици от ръката на близки и роднини изобщо⁴⁵. Двете почитания са твърде различни и така възникват няколко питания. Почитанието, което намираме във Влашко, свързано ли е и продължение ли е на това от България? Пренасяни ли са мощи от България или Сърбия в Куртя де Арджеш и ако да, кога? Приемлива ли е такава метаморфоза, за да кажем, че става сума за същия, а не за друг и напълно различен култ?

Въпреки посочените разлики, двете почитания са свързани помежду си и това не бива да бъде пренебрегвано. Името на светицата е едно и също и това не е без значение, особено като се има предвид и пренасянето на мощите ѝ от Търново във Видин, където следите им се губят. Освен това в румънските текстове и в късното гръцко житие нейният произход от Търново е изрично подчертан. Според мен у късните автори като митрополит Неофит или гръцкия съставител има определено желание двата култа да бъдат свързвани, макар и непряко и без изрично посочване. Това само повишава авторитета на почитанието на момичето мъченица от Влашко. Всъщност основният проблем се поставя не само от разликата в типа почитание, а и от липсата на каквито и да било книжовни свидетелства на българския култ във Влашко. Това, както и късно съставената и неубедителна история с Раду Негру ни пречат както да идентифицираме двете почитания, така и да определим времето и начина на пренасянето на мощите в Куртя де Арджеш. Ако по необясними причини приемем

43 Gonis, *Patapios monachos Kausokalivitis* 2004: 156; Gonis 2004: 85-86.

44 Clark 2008: 1-25; Naumov 2013: 426, 428.

45 Naumov 2013: 428.

разказа с пренасянето от Раду Негру, то няма защо изобщо да се поставя въпроса за пристигането на текстовете на патриарх Евтимий и митрополит Йоасаф. В противен случай, те би трябвало да придружават или да следват мощите. Това води към извода, че тялото на светицата е пристигнало в Куртя де Арджеш не по обичайния тържествен начин. В този смисъл бихме могли да се съгласим с изказаното от П. Черноводяну предположение, че вероятно мощите са били пренесени в Куртя де Арджеш по някакъв неизвестен за нас случаен начин по време на османското владичество, когато Евтимиевата традиция вече не е била толкова силна⁴⁶. Така, на основата на присъствието на светите мощи в старата столица на Влашко възниква и се развива почитание, което има малко общо с това в Търново.

Ако обърнем внимание на другия важен аспект от култа на светците, а именно визуалния, то може да се каже, че в случая отново не разполагаме с достатъчно данни, които да помогнат да се намери категоричен отговор на поставените въпроси. Напротив, сам по себе си този материал поставя допълнителни проблеми за разрешаване. От една страна, по различни причини в България не са оцелели изображения на св. Филотея, които да датират от Средновековието или от предмодерното време. От друга страна, запазените днес визуални свидетелства за развитието на култа на север от Дунав разкриват сложна картина.

Няколко сцени от живота на светицата са изписани върху североизточния стълб в наоса на княжеската църква „Св. Никола“ в Куртя де Арджеш – храмът, в който са се намирали мощите ѝ в средата на XVII в., както разбираме от дневника на дякон Павел Алепски. Църквата е издигната върху по-стари основи през XIV в. в периметъра на владетелската резиденция близо до двореца и в нея са запазени ценни стенописи, изпълнени в Палеологов стил⁴⁷. Но сцените от живота на св. Филотея не принадлежат към първоначалната живопис от XIV в., а са значително по-късни – изписани са при частично обновяване на живописиста в храма, извършено най-вероятно в края на XVIII в.⁴⁸ (**Fig. 1**). Те следват

⁴⁶ Cernovodeanu 2001: 169.

⁴⁷ Musicescu, Ionescu 1967; Arta 2018: 148-152.

⁴⁸ Drăghiceanu 1917-1923: 35, 37, fig. 23-26; Voinescu 1974: 168-174; Musicescu, Ionescu 1976; Cernovodeanu 2001: 172-173; Negru 2011: 129-130, fig. 1; Bakalova 2016: 82.



Fig. 1. Стенописи със сцени от житието на св. Филотея, североизточен стълб в наоса на княжеската църква „Св. Никола“ в Куртя де Арджеш, края на XVIII в.
Снимка на авторите

„влашкия“ вариант на житието на светицата, реконструирано от митрополит Неофит I Критски. Съответно, са придружени от румънски надписи на кирилица, които поясняват следните изобразени епизоди: Св. Филотея споделя хляб и вода с бедните, Св. Филотея раздава дрехи и Бащата на светицата работи на полето – композирани в едно изобразително поле върху горната западна страна на стълба (**Fig. 2**), Бащата хвърля брадва по свети-



Fig. 2. Св. Филотея споделя хляб и вода с бедните, сцена от княжеската църква „Св. Никола“ в Куртя де Арджеш, края на XVIII в. Снимка на авторите



Fig. 3. Мъченическата смърт на Св. Филотея, сцена от княжеската църква „Св. Никола“ в Куртя де Арджеш, края на XVIII в. Снимка на авторите

цата, докато тя раздава на бедните, смъртно раненото ѝ падащо тяло и ангел с душата ѝ в ръце – върху горната част на южната страна на стълба (**Fig. 3**), Тялото на св. Филотея се издига след молитвата и споменаването на църквата в Арджеш – върху долната част на западната страна на стълба (**Fig. 4**), и Пренасянето на мощите на св. Филотея в Арджеш – в долната част на южната страна на стълба (**Fig. 5**). Тези стенописи не са точно датирани и за идентифицирането на зографа са изказвани различни мнения⁴⁹. Онова, което е най-съществено за нас в случая, е фактът, че

49 В ранните изследвания е изказано предположение, че тези стенописи са създадени от зограф Раду, известен със своя бележник с образци и рисунки копия на стенописите от XIV в. от църквата „Св. Никола“ в Куртя де Арджеш, съхраняван в Румънската академия на науките, вж. *Drăghiceanu* 1917–1923: 35, който уточнява, че мнението за това авторство първи изказва Н. Йорга. Днес се счита за доказано, че този зограф действително е участвал в обновяването на част от стенописите в същия храм през третата четвърт на XVIII в. (*Voinescu* 1974; *Siobani* 2020). Но през 70-те години на XX в. Т. Войнеску предлага аргументирано становище, че автор именно на сцените със св. Филотея не е Раду, а е зограф Илия, известен по документ от 1804 г. и оставил името си върху първата композиция от цикъла (*Voinescu* 1974: 168). Съответно, тя предлага и друго датироване на стенописите с житийния цикъл на св. Филотея – те следва да са били изпълнени около 1800 г. (*Voinescu* 1974: 168–174), а не през 1750/51 г. или 1766 г., каквито мнения съществуват в по-ранната историография. Нейната атрибуция е възприета в по-голямата част от по-късните публикации, а в общи линии това се отнася и до датироването, вж. *Cernovodeanu* 2001: 172–173 – „vers la fin du XVIII^e siècle“, с по-ранната литература, допълваща сведенията за зографа; *Negrău* 2011: 129 и fig. 1, където в текста се споменава датироване от късния XVIII в., но в пояснението към илюстрацията – „ca. 1745“; както и *Bakalova* 2016: 82 – „XVIII в.“ Сред съвременните изследователи съществуват и други мнения, посочени при *Cernovodeanu* 2001: 173, бел. 34 с литература.



Fig. 4. Тялото на св. Филотея се издига след молитвата и споменаването на църквата в Арджеш, сцена от княжеската църква „Св. Никола“ в Куртя де Арджеш, края на XVIII в., Снимка на авторите

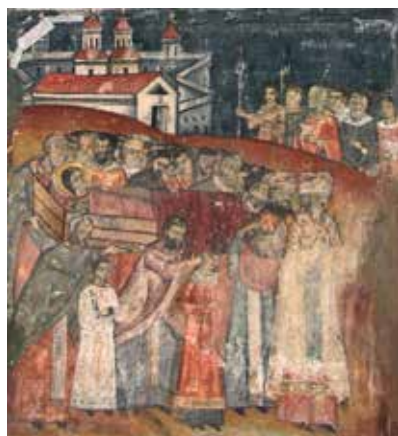


Fig. 5. Пренасянето на мощите на св. Филотея в Арджеш, сцена от княжеската църква „Св. Никола“ в Куртя де Арджеш, края на XVIII в., Снимка на авторите

те отразяват късната фаза в оформянето на култа на св. Филотея във Влашко – етапа на неговото възвръщане с усилията на църковните власти след 1746 г.

Доколкото ни е известно, сцените от княжеската църква в Куртя де Арджеш остават и единствените изображения, на които се обръща внимание в публикациите, посветени на развитието на почитанието към светицата. Без да имаме претенции за изчерпателност, бихме искали да коментираме още примери, които са свързани с темата и предхождат хронологически периода на оживяването на култа на св. Филотея във Влашко от средата на XVIII в. нататък.

Първият се отнася до предполагаемо изображение на светицата върху дарохранителница от манастира Тисмана, изработена по поръчка на игумена Петроний от чипровските майстори златари Яков и Марко през 1671 г. Дарохранителницата има форма на храм с апсида, странични конхи и куполи, като върху сравнително неголямата ѝ площ са гравирани три Богородични сцени, два допоясни образа на пророци и 36 фигури на светци в отделни арковидни полета, редуващи се в два хоризонтални регистъра (**Fig. 6**). Първото задълбочено изследване на предмета

принадлежи на Дину Джуреску⁵⁰, който започва академичната си кариера с няколко изследвания в областта на църковната утвар и везба, представляващи ценен източник и за съвременните специалисти. Описвайки долния регистър на южната страна на „храма“ /дарохранителницата, Д. Джуреску идентифицира един от образите като „дякониса Филотея“⁵¹. Първоначално се доверихме на прецизността на румънския изследовател, тъй като разполагаме с фотографии, в които ликът приличаше на женски, а съпровождащият надпис изглеждаше съответстващ на предложената идентификация⁵². Присъствието на св. Филотея върху предмет на култа от програмно значение за манастира Тисмана би било вълнуващо, особено когато тя е съпроводена от св. Григорий Декаполит и св. Никодим от Тисмана, чиито образи в случая са гравирани редом в същия регистър, а култовете им от средата на XVII в. нататък надхвърлят локалното си значение, превръщайки се по-късно в светци покровители на държавата⁵³. Но несъмнено, представянето на св. Филотея като дякониса се разминава с общоприетите в православната традиция начини на изобразяване на жените светици и такава ексцентрична идентификация изисква внимателна проверка.

Едва през есента на 2023 г. имаме възможност да посетим Националния музей на румънското изкуство в Букурещ, в чиято експозиция е изложена дарохранителницата. Признателни сме на Емануела Чернеа – ръководител на отдела за Средновековно изкуство, за предоставената възможност да работим с предмета *de vizi* и отблизо. Повечето от изображенията на светците не могат да бъдат идентифицирани с просто око, тъй като са фино гравирани и малки по размер, а съпровождащите ги надписи изискват силно увеличение и насочено осветление, за да бъдат разчетени и документирани. По-внимателният преглед спомогна да се прецизира предложената от Д. Джуреску идентификация – вместо св. Филотея представеният на това място светец е архидякон Филип, с тонзура, в богослужбни

50 Giurescu 1964: 475-487.

51 Giurescu 1964: 485, note 60. По-късно неговата идентификация е възприета от Елена Генова, вж. Генова 2004: 39.

52 Благодарим сърдечно на Елена Генова, която предостави фотоси на дарохранителницата от своя архив, както и на Даниел Каин и Емануела Чернеа за отзивчиво осигурените съвременни висококачествени фотографии.

53 Вж. Negău 2011 и цитираните по-ранни публикации.



Fig. 6. Дарохранителница от манастира Тисмана, 1671 г.
 Фото кредит Национален музей на румънското изкуство в Букурещ

одежди, с кадилница в дясната ръка и затворено евангелие в лявата (Fig. 7, 8). Това е апостол Филип от 70-те и дякон от седемте избрани да служат и проповядват в юдейските земи, чиято памет се чества на 11 октомври, за разлика от апостол Филип – един от дванадесетте апостоли, когото Православната църква възпоменава на 14 ноември. Върху дарохранителницата от Тисмана са гравирани и двата образа, като този на апостол Филип е в горния регистър на срещуположната северна страна

на „храма“, в първата арка от запад на изток. Изображения на двамата светци едновременно присъстват и в менолозите, които се изписват в прилежащите от запад на наоса пространства на някои от църквите и в двете княжества още от XIV в. нататък⁵⁴. Допускаме, че специално за почитта към архидякон Филип в Олтения след средата на XVII в. е съдействало и придобиването на частица от мощите му от Матей Басараб (1632–1654). Заедно с мощите на св. Михаил Синадски, св. Йоан Златоуст и св. Марина те са дарени на манастира Арнота, където вероятно са съхранявани в плитка аркирана ниша на северната стена на олтара⁵⁵. Тя видимо е функционална, а не декоративна, тъй като запазените в нея стенописи включват именно четиримата споменати светители, които трудно биха били събрани в това пространство без специална причина. Фигурата на архидякон Филип е разположена в дебелината на западната страна на нишата, срещуположно на св. Марина. Много е възможно така да е изглеждала програмата в нишата още при първоначалното изписване на храма по времето на Матей Басараб в самото начало на 40-те години на XVII в., но видимите днес изображения датират от 1706 г.⁵⁶ Те са дело на екип от зографи от „школата на Хурези“, изпълнявали престижни поръчки за изписване на храмове по времето на Константин Бранковяну (1688–1714), които са представителни за известния в специализираната

54 Тази практика се наблюдава още в пронаоса на католикона на манастира Козия (1390/91), вж. *Negrău* 2018: 131, 134. В менолозите начините на изобразяване на двамата светци се различават. При датата 11 октомври винаги се представя фигурата на светеца, като понякога той е съпроводен с по-общ надпис „свети апостол“, държи свитък и е без богослужебни одежди, както е например в пронаоса на манастирската църква в Хумор, Молдавия, 1535 г., вж. *Cincheza-Buculei* 2014: 189, фиг. 44. По-често е с дяконски одежди, дарохранителница в една-та и кадилница в другата ръка, например в католикона на Добровъд, Молдавия, 1529 г., вж. *Cincheza-Buculei* 1992: Pl. II, 3, или в екзонартекса на католикона на Воронеж, Молдавия, 1547 г., а в някои случаи е и с тонзура, както в пронаоса на църквата на манастира Сучевица, Молдавия, 1596 г., където е сигниран по-подробно „св. ап. Филип от седемте дякон“ и съответно е с тонзура, дяконски одежди, кадилница и дарохранителница, вж. *Cincheza-Buculei* 2013: 184, фиг. 26. Докато апостол Филип се представя в цял ръст с хитон и химатий, по-често в менолозите се изобразява неговата мъченическа смърт – разпъване на кръст с главата надолу. Повечето посочени тук примери от XVI в. произхождат от паметници в Молдавия, от същото време във Влашко – в пронаосите на католиконите на манастирите Снагов (1563), Тисмана (1564), Буковъц (с. 1574) и Къдуйу (1594), менолозите са частично запазени и не позволяват съпоставяне на образите на двамата светци. Има запазени примери от края на XVII в. във Влашко – и двете паметни са илюстрирани в менолога в пронаоса на католикона на манастира Хурези, 1694 г., като дякон Филип е с тонзура, кадилница и дарохранителница. В олтарното пространство на католикона на манастира Козия (1704/5) отново са представени и двамата светци, сред останалите йерарси и дякони, вж. *Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros* 2008: 269 (I. Iancovescu).

55 *Pillat* 1980: 19.

56 *Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros* 2008: 436, 441 (E. Negrău).



Fig. 7. Св. дякон Филип,
дарохранителница от
манастира Тисмана,
1671 г.
Фото кредит Национален
музей на румънското
изкуство в Букурещ



Fig. 8, 8a. Надпис към образа на св. дякон Филип,
дарохранителница от манастира Тисмана, 1671 г.
Фото кредит Национален музей на румънското
изкуство в Букурещ



изкуствоведска литература „стил Бранковяну“⁵⁷. Следователно има индикации че почитанието към архидякон Филип е имало своите традиции във Влашко, по-специално в Олтения, където се намира и манастирът Тисмана. Вероятно това ще да е и една от причините за избора на поръчителите да включат неговия образ в светителския състав, представен върху дарохранителницата от 1671 г. Конструкцията и символичната украса на литургичните предмети от този ранг са богословски осмислени, предварително определени и надзиравани като изпълнение. Така е и в случая с дарохранителницата от Тисмана, чиято иконографска програма заслужава допълнително проучване, но тя не включва образа на св. Филотея. А този факт от своя страна е още едно свидетелство, че данните за ранната фаза на оформянето на нейния култ във Влашко действително са оскъдни.

Нека се върнем към първото сигурно свидетелство за почитанието на св. Филотея на север от Дунава – разказът на Павел Алепски от 1656 г. В него се споменава съществуващо четиво за светицата и не се казва нищо за нейни изображения, но може да се предположи, че освен мощите в княжеската църква е имало и нейна икона. Изображение на св. Филотея от това време, изглежда обаче, не е достигнало до днес, не ни е познато да има запазен неин образ и в някой от стенописните ансамбли от времето на управлението на Матей Басараб. Разбира се, това не означава, че не е имало такива, особено предвид недоброто състояние на част от паметниците или преизписването на други. Но тенденцията е ясна – от наличния/липсващ изобразителен материал е видимо, че по някакви причини нейният култ не е толкова популярен във Влашко през XVII в., колкото например са другите два локални светителски култа – този на св. Григорий Декаполит, чиито мощи почиват в манастира Бистрица, и на св. Никодим от Тисмана. Като че ли ние не разполагаме и с доказателства, че този култ е свързан с определен влашки владетел. В този контекст бихме искали да обърнем внимание и на друго: при управлението на Матей Басараб в Търговище през 1652 г. е отпечатан сводът от правни

57 Живописата от епохата на Константин Бранковяну и зографските ателиета във Влашко от периода са непрестанно изследвани и по темата съществуват множество публикации, вж. Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros 2008; Negrău 2019 с цитираната по-ранна литература. За стенописите от 1706 г. в Арнота и техните майстори вж. Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros 2008: 436-442 (E. Negrău) с посочените по-ранни изследвания.

текстове „Поправка на законите“ (*Îndreptarea legii*), който може да се разглежда като програмен документ за държавата и Църквата по онова време⁵⁸. Оформлението на титулната страница на това издание и изборът на изображенията върху нея би следвало да са предварително определени и обвързани идеологически. Представени са десет образа на светци, като между тях са св. Григорий Декаполит и св. Никодим от Тисмана, което още веднъж указва на специалното предпочитание към тях. Ако култът на св. Филотея е имал еквивалентно значение за властта – държавна или църковна, то нейният образ може би също би намерил място тук. Върху гравюрата на титулната страница има женски образ, обозначен като мъченица – св. Теофила *м. флѣ/ фнл. (Fig. 9)*. Сред паметите, чествани от Православната църква през Късното средновековие, не открихме светица с такова име, не ни е известно и друго подобно изображение. Това обстоятелство несъмнено изисква по-задълбочено проучване, но няма как да бъде подминато в случая. Присъствието на младолика мъченица на титулната страница на печатно издание от съществено държавническо и църковно значение със сигурност не е случайно. От друга страна, налице е смущаваща прилика в значението на имената на св. Теофила и св. Филотея. Майсторът на гравюрата Теодор Тишевич, изглежда, не е местен⁵⁹, което допуска възможност името на св. Филотия да е стрешено, но дали влашкият митрополит Стефан, под чието покровителство се изработва изданието, би допуснал неточност? На настоящия етап от изследването само можем да привлечем внимание върху единствената жена светица от титулния лист на „*Îndreptarea legii*“ от 1652 г., защото каквато и да е интерпретация трудно би била подкрепена убедително.

Изображение на св. Филотея със съответстващо сигниране, което да прави идентификацията на образа сигурна, все пак е достигнало до нас, макар и в недобро състояние. То е включено в стенописната програма на източната стена на открития притвор на църквата „Св. Троица“ на манастира Сурпателе,

⁵⁸ *Îndreptarea legii* 1962.

⁵⁹ Предполага се, че идва от Киев, повече за работата му във Влашко вж. при Andreescu 2002: 57-61. В изданието не са идентифицирани коректно някои от образите от титулната страница на „*Îndreptarea legii*“ от 1652 г.: вместо св. Никодим от Тисмана фигурира св. Никола, вместо св. Теодор Стратилат е св. Теофраст, а вместо св. Теофила – св. Теофилакт, вж. с. 58.



Fig. 9. Св. Теофила, детайл от долния ляв ъгъл на гравюрата на титулната страница на „Поправка на законите“ от 1652 г., по *Îndreptarea legii* 1962

датираща от 1706/7 г.⁶⁰ Светицата е представена от южната страна на входа, в цял ръст и с червен мафорий, но е трудно да се различат подробности поради загубите на живописния слой (Fig. 10, 11). Надписът обаче е запазен – *сѣла филофел*⁶¹. Храмът е издигнат на мястото на дървена църква и по-стар девически манастир, функционира през XVII в. Възобновен е със спомоществанието на Мария, съпругата на Константин Бранковяну, и под надзора на игумена на Хурези архимандрит Йоан, „дясна ръка“ на владетеля, що се отнася до неговите мащабни проекти за издигане и обновяване на църкви в областта. Стенописите са създадени от група зографи, оставили имената си в проскомидийната ниша и познати с работата си и в други храмове от епохата: Андрей, Йосиф йеромонах, Храните и Стефан. Известно е, че при осъществяването на политиката за усилено изграждане и възобновяване на храмове по времето на Константин Бранковяну са били ангажирани голям брой зографи, които са формирали екипи с променлив състав за отделните поръчки, а техният произход е смесен – някои от майсторите са местни, други идват от земите на юг от Дунава,

60 Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros 2008: 293-310 (I. Iancovescu) с описание и датиране на паметника, образът на св. Филотея е посочен на с. 310.

61 Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros 2008: 310 (I. Iancovescu).



Fig. 10. Стенописи в открития нартекс на църквата „Св. Троица“ на манастира Сурпателе, 1706/7 г.
Фото кредит <https://www.trecator.ro>



Fig. 11. Детайл от fig. 10 с образа на св. Филотея, открития нартекс на църквата „Св. Троица“ на манастира Сурпателе, 1706/7 г. Фото кредит <https://www.trecator.ro>

главно от Гърция⁶². В Сурпателе водещ майстор, изглежда, е Андрей, който е от гръцки произход и по-рано участва в изписването на католикона на Хурези, заедно с Константин и Йоан, а година преди Сурпателе работи върху стенописите на църквата „Св. Параскева“ на манастира Гура Мотрулуй⁶³. Появата на изображението на св. Филотея в откритата нартика на Сурпателе като че ли не се дължи на решение на зографите или на архимандрит Йоан от Хурези, тъй като никъде в останалите стенописни ансамбли, свързани с ангажиментите

⁶² Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros 2008; Negrău 2019.

⁶³ Повече за работата на този зограф вж. при Murariu, Bratu 2019: 196-207; Negrău 2019: 162-163.

на тези майстори или с инициативите на владиката, не се появява нейният образ. Възможно е включването ѝ да се обясни с предпочитание от страна на монахините, като знаем, че манастирът е бил девически, но дали това възобновява по-стара местна традиция на нейното почитание не може с категоричност да се твърди, само може да се предполага. Важно е, че изображението на св. Филотея в Сурпателе предшества дейността на митрополит Неофит I Критски и представя една различна нейна иконография, в сравнение с тази от стенописния житиен цикъл в църквата в Куртя де Арджеш – тук тя все още е в стандартния образ на преподобна жена светица или на мъченица, а не в характерните за примерите от края на XIX и XX в. народни одежди.

От всичко казано дотук, можем да заключим, че дори малкото запазени днес изображения на св. Филотея не допринасят за изясняване на развитието на нейния култ във Влашко в периода от XV до средата на XVII в. Напротив, те разширяват полето на нерешените проблеми, като оставят място за допълнителни хипотези и интерпретации.

Ако се върнем на въпроса за нейното почитание в България, то още веднъж трябва да подчертаем липсата на нейни изображения чак до по-ново време⁶⁴. Изглежда, след като мощите ѝ напускат Видин, св. Филотея Търновска постепенно е забравена, а тази забора продължава и през Възраждането, когато в контекста на националната идея се възобновява почитанието към светци и исторически фигури, свързани с българската история. Тя не се споменава в кратките месецослови и вечни календари, нито при отпечатания в Букурещ през 1840 г. от Христофур Сичан-Николов, нито в по-късните на Христо Данов от 1869 г. и Петко Р. Славейков от 1871 г., като в последния вече има и отделен раздел за „българските светци“. Когато се появява в богослужебните книги у нас, може би в началото на XX в., св. Филотея вече се почита не на 28 май, а на 7 декември – датата на която Румънската църква поменава

64 Тук специално ще споменем нейното изображение в църквата „Арх. Михаил“ в Симеоново, в един от медальоните. Стенописите са създадени през 1981 г. по случай 1300 годишнината от основаването на Българската държава от Димитър Бакалски, който работи в други църкви в екип с Николай Ростовцев. Благодарим на Веселина Йончева, която ни обърна внимание върху този образ и ни снабди с фотография.

мъченицата св. Филотея⁶⁵. А в свои бележки от 30-те години на века Иван Снегаров описва църковните старини из Търновско и споменава за една икона на св. Филотея, дарена през 1912 г. на църквата „Рождество Богородично“ в Търново от румънска монахиня⁶⁶. Дарителката е отбелязала на иконата, че мощите на св. Филотея се намират в Куртя де Арджеш, където били пренесени при Раду Негру, а Снегаров отбелязва, че светицата е изобразена на иконата в „селски румънски костюм“. Така, в началото на XX в. св. Филотея се завръща отново в Търново, макар и претърпяла известни метаморфози.

⁶⁵ Petrov 2012.

⁶⁶ Snegarov 1943: 84.

Библиография

Извори

Paul din Alep 2014: Paul din Alep: Jurnal de călătorie în Moldova și Valahia. Ed. și tr. an. Ioana Feodorov. Editura Academiei Române, Editura Istros.

Neofit I. Cretanul 1980: Caratașu, Mihai, Paul Cernovodeanu, Nicolae Stoicescu (ed.), Jurnalul călătoriilor canonice ale mitropolitului Ungro-Vlahiei Neofit I. Cretanul. – Biserică ortodoxă română, No. 98/1-2, 243-315.

Kaľužniacki 1901a: Kaľužniacki, E. Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375–1393). Wien.

Kaľužniacki 1901b: Kaľužniacki, E. Aus der panegyrischen Literatur der Südslaven. Wien.

Patriarch Euthymius 1990: Патриарх Евтимий. Съчинения. Изд. К. Иванова [Patriarh Evtimiy, Sachineniya. Izd. K. Ivanova], Sofia.

Stara balgarska literatura 1982: Стара българска литература. Т. II. Ораторска проза. Съст. Л. Грашева [Stara balgarska literatura. T. II. Oratorska proza. Sast. L. Grasheva]. Sofia.

Stara balgarska literatura 1986: Стара българска литература. Т. IV. Житиеписни творби. Съст. и ред. К. Иванова [Stara balgarska literatura. T. IV. Zhitiepisni tvorbi. Sast. i red. K. Ivanova]. Sofia.

Îndreptarea legii 1962: Îndreptarea Legii, Ed. Academiei R.P.R., București.

Литература

Andreescu 2002: *Andreescu*, Ana. Arta cartii: Cartea românească veche 1508–1700. București.

Angusheva-Tihanova 2013: *Angusheva-Tihanova*, Adelina. Култовете към жените-светици в средновековна България: два компаративни прочита [Kultovete kam zhenite-svetitsi v srednovekovna Balgariya: dva komparativni prochita]. – Ста-

робългарска литература [Starobalgarska literatura], No. 48, 136-147.

Arta 2018: Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate. Theodorescu, Răzvan, Marius Porumb (coord.). Vol. I. București.

Bakalova 2016: *Bakalova, Elka*. Култът към реликвите и чудотворните икони. Традиции и съвременност [Kultat kam relikvite i chudotvornite ikoni. Traditsii i savremennost]. Sofia.

Biliarsky 2021: *Biliarsky, Ivan*. *IMAGINES VIRGINIS* et la rhétorique du pouvoir dans l'œuvre littéraire du patriarche Euthyme de Tarnovo et de son cercle. In: *The Religious Rhetoric of Power in Byzantium and South-Eastern Europe. Proceedings of the session held at the 12th International Congress of South-Eastern European studies (Bucharest, 2-6 September 2019)* (eds. I. Biliarsky, M. Mitrea and A. Timotin). Bucharest, 127-147.

Cernovodeanu 2001: *Cernovodeanu, Paul*. La double histoire de sainte Philothée d'Argeș et ses miracles. In: *L'Empereur hagiographe. Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*. Bucarest, 159-176.

Cheshmedjiev 2019: *Cheshmedjiev, Dimo*. Етюди върху български средновековни култове [Etyudi varhu balgarski srednovekovni kultove]. Plovdiv.

Cincheza-Buculei 1992: *Cincheza-Buculei, Ecaterina*. Menologul de la Dobrovăț (1529). – *Studii și Cercetări de Istoria Artei – seria Artă Plastică*, No. 39, 7-32.

Cincheza-Buculei 2013: *Cincheza-Buculei, Ecaterina*. Pictura pro-naosului bisericii mănăstirii Sucevița. – *Studii și Cercetări de Istoria Artei – seria Artă Plastică*, serie nouă, No. 3, 175-227.

Cincheza-Buculei 2014: *Cincheza-Buculei, Ecaterina*. Pictura pro-naosului bisericii Mănăstirii Humor. – *Studii și Cercetări de Istoria Artei – seria Artă Plastică*, serie nouă, No. 4, 183-218.

Ciobanu 2020: *Ciobanu, Constantin I*. Trois cahiers de modèles des peintres roumains du XVIII^e siècle. In: *Patterns. Models. Drawings. Art Readings 2019.I. Old Art Module*. Sofia, 91-118.

Clarck 2008: *Clarck, Elizabeth A*. The Celibate Bridgroom and his Virginal Brides: Metaphor of the Marriage of Jesus in Early Christian Exegesis. – *Church History. Studies in Christianity and Culture*, No. 77/1, 1-25.

Dorobanțu 1941: *Dorobanțu*, I. Însemnarea din «Sbornicul Lovcean» și aducerea moaștelor Sfintei Filofteia la Argeș. – Buletinul Institutului român din Sofia, No. 1/1, 85-105.

Drăghiceanu 1917–1923: *Drăghiceanu*, Virgiliu N. Curtea domnească din Argeș. Note istorice și arheologice. – Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, No. 10-14, 9-76.

Genova 2004: *Genova*, Elena. Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България: Златарство. Миниатюрна дърворезба. Везба [Tsarkovnite prilozhni izkustva ot XV–XIX vek v Balgariya: Zlatarstvo. Miniatyurna darvorezba. Vezba]. Sofia.

Giurescu 1964: *Giurescu*, Dinu C. Maîtres orfèvres de Kiprovač en Valachie, au XVII^e siècle. – Revue des études sud-est européennes, No. 2/3-4, 467-510.

Gonis 2004: *Gonis*, Dimitrios. Гръцкото „Житие на света Филотея“ (румънска версия) и проблемите около „Житието на преподобната Филотея“ (българска версия) [Gratskoto „Zhitie na sveta Filoteya“ (rumanska versiya) i problemite okolo „Zhitieto na prepodobnata Filoteya“ (balgarska versiya)]. – Търновска книжовна школа [Tarnovska knizhovna shkola], No. 8, 83-93.

Gonis, Patapios monachos Kausokalivitis 2004: *Gonis*, Dimitrios, *Patapios monachos Kausokalivitis*, Η όσία Φιλοθέα του Άρτζες. Μία βυζαντινή Αγία από τη Μικρά Ασία στη Ρουμανία. Athens.

Hristova, Karadjova, Uzunova 2003: *Hristova*, Boriana, *Darinka Karadjova*, Elena *Uzunova*. Бележки на българските книжовници X–XVIII в. Т. I (X–XV в.) [Belezhki na balgarskite knizhovnitsi X–XVIII v. T. I (X–XV v.)]. Sofia.

Ivanova 2008: *Ivanova*, Klimentina. Bibliotheca hagiographica Balkano-Slavica. Sofia.

Kozhuharov 2004: *Kozhuharov*, Stefan. Проблеми на старобългарската поезия. Т. I [Problemi na starobalgarskata poeziya. T. I]. Sofia, 97-108.

Mazilu 1933: *Mazilu*, D. R. Sfânta Filoteia de Argeș. Lămurirea unor problem istorico-literare. Monografie hagiografică. București.

Miltenova 1992: *Miltenova*, Anisava. Ловчански сборник [Lovchanski sbornik]. In: Старобългарска литература. Енци-

клопедичен речник [Starobalgarska literatura. Entsiklopedichen rechnik]. Sofia.

Mircea, Bojčeva 2005: *Mircea, Ion Radu. Répertoire des manuscrits slaves en Roumanie. Auteurs byzantins et slaves* (éd. P. Bojčeva). Sofia.

Murariu, Bratu 2019: *Murariu, Elena, Bogdan Bratu. Pictura murală de la Gura Motrului. – Caietele restaurării, No. 8, 196-207.*

Musicescu, Ionescu 1976: *Musicescu, Maria Ana, Grigore Ionescu. The Princely Church of Curtea de Argeș. București.*

Naumov 2013: *Naumov, Aleksander. Службата на преподобната Филотея Темнишка като отражение на православната духовност през XIII век [Sluzhbata na prepodobnata Filoteya Temnishka като otrazhenie na pravoslavnata duhovnost през XIII vek]. In: ΤΡΙΑΝΔΑΦΥΛΛΩ. Юбилеен сборник по случай 60-годишнината на проф. д.ф.н. Христо Трендафилов [ΤΡΙΑΝΔΑΦΥΛΛΩ. Yubileensbornik po sluchay 60-godishninata na prof. d.f.n. Hristo Trendafilov] (ed. V. Panaiotov). Shumen, 426-432.*

Negrău 2011: *Negrău, Elisabeta. Rulers' Contribution to the Cult of Saints: Patron Saints of Wallachia (14th – 18th Centuries). – Patrimonium.Mk. Periodical for Cultural Heritage, Monuments, Restoration, Museums, No. 4.9, 129-140.*

Negrău 2018: *Negrău, Elisabeta. Menologul de la Cozia. Iconografie și inscripții. – Studii și Cercetări de Istoria Artei – seria Artă Plastică, serie nouă, No. 8, 117-146.*

Negrău 2019: *Negrău, Elisabeta. Addenda et corrigenda. Câteva inscripții brâncovenești inedite. – Studii și Cercetări de Istoria Artei – seria Artă Plastică, serie nouă, No. 9, 159-169.*

Odobescu 1915: *Odobescu, Alexandru. Însemnari din călătoria făcută în 1860-61 în județele Argeș și Vâlcea. – Convorbiri literare, No. 49/11-12, 1138.*

Pavlov 2019a: *Pavlov, Plamen. За култа към св. Филотея Търновска в средновековна България и Влахия [Za kulta kam sv. Filoteya Tarnovska v srednovekovna Bulgariya i Vlahiya]. In: В поискah сущности. Сборник статей в честь 60-летия Н. Д. Руссева (ред. М. Е. Ткачук и Г. Г. Атанасов) [V poiskah sushtnosti. Sbornik statey v chesty 60-letiya N. D. Russeva (red. M. E. Tkachuk, G. G. Atanasov)]. Chișinău, 361-366.*

Pavlov 2019b: *Pavlov*, Plamen. Някои бележки за култа към св. Филотея Търновска [Nyakoi belezhki za kulta kam sv. Filoteya Tarnovska]. In: Сб. доклади от научна конференция (05.12.2019 г., Велико Търново) [Sb. Dokladi ot nauchna konferentciya (05.12.2019 g., Veliko Tarnovo)]. Veliko Tarnovo, 118-127.

Petrov 2012: *Petrov*, Petar. Житие на Филотея Темнишка: богословски акценти [Zhitie na Filoteya Temnishka: bogoslovski aktcenti]. – Двери на православие [Dveri na pravoslaviето], https://dveri.bg/component/com_content/Itemid,100521/catid,280/id,15582/view/article/ [accessed 15.11.2023].

Petrova-Taneva 2018: *Petrova-Taneva*, Maya. „Помощница на царете“: света императрица Теофана в южнославянската традиция [„Pomoshtnitsa na tsarete“: sveta imperatritsa Teofana v yuzhnoslavyanskata traditsiya]. Sofia.

Pillat 1980: *Pillat*, Cornelia. Pictura murala in epoca lui Matei Basarab. București.

Popa, Iancovescu, Negrău, Bedros 2008: *Popa*, Corina, *Iancovescu*, Ioana, *Negrău*, Elisabeta, *Vlad Bedros* et al. Repertoriul picturilor murale brâncovenești. Județul Vâlcea. I. Text. București.

Ruvvarac 1881: *Ruvvarac*, Parion. Прилошци к објашњењу извора српске историје. XIII. О светињама београдске цркве г. 1521 [Prilošci k objašnjenju izvora srpske istorije. XIII. O svetinjama beogradске crkve g. 1521]. – Гласник српског ученог друштва [Glasnik Srpskog učenog društva], No. 48, 1-5.

Sacerdoțeanu 1941: *Sacerdoțeanu*, Aurelian. Cercetări istorice și pitorești prin mănăstirile noastre acum optzeci de ani. Lucrările lui A. Odobescu, H. Trenk, G. Tattarescu. – Arhiva românească, No. 6 (1941), 347-380; No. 7 (1941), 309-338.

Sacerdoțeanu 1968: *Sacerdoțeanu*, Aurelian. Mircea cel Bătrân și Biserica Ortodoxă a țării sale. – Biserica Ortodoxă română, 86/1-2, 100-106.

Șerbănescu, Stoicescu 1987: *Șerbănescu*, Niculae, *Nicolae Stoicescu*. Mircea cel Mare (1386–1418). 600 ans de son avènement au trône de la Valachie. Bucarest.

Snegarov 1943: *Snegarov*, Ivan. Исторически вести за Търновска митрополия [Istoricheski vesti za Tarnovska mitropoliya]. – Годишник на Софийския университет, Богословски

факултет [Godishnik na Sofiiskiya universitet, Bogoslovski fakultet], No. 20, 1-140.

Stankova n/a: Stankova, Radoslava. Служба на св. Филотея Темнишка [Sluzhba na sv. Filoteya Temnishka]. In: Scripta Bulgarica <http://scripta-bulgarica.eu/bg/articles/sluzhba-za-sv-filoteya-temnishka> [accessed 15.11.2023].

Talbot 2001: Talbot, Alice-Mary. Female Sanctity in Byzantium. In: Talbot, A.-M., Women and Religious life in Byzantium. Ashgate, Variorum, Aldershot-Burlington USA-Singapore-Sydney.

Turdeanu 1946: Turdeanu, Emil. La literature bulgare du XIV^e siècle et sa diffusion dans les pays roumains. Paris.

Voinescu 1974: Voinescu, Teodora. Un caiet de modele de pictură medievală românească. In: Pagini de veche artă românească. Vol. III. București, 149-276.

Yovcheva 2016: Yovcheva, Maria. Химнографската прослава на св. Филотея Темнишка в южнославянската книжнина [Himnografskata proslava na sv. Filoteya Temnishka v yuzhnoslavyanskata knizhnina]. In: Сребърният век: нови открития. Посвещава се на 780 години от възстановяването на Българската патриаршия (1235 г.), 640 години от интронизацията на Патриарх Евтимий (1375 г.), 600 години от интронизацията за Киевски митрополит на Григорий Цамблак (1415 г.) [Srebarniyat vek: novi otkritiya. Posveshtava se na 780 godini ot vazstanovyavaneto na Balgarskata patriarshiya (1235 g.), 640 godini ot intronizatsiyata na Patriarh Evtimiy (1375 g.), 600 godini ot intronizatsiyata za Kievski mitropolit na Grigoriy Tsamblak (1415 g.)]. Sofia, 183-201.

Metamorphoses of the Cult: Once Again on the Veneration of St. Philothea on Both Sides of the Danube

Ivan Biliarsky, Margarita Kuyumdzhieva



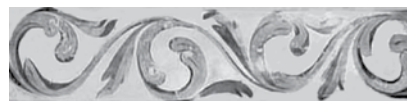
The article aims to trace the veneration of St. Philothea and the metamorphoses it underwent. It began in her fatherland and her pious life. The Life of the saint woman is very complex. She was a pious lady who married but remained immaculate; she rested in isolation and tutored the local Christians; after her death she was venerated as saint and attracted the attention of the believers in her country. So, it is not easy to classify her, following the usual criteria.

A crucial moment for the veneration of St. Philothea was the translatio of her relics to Tarnovo. It was an act of the Bulgarian Tsar Kaloyan and, when they arrived in the capital city of the Second Bulgarian Empire, St. Philothea became a part of the sacred Christian pantheon of the state. This was the time when the main hagiological texts for their veneration were prepared: *Vitae*, divine services, panegyrics. It is to stress that the holy women formed a special element of the mentioned state pantheon: the so-called *Imagines Virginis* who presented a type of substitution of the veneration of Our Lady as intercessor and defender of the Empire and of the City of Constantinople.

After the fall of Tarnovo, the relics of St. Paraskeva, of St. Empress Theophanò and of St. Philothea were transferred to Vidin. After the fall of the traditional capital, their movement could be seen as a type of *translatio Imperii* from Tarnovo to Vidin and then to Serbia. This event produced one of the most interesting texts about St. Philothea – her panegyric by the metropolitan Joasaph of Vidin.

The fate of the relics after the fall of Vidin is not clear but we find a homonymous female saint in Curtea de Argeş. The literary evidence, related to her is completely different and she became a martyr, suffered by the hand of her father. Just this metamorphosis in Wallachia imposed the main questions about the veneration. It had also its expression in the visual arts, but it is to stress that in this domain we cannot make any comparison, because we have no extant image before the arrival of the relics to the North of Danube. Actually, there are no images of St. Philothea that have come down to us from the late medieval and premodern period of Bulgarian art, and this lack continues right up to modern times.

Some of the extant images of the saint in Wallachia are traced and an incorrect identification made in earlier studies has been clarified. We can conclude that the few images of St. Philothea do not contribute to elucidate the development of her cult in Wallachia in the period from the 15th to the mid-17th century. On the contrary, they widen the field of unsolved problems, leaving room for additional hypotheses and interpretations.



**Творчески метаморфози:
зографите Йоан Попович
от гр. Елена и Йоан Попниколов
от Габрово¹**

Creative Metamorphoses: From Ioan pop
Raikov from Elena to Ioan pop Nikolov
from Gabrovo

Александър Куюмджиев²

*Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките*

Abstract: Based on stylistic attribution and documentary data, the article distinguishes between the work of the icon painters Ioan Popovich from the town of Elena and Ioan Popnikolov from Gabrovo. Until now, these works were known to science mainly under the name of the master from Elena. Several new works are also pointed out which should be attributed to the hand of Ioan Popnikolov from Gabrovo. Some errors in the literature concerning the icons of the two icon painters are also corrected.

Keywords: icons, mural paintings, churches, monasteries, National Revival art, 19th century, Razgrad

¹ Настоящото проучване е осъществено по проект „Приносът на Иван Гошев за формирането на иконографския отдел на НЦИАМ (проучване и документиране на колекции)“ към Фонд „Научни изследвания“ на Министерство на образованието и науката (договор КП-06-Н40/4/10.12.2019).

² DSc Alexander Kuyumdzhiev is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences; working in the field of Bulgarian National Revival Art, mural and icon paintings. Email: kuyumdzhiev.al@gmail.com

Абстракт: На базата на стилова атрибуция и документални данни, в статията се прави разграничаване между творчеството на зографите Йоан Попович от гр. Елена и Йоан Попниколов от Габрово. Досега то беше смесено в едно и познато на науката предимно под името на майстора от гр. Елена. Посочват се и редица нови произведения, които трябва да се припишат на ръката на габровския зограф. Поправени са и някои грешки в литературата, касаещи иконите на двамата зографи.

Ключови думи: икони, стенописи, църкви, манастири, възрожденско изкуство, XIX век, Разград

Йоан Попович или Попрайков е наглед добре познат на науката зограф. Но биографията му е до голяма степен митологизирана поради множество неточности, приети за безспорни факти³. Предполагаемата му година на раждане – 1780⁴, вероятно е объркана и трябва да бъде изтеглена поне с десетилетие напред⁵. Спорна е и посочената година на смъртта му – 1845⁶, тъй като през нея той прави стенописите в Капиновския⁷ и Килифаревския манастир⁸. Той е първият зограф от български произход, за когото е документално установено, че се е обучавал при светогорски майстор, но това се е случило не на Света гора, а по време на изписването на стенописите в църквата „Св. Никола“ в гр. Елена от светогорските зографи Давид и Яков през 1810/11 г.⁹ Този факт, заедно с подписите на зографа от най-ранните му познати днес икони от Капиновския манастир (1820)¹⁰ и църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси (1821)¹¹, в които той посочва, че е от гр. Елена, както и излъчването на ученик през 1826 г. – Йордан Михов¹², който е родом и е обучаван отново в същото селище, поставят под съмнение разпространената версия, че Йоан е роден и живял като млад

3 Yavashov 1930: 120-123, 173-174; Vasiliev 1965: 547-554; Stefanov 1985: 83-89; Stefanov 2006: 144-151.

4 Stefanov 2006: 145.

5 Kuyumdzhiiev 2011: 41.

6 Stefanov 2006: 149.

7 Popova 2018: 633.

8 Kuyumdzhiiev, Vanev 2018: 618.

9 Kuyumdzhiiev 2021: 222.

10 Popgeorgiev 1907: 304; Vasiliev 1965: 549; Stefanov 2006: 146.

11 Popgeorgiev 1903: 19; Vasiliev 1965: 549; Bossilkov 1989: 329-300.

12 Kuyumdzhiiev 2011: 41-43.

в Разград, а едва след 1810 г. се завръща в гр. Елена¹³. Тази версия е свързана с легендарното сведение, че баща му поп Райко се е преселил в Разград още през Руско-турската война от 1768–1774 г., защото фалшифицирал пари и бил подгонен от турската власт¹⁴. Всъщност тази информация е обнародвана от А. Явашов и е основана на дописка от 1906 г. в местния вестник „Разградски новини“, писана от И. Свирачев, съпруг на правнучката на поп Райко, като очевидно има характер на семейно предание¹⁵.

Известните документални данни показват, че обозначаването на Йоан като зограф от Разград датира чак от средата на 30-те години на XIX в. Това са договор и писмата му от 1834, 1838 и 1839 г., съхранявани в Историческия музей в Котел, които са свързани с поръчката на икони за тамошната църква „Св. ап. Петър и Павел“. В тях зографът се подписва като папа Йоан папа Райков от Разград, поп Йоан от Разград и папа Йоан зограф от Разград¹⁶. В иконописната му продукция са познати и поредица подписи, датиращи предимно от началото на 40-те години на века, в които зографът се назовава папа Йоан Елено-разградски, както са например иконите му от Казанлък от 1842 г.¹⁷ или огромният иконостасен комплект от Копривщица, работен през 1843/44 г.¹⁸

Личният му печат, поставен върху документите от Котел, който датира от 1835 г. и е с надпис „п. п. йон попович“¹⁹, както и няколко подписа от икони²⁰, потвърждават, че той се е наричал и Попович, а поне към 1834 г. вече е бил и ръкоположен за свещеник²¹. Но нито един от познатите ми негови подписи не е на гръцки език. Изключение правят няколко икони, подписани на гръцки „от ръката на Йоан от Габрово“. Те са дали основание да се смята, че Йоан Попович е живял и работил за известно време в Габрово, поради което се подписва по този начин²². Обаче и най-беглото сравнение

13 *Stefanov* 2006: 145.

14 *Vasiliev* 1965: 550; *Stefanov* 1985: 83-89; *Stefanov* 2006: 144-151.

15 *Yavashov* 1930: 120-122.

16 *Yavashov* 1930: 122-123; *Vasiliev* 1965: 552-554.

17 *Dochev, Tenev* 1934: 37.

18 *Vasiliev* 1965: 551.

19 *Yavashov* 1930: 122.

20 *Popgeorgiev* 1903: 19; *Vasiliev* 1965: 551.

21 *Vasiliev* 1965: 554.

22 *Vasiliev* 1965: 549; *Stefanov* 2006: 147.

между стиловите белези на тези икони и останалите подписани произведения на Йоан Попович показва, че тук става въпрос за друг майстор (Фиг. 1-6).

Вследствие на смесването на двамата зографи цялата продукция на Йоан Попович, която се отнася към престоя му в Габрово, учениците и съекипниците, които му се приписват от това селище, както и поредица други икони, които се смятат за негови по стилова близост с икони, подписани от Йоан от Габрово, всъщност трябва да се отнесат към дейността на друг зограф. Неговото идентифициране намираме у П. Стефанов, който пише статия за габровски зограф с името Йоан Попниколов, като го смята за последовател на Йоан Попович от Елена²³. Но много от изнесените данни и за Йоан Попниколов са несигурни. Не е ясно дали фамилията Попниколов трябва да бъде свързана точно с този зограф, тъй като засега не е известна подписана по този начин негова икона. Той не може да бъде приет и за последовател на Попович както поради същественият разлики в стила им, така и защото на него може да се припише иконата Богородица Елеуса от Кикос, датираща от 1819 г., която се съхранява в МХИ – НГ (инв. № НХГ 619, размери 39x28,5 см). Тя е по-ранна от всички познати днес икони, работени от Попович, а това показва, че Йоан от Габрово е поне съвременник на Попович, ако не и по-възрастен от него. Още от 1824 г. той се подписва на гръцки като Йоан от Габрово, както показва друга негова икона Богородица Сладкоцелуване²⁴, а тази тенденция се запазва и в по-късните му произведения. На него се приписват и икони, които са работени от други зографи, както например е иконата Христос Вседържител от църквата „Св. Неделя“ в Ловеч²⁵.

Така творчеството на Йоан Попович от гр. Елена тепърва предстои да бъде ясно разграничено от това на неговия габровски съименник и съвременник. Тук е трудно да направим това изцяло, тъй като става въпрос за майстори със значителна продукция. Затова ще посочим само основните им произведения, както и някои грешки, които, за съжаление, изобилстват в литературата, тъй като техните произведения не само са смесени, но към тях са привнесени и икони, работени от други зографи.

²³ Stefanov 1981: 43-44.

²⁴ Savova-Kasabova 1977: ил. 75.

²⁵ Stefanov 1981: 44.



Фиг. 1. Богородица Одигитрия, икона от Капиновския манастир. Йоан Попрайков от гр. Елена, 1820 г. Снимка Г. Линков



Фиг. 2. Богородица Сладкоцелуване, икона подарена на Димитраки Хаджитошев от манастира Касинец, днес в РИМ – Враца. Йоан Попниколов от Габрово, 1824 г. Снимка РИМ – Враца



Фиг.3. Богородица Одигитрия, икона от църквата „Успение Богородично“, Казанлък, днес в НЦИАМ. Йоан Попрайков от гр. Елена, 1842 г. Снимка И. Ванев



Фиг.4. Богородица Елеуса от Кикос, икона от МХИ – НГ. Йоан Попниколов от Габрово, 1819 г. Снимка МХИ – НГ



Фиг. 5. Детайл с подписа на Йоан Попрайков от иконата Христос Вседържител (1842). Църква „Успение Богородично“ в Казанлък, днес в НЦИАМ. Снимка И. Ванев



Фиг. 6. Детайл с подписа на Йоан Попниколов от иконата св. св. Козма и Дамян от Дряново, днес в СМРЗИ – Трявна. Снимка М. Стойкова

След като се е обучавал при светогорските зографи Давид и Яков, работили в църквата „Св. Никола“ в гр. Елена през 1810/11 г., първите известни днес произведения на Йоан Попович са запазени от католикона на Капиновския манастир. Това са иконата Богородица Одигитрия от царския ред на иконостаса, която датира от 1820 г., и няколко празнични икони²⁶. Две от тях – Въведение Богородично и Петдесетница, са публикувани още от Ц. Петров, но без атрибуция²⁷. На празничния ред на иконостаса днес стоят Въведение Богородично, Успение Богородично, Възкресение Христово и св. Никола²⁸, а Три светители, която е смятана за работа на Попович²⁹, всъщност е правена от Йоаникий папа Витанов. На Йоан Попович е и Разпятието от венчилката на иконостаса, заедно с рипидите, а Е. Попова определя като негова и иконата Възнесение на прор. Илия, монтирана в южния край на царския ред на иконостаса. Тя

²⁶ Vasiliev 1965: 549; Stefanov 2006: 146.

²⁷ Petrov 1978: ил. 84-85.

²⁸ Popova 2018: 633.

²⁹ Atmadzhova 1996: 20.

е изработена върху дъска със стара дърворезбена украса, като създава впечатление за икона от първата половина на XVIII в.³⁰ Още една такава икона със стара дърворезба е изписана наново от Йоан Попович. Това е Богородица на трон с пророци (100x78 см), която е била в църквата на Капиновския манастир. Всички тези произведения подсказват, че вероятно около 1820 г. зографът е изработил цял иконостасен комплект, който не е запазен днес. Същевременно той е изписал поне две произведения, за които са преизползвани дъски от стари икони, оцелели след опожаряването на манастира през 1794 г., когато игуменът Нефталим изрично уточнява, че иконите били изгорели. Всички посочени произведения вероятно са били предназначени за стария католикон на Капиновския манастир, тъй като новата църква е строена през 1835 г. Иконостасът в нея е сглобен от разновременни елементи и съдържа икони от различни зографи, които са по-ранни от времето на създаването на църквата³¹.

От 1821 г. вероятно датира нов комплект икони, изработен от Йоан Попович за църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси, голяма част от които били изнесени в чужбина според П. Стефанов³². Най-известна от тях е иконата Оплакване Христово, която е подписана, датирана и многократно публикувана покрай участието ѝ в множество изложби през последната четвърт на XX в.³³ Според сведенията на Й. Георгиев тя е била вдясно от иконостаса и приличала много на царските икони от него³⁴, което е основание да смятаме, че тази икона не е самостоятелна поръчка към зографа. Още едно основание в тази посока е съхраняваната в РИМ – Велико Търново икона на св. Екатерина с житийни сцени, която може да произхожда от същата църква, тъй като се знае, че такава икона е имало в храма³⁵. Тя не е подписана и датирана, но несъмнено може да се припише на ръката на Попович, а стилови белези я отнасят към ранната му продукция (Фиг. 7).

30 *Попова* 2018: 633, размери 97x69 см.

31 *Попова* 2018: 634.

32 *Stefanov* 2006: 146.

33 *Vasiliev* 1965: 549, ил. 326; *Boshkov* 1984: ил. 270; *Bossilkov* 1989: 329-330, ill. 336.

34 *Popgeorgiev* 1903: 19.

35 *Stefanov* 2006: 146.

Следващите познати икони на Йоан Попович, които са били подписани или датирани, са чак от 30-те години на XIX в. Те се отнасят до работата му в Котел, която е засвидетелствана само по документални данни в две писма и договор, датиращи между 1834 и 1839 г., от които става ясно, че той е изгълнил иконостасните комплекти за църквата и параклисите, както и украсата на църковния мебелиар³⁶. Иконите са изгорели в края на XIX в.³⁷, но до тяхното изработване не са ми познати негови творби, които да са подписани или да могат да бъдат датирани, въпреки че съществуват няколко икони, които несъмнено принадлежат на неговата ръка. Такива например са иконите му от гр. Елена: Св. Спиридон с житийни сцени, Въведение Богородично, Богородица Живоносен източник, св. Йоан Рилски, св. Лука рисува икона на св. Богородица Елеуса от Кикос, които се намират в различни църкви и музеи в града, но не могат да бъдат дори и приблизително датирани, с изключение на иконата Три светители от църквата „Св. Никола“, която е подписана от Йоан като Елено-разградски зограф и е датирана от 1843 г. (Фиг. 8). Към тях трябва да се прибави и една икона на Богородица Одигитрия, която има интересна история. В началото на 40-те години на XX в. тя вероятно е дарена на санаториума за белодробни болести в Трявна, но след 1944 г. е поставена като плот на маса. В края на 60-те години на XX в. е открита и предадена на СМРЗИ – Трявна, където престоява в депо до реставрацията ѝ през 2013 г. от Стефко Аенски. Произходът на иконата не е известен, но стиловете ѝ белези не само могат да я отнесат към творчеството на Йоан Попович, но и да я датират от края на 30-те – началото на 40-те години на XIX в.

Сред публикуваните сведения за творчеството на зографа има и немалко, които са погрешни или не могат да се отнесат със сигурност към работата на Йоан Попович. Такава е например приписаната му от П. Стефанов икона на св. св. Константин и Елена от Патриаршеския манастир до Велико Търново, която датирала от 1824 г. и за която били платени 60 гроша³⁸. Но в цитирания от П. Стефанов търновски кодекс всъщност няма нищо отбелязано по въпроса кой е автор на тази икона³⁹. Същото се отнася и до иконата Богороди-

36 Vasiliev 1965: 553-554.

37 Stefanov 2006: 149.

38 Stefanov 2006: 146.

39 Snegarov 1941: 87, №. 51.



Фиг. 7. Св. Екатерина с житийни сцени и светци, икона от РИМ – В. Търново. Йоан Попрайков от гр. Елена. Снимка И. Ванев



Фиг. 8. Три светители, икона от църквата „Св. Никола“, Йоан Попрайков от гр. Елена, 1843 г. Снимка И. Ванев

ца от Кикос, произхождаща от църквата „Св. Троица“ в Габрово, която според П. Стефанов датира от 1826 г. и била платена на зографа⁴⁰. Но и за нея в цитирания документ у И. Снегаров се казва само, че са платени 103 гроша на 11 февруари на зографа Иванчо, без да се уточнява нищо повече⁴¹. А съдейки по стиловите белези на иконата, този „Иванчо“ всъщност е зографът Йоан от Габрово.

Известни са и примери, в които икони на Попович са атрибуирани на други зографи. Такава е иконата Христос Велик архiereй със св. Йоан Кръстител и св. Петка от ГХГ – Пловдив, която е публикувана като дело на Недко Тодорович от Жеравна, а произхожда от църквата в с. Ичера⁴². От тази църква има още икони, които са правени пак от Попович, каквато например е иконата на св. Йоан Кръстител, намираща се също в ГХГ – Пловдив (инв. № 108, 100x61) (Фиг. 9).

⁴⁰ Stefanov 2006: 146.

⁴¹ Snegarov 1941: № 58.

⁴² Moskova 2013: 178-179.



Фиг. 9. Св. Йоан Кръстител, икона от с. Ичера, днес в ГХГ – Пловдив, Йоан Попрайков от гр. Елена. Снимка Г. Линков

Иконата Успение Богородично от едноименната търновска църква пък е приписана на Йордан Михов, докато всъщност притежава всички стилови белези на икона, работена от Йоан Попович⁴³.

Едва от началото на 40-те години на века са известни вече поредица от икони и стенописи, подписани и датирани от Йоан Попович, които като цяло свидетелстват за завръщането му в Търновския регион. Това са стенописите от Каломен (1841), Капиновския (1845) и Килифаревския (1845) манастир, както и иконите от Казанлък (1842)

⁴³ Ророва 2010: 299-300.

и Копривщица (1843/44). След 1845 г. не се знае нито едно датирано или подписано негово произведения, но това не означава автоматично, че зографът е починал, както се приема в литературата⁴⁴.

Документалните сведения за Йоан Попниколов не са много⁴⁵. Но сред тях са епитропските сметки, водени между 1844 и 1851 г. за изписването на иконите в църквата „Св. Параскева“ в с. Лесичарка, в които се казва, че са платени на „Иванча поп Николу“ 1530 гроша за иконите⁴⁶. Тези икони са датирани от 1843/44 г. и са приписани на Йоан Попович от П. Стефанов, който смята, че Йоан Попниколов е правил само медальоните и таблата на иконостаса⁴⁷. Но всъщност иконите не са подписани, а по стилови белези именно царските и апостолските могат безспорно да се припишат на ръката на зографа Йоан от Габрово. Те отдавна са свързани и с името на Йоан Попниколов, тъй като още А. Ахмаджова поправя грешната атрибуция на П. Стефанов⁴⁸. Но тази неточност тръгва от по-старата литература, тъй като А. Божков публикува една икона Убрус от с. Лесичарка като работа на Йоан Попович от гр. Елена, работена през 1835 г.⁴⁹ Днес иконата се намира в СМРЗИ – Трявна, като свидетелства за характерния стил на Йоан от Габрово (Фиг. 10-12).

Още едно потвърждение в тази посока са и сметките от ловешкото училище от 1852 г., където отново се споменава името на зографа Йоан Попниколов от Габрово във връзка с плащане за конкретни икони, изработени за църквата⁵⁰. Сред тях е посочена и иконата на св. Йоан Кръстител, която и днес е на място в църквата, а по стилови белези безспорно принадлежи на Йоан от Габрово, въпреки че останалите икони, които му приписва П. Стефанов от този храм, не са негови⁵¹. Така става ясно, че подписващият се на гръцки зограф Йоан от Габрово може категорично да се идентифицира като Йоан Попниколов, въпреки че засега не е известна неговата икона, подписана с цялото му име. Това пък създава възможност да се възстанови

44 *Stefanov* 2006: 150.

45 *Stefanov* 1981: 43-44, с цитираната литература.

46 *Kovachev* 1965: 21.

47 *Stefanov* 1981: 44.

48 *Atmadzhova* 1996: 42-43.

49 *Bulgarische Ikonen* 1985: 16.

50 *Nedelchev* 1931: 105.

51 *Stefanov* 1981: 44.

и уточни неговата творческа биография, останала почти изцяло в сянката на съименника му от гр. Елена.

За ранното творчество на Йоан Попниколов не е известно почти нищо. Той е споменат за пръв път от А. Мартинов⁵², както отбелязва и П. Стефанов, на когото дължим събирането на информация за зографа, макар и тя да е невярна в доста отношения, тъй като редица негови произведения са приписани на Йоан Попович от гр. Елена⁵³. Според А. Василиев той е бил и хаджия, а е учител и на Иван Хадживасилев от Габрово⁵⁴. Първите му известни засега икони, за които стана

въпрос и по-горе, датират от 1819 и 1824 г., като свидетелстват, че по това време той е бил вече утвърден майстор с напълно изграден стил. Иконата на Богородица Елеуса от Кикос от МХИ – НГ е само датирана от 1819 г., без да е подписана, но тази на Богородица Сладкоцелуване от 1824 г. е най-ранната известна днес икона, която е с негов подпис на гръцки език. Тази икона е била подарена на Димитраки Хаджитошев от манастира Касинец, а по-късно постъпва в РИМ – Враца, като днес се съхранява в неговата къща музей⁵⁵. Известни са ми още два такива подписа на зографа. Единият е от иконата на св. св. Козма и Дамян от Дряново, съхранявана в СМРЗИ – Трявна, която не е датирана (Фиг. 13), а другата е споменатата от А. Василиев икона на Христос Вседържител от църквата „Прор. Илия“ в Свищов от 1833 г., подписана на гръцки, въпреки че ктиторският надпис е на църковнославянски⁵⁶.



Фиг. 10. Убрус, икона от църквата „Св. Параскева“, с. Лесичарка, днес в СМРЗИ – Трявна. Йоан Попниколов от Габрово, 1835 г. Снимка М. Стойкова

⁵² Martinov 1940.

⁵³ Stefanov 1981: 43-44.

⁵⁴ Vasiliev 1965: 558.

⁵⁵ Savova-Kasabova 1977: 12, ил. 75, инв. № 377.

⁵⁶ Vasiliev 1965: 550.



Фиг. 11. Убрус, икона от църквата „Св. Никола“, Гложене. Йоан Попниколов от Габрово. Снимка И. Ванев



Фиг. 12. Убрус, икона от църквата „Св. ап. Петър и Павел, Свищов. Йоан Попниколов от Габрово. Снимка Г. Линков

Сред тези примери правят изключение иконите от Гложенския манастир. Случаят с тях е много комплициран, тъй като те се приписват на Йоан Попович от гр. Елена, а според П. Стефанов там той работи вече и с Генчо Филипов, тъй като в 1826 г. неговият ученик Йордан Михов става пълноправен зограф и напуска еленския майстор⁵⁷. Всъщност обаче иконите в Гложенския манастир са работени от Йоан от Габрово и съответно Генчо Филипов е негов съекипник, а не на Йоан Попович. Но това не е единственият проблем за разрешаване в случая. Старата църква там е окончателно разрушена през 1929 г., след като е пострадала от земетресението през 1913 г.⁵⁸ Вследствие на това днес особен проблем представлява противоречивата информация за църквата, която съществува в литературата по отношение на нейните стенописи и икони, тъй като тя не може да бъде категорично проверена и потвърдена. В своята кратка публикация за Гложенския манастир И. Енчев-Видю говори за иконите от иконостаса и казва, че по тях се четяло: „ктители и приложници от село тетевен. Више писание рука йоан

⁵⁷ Vasiliev 1965: 549; Stefanov 2006: 146-147.

⁵⁸ Mutafchiev 1973: 346.

попович габрово 1828 года”⁵⁹. Основавайки се на тази публикация, но вероятно по невнимание, А. Василиев дава отделен подпис за иконата на св. Георги – „рука йоан попович от габрово 1826 г.“, като се обърква, че надписът, даден от И. Енчев-Видю, засяга стенописите и го отнася към тях⁶⁰. Впоследствие тази грешка е възприета и от П. Стефанов⁶¹, като се създава митологема, че стенописите от горния слой в църквата на Гложенския манастир били работени от Йоан Попович от Елена и датирани от 1828 г., докато те всъщност се отнасят към началото на XVIII в.⁶² Грешката обаче тръгва и от И. Енчев-Видю, тъй като той цитира края на ктиторския надпис от иконата на св. Георги, като обърква 1826 с 1828 г. Този ктиторски надпис е даден в пълния му вариант при П. Мутафчиев⁶³. От него става ясно, че обковът на иконата датира от 1827 г., а хаджи Михаил от Тетевен, по-късно замонашен в Рилския манастир, е ктиторът, посочен на първо място, заедно с други дарители от Тетевен. Подписът на зографа долу в елипса пък е идентичен с това, което дава И. Енчев-Видю, като очевидно той е цитирал този надпис в своята публикация. В надписа са посочени същите ктитори и за иконата, като тези на обкова в средната ѝ част. За съжаление обаче, този надпис днес е в много лошо състояние и краят му с подписа на зографа не се разчита. Стилните белези на иконата пък свидетелстват, че тя е правена не от Йоан Попович от Елена, а от Йоан от Габрово. Пак негови са и двете икони от царския ред на иконостаса – Христос Вседържител и Богородица Одигитрия, както и тези от апостолския ред. Очевидно Йоан Попович от Елена не е работил в Гложенския манастир, но любопитното е, че неговият съименник от Габрово се е подписал по същия начин като него, като посочва обаче Габрово за свой произход. Да се разглежда това съвпадение, е трудно, но вероятно има само два варианта. Или нещо в публикацията на П. Мутафчиев на подписа на зографа е объркано и в него липсва фамилията Попович, или Йоан от Габрово наистина се е подписал като Попович, тъй като очевидно също е бил син на свещеник – Никола⁶⁴. Каквато и да е истината, иконата на св. Георги, с публикувания в този вид подпис на зо-

59 *Enchev-Vidui* 1932: 294.

60 *Vasiliev* 1965: 550.

61 *Stefanov* 2006: 147-148.

62 *Genova, Gergova* 2006: 73.

63 *Mutafchiev* 1973: 361.

64 *Stefanov* 1981: 43.



Фиг. 13. Св. св. Козма и Дамян, икона от Дряново, днес в СМРЗИ – Трявна.
Йоан Попниколов от Габрово. Снимка М. Стойкова

графа, очевидно е дала основание да се смята, че Йоан Попович от Елена е живял в някакъв период в Габрово и съответно иконите на неговия съименник да му се припишат без оглед на това, че те са в напълно различен стил. Трябва да се уточни, че гложенската икона е в отделен кивот и се смята за чудотворна, донесена от Киево-Печорската лавра. Датирана е от началото на XVIII в. за централното ѝ изображение, което е било оригинално създадено отначало. Около него през 1826 г. е добавена рамка, върху която Йоан от Габрово рисува житийните сцени на св. Георги, а отгоре Новозаветна Троица. През 1827 г. пък централното изображение на светеца е обковано⁶⁵.

Сред останалите произведения, които могат да се припишат на Йоан Попников от Габрово, са иконите от апостолския ред на Лясковския манастир „Св. ап. Петър и Павел“, които П. Стефанов отнася към работата на Йоан Попович от Елена през 1822/23 г.⁶⁶ Тук не само атрибуцията е погрешна, но не са ясни и основанията за това датирание, тъй като старият иконостас не е запазен, а църквата е строена в по-ново време⁶⁷. Освен това, изглежда, зографът е изработил още икони вероятно и за параклисите в манастира, като на практика са запазени икони от три отделни комплекта. Част от тях се намират днес в сбирката на НАИМ. Това са иконите Христос Вседържител (инв. № 3982, 42,5х35х2 см) и Св. Йоан Предтеча (инв. № 3983, 35,5х42,5х2 см), които са от апостолски ред. Христос Вседържител (инв. № 3980, 40х58х2,5 см) и Св. Йоан Предтеча (инв. № 3981, 39х58х3 см) вероятно пък са от празничен ред или втори апостолски, произхождащ от някой от параклисите. А към тях трябва да се прибавят и три царски икони: Св. Йоан Предтеча (инв. № 3965, 71х114х3 см), Св. Харалампий (инв. № 3966, 116х73,5х3 см) и Св. Никола (инв. № 114х73х3 см). Само една от тях – Христос Вседържител, инв. № 3980, е с точно установен произход от Лясковец, като всички икони са публикувани в каталога на НАИМ без обвързване помежду им. Те са приписани на неизвестни зографи от Тревненската школа, а за някои не са дадени и фотографии⁶⁸.

65 *Stefanov* 1992: 85-98.

66 *Stefanov* 2006: 146.

67 *Ashikov* 2002: 6. За църквата вж. *Moskov* 1927.

68 *Gergova, Gatev, Vanev* 2012: 92-95, № 358, 369, 370, 374, 375, 388, 413.

От зографа е изписана и иконата Богородица Ширшая небес с апостоли от ГХГ – Пловдив (инв. № 46, 30x43 см), която не е подписана и датирана. Произходът ѝ е неизвестен, а тя е постъпила в галерията от Пловдивска митрополия. Също негови са и иконите от църквата „Св. Петка“ в с. Видраре, които са датирани от 1827/28 г. според П. Стефанов и са погрешно атрибутирани на Йоан Попович⁶⁹. От същото време би трябвало да датират иконите от църквата „Вси светии“ в Тетевен, както и тези от тамошния манастир „Прор. Илия“, които също се приписват на Йоан Попович, но са работени от Йоан Попниколов. В тетевенската църква зографът от Габрово има поне три икони⁷⁰, а в манастира е изработил вероятно цял иконостасен комплект, от който днес са съхранени апостолският ред (**Фиг. 14**), царските двери и паната с Шестоднев. В манастира има и икона, работена от Генчо Филипов, което предполага, че при тази поръчка зографите са работили заедно.

Отново икони и от двамата се намират в Гложене. Съдейки по палеографията на надписите, както и по някои запазени детайли от образите, Йоан Попниколов вероятно е автор на стенописите в старата гробищна църква „Св. Никола“ в Гложене, която днес е полуразрушена, но е била възобновена през 1836 г. Техният автор не е известен, но И. Гергова много правилно смята, че те вероятно са правени от някой от зографите, изписвали икони за църквата през 1836 г. Но и тук заради възгледа на П. Стефанов, че Йоан Попрайков работи в Гложене⁷¹, целият апостолски ред, както и две икони – Св. Харалампий със св. Никола и Възнесение на прор. Илия, са приписани на майстора от гр. Елена⁷². Тези икони се съхраняват днес в новата църква „Св. Димитър“ в Гложене и въпреки че не са в добро състояние, могат със сигурност да се отнесат към творчеството на Йоан Попниколов от Габрово. На Генчо Филипов пък принадлежи една икона на св. Мина с житийни сцени.

Логично е иконите в църквите в Габрово да се преатрибуират автоматично към творчеството на Йоан Попниколов. И това действително е така в повечето случаи, тъй като от църквата „Успение Богородично“ например произхожда иконата Благовещение,

69 *Stefanov* 2006: 148.

70 *Atmadzhova* 1996: 30-31.

71 *Stefanov* 2006: 149.

72 *Gergova* 2018: 333-338.



Фиг. 14. Детайл от апостолския ред в Тетевенския манастир. Йоан Попниколов от Габрово. Снимка И. Ванев

съхранявана в НАИМ, която безспорно е работена от габровския майстор, макар да е приписана неправилно на Йордан Михов в каталога на музея⁷³.

На габровския зограф принадлежат и иконите от Батошевския манастир, част от които са публикувани от Ц. Петров като работени през 1837 г. вероятно от Захарий Цанюв⁷⁴. Също негова е иконата Богородица с Младенеца и светци от ИМ – Етрополе⁷⁵, както и комплект от царски и апостолски икони за етрополската църква „Св. Георги“, които по стилови белези са изключително близки до иконите от Батошевския манастир и вероятно датират от около 1837 г. Отново от Йоан Попниколов са иконите на св. Йоан Кръстител, св. Неделя (Фиг. 15) и св. Димитър на кон от църквата „Св. Неделя“ в Ловеч. Към тях трябва да се прибави и иконата на св. ап.

⁷³ Gergova, Gatev, Vanev 2012: 96, № 431, размери 34x47 см. За църквата вж. Shulekova, Cholakova 1998.

⁷⁴ Petrov 1978: 60-62, 64.

⁷⁵ Atmadzhova 1996: 34-35.



Фиг. 15. Св. Неделя, икона от църквата „Св. Неделя“, Ловеч. Йоан Попниколов от Габрово. Снимка М. Стойкова

Петър и Павел от същата църква, която се съхранява в НИМ⁷⁶. Пак той е работил иконите от църквата „Арх. Михаил“ в с. Осиковица, Ботевградско от 1835 г., пет от които – Христос Вседържител, Богородица Одигитрия, св. Йоан Кръстител, Арх. Михаил и св. Харалампий със св. Никола, се съхраняват в ИМ – Правец. Още две икони от този комплект с образа на архидякон Стефан и отново на арх. Михаил се пазят в НИМ и са публикувани от Т. Матакиева без атрибуция⁷⁷. И накрая трябва да се отбележи работата на зографа в свищовските църкви, където през 1833 г. той трябва да е работил икони в църквата „Прор. Илия“, една от които е била с подпис Йоан от Габрово. Те са приписани на Йоан Попович⁷⁸, но Е. Попова отдавна се е усъмнила в тази атрибуция⁷⁹. От по-новата публикация на С. Захариев става ясно, че иконите вече не са на място в църквата. Но по иконата на ап. Андрей, която все още е на място и е публикувана у С. Захариев, може да се каже, че това са икони на Йоан от Габрово⁸⁰.

В другата свищовска църква „Св. ап. Петър и Павел“ от него е иконата на св. Харалампий на трон, сложена в ниша на южната стена, както и апостолският ред икони, смятани за тревненски⁸¹. На неговата ръка могат да се припишат още произведения, но пълното им събиране, анализиране и подреждане в хронологичен ред не може да бъде направено тук. Тетърва предстои да се потърсят и сведения в съществуващите извори, които се отнасят до габровския зограф, както и да се изяснят някои странни несъответствия. Такъв пример е един турски данъчен дефтер за Габрово, датиращ от 1844/45 г., в който е споменат само един резбар/иконописец (накашчия) в града⁸², и сякаш няма следа от Йоан Попниколов. А той би трябвало да е включен в този дефтер, тъй като според П. Стефанов чак след 1852 г. не се знае нищо повече за зографа⁸³. Но пък и това не означава, че тетърва няма да се издирят негови произведения или биографични данни след тази година.

76 *Kreuz und Ikone* 1996: № 34.

77 *Matakieva-Lilkova* 1994: 164, 168, № 56, 58.

78 *Vasiliev* 1965: 550; *Stefanov* 2006: 147.

79 *Popova* 2013: 168-189.

80 *Zahariev* 2018a: 563-564, 569, фиг. 6.

81 *Zahariev* 2018b: 90, бел. 17.

82 *Georgieva* 2016: 105.

83 *Stefanov* 1981: 44.

Библиография

Ashikov 2002: *Ashikov*, Georgi. Лясковският манастир [Lyaskovskiyat manastir]. – Църковен вестник, бр. 15 август [Tsarkoven vestnik, br. 15 avgust], 6.

Atmadzhova 1996: *Atmadzhova*, Angelina. Творчеството на Йоан Попович. Дипломна работа, НХА „Н. Павлович“ [Tvorchestvoto na Yoan Popovich. Diplomna rabota, NHA „N. Pavlovich“]. Sofia.

Boshkov 1984: *Boshkov*, Atanas. Българската икона [Balgarskata ikona]. Sofia.

Bossilkov 1989: *Bossilkov*, Svetlin. Arbanassi. Iconostases and Religious Easel Art (15th – 18th and 19th Centuries). Sofia.

Bulgarische Ikonen 1985: *Bulgarische Ikonen*. Ausstellung im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden e. V. 30. April bis 27. Mai 1985. Recklinghausen.

Dochev, Tenev 1934: *Dochev*, G., P. *Tenev*. Из миналото на църквата „Успение на пресвета Богородица“ във връзка с църковното минало на град Казанлък по случай 100 (1834–1934) години на църквата [Iz minaloto na tsarkvata „Uspenie na presveta Bogoroditsa“ vav vrazka s tsarkovното minalo na grad Kazanlak po sluchay 100 (1834–1934) godini na tsarkvata]. Kazanlak.

Enchev-Vidiu 1932: *Enchev-Vidiu*, Ivan. Из Гложенския манастир [Iz Glozhenskiya manastir]. – Bulletin de l'Institut archéologique bulgare, No. 6 (1931–1932), 294–296.

Genova, Gergova 2006: *Genova*, Elena, Ivanka *Gergova*. Църква „Св. Георги“ Гложенски манастир [Tsarkva „Sv. Georgi“ Glozhenski manastir]. In: Корпус на стенописите в България от XVIII в. [Korpus na stenopisite v Balgaria ot XVIII v.]. Sofia, 70–75.

Gergova, Gatev, Vanev 2012: *Gergova*, Ivanka, Yordan *Gatev*, Ivan *Vanev*. Християнско изкуство в Националния археологически музей – София. Каталог [Hristiyanско izkustvo v Natsionalniya arheologicheski muzey – Sofiya. Katalog]. Sofia.

Gergova 2018: *Gergova*, Ivanka. Църква „Св. Никола“, с. Гложене [Tsarkva „Sv. Nikola“, s. Glozhene]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX в. в България [Korpus

na stenopisite ot parvata polovina na XIX vek v Balgaria]. Sofia, 333-338.

Georgieva 2016: *Georgieva, Gergana*. Общи данни за демографската, социалната и икономическата структура на Габрово през 40-те години на XIX в. по османо-турски документи [Obshti dannii za demografskata, sotsialnata i ikonomicheskata struktura na Gabrovo prez 40-te godini na XIX v. po osmanoturski dokumenti]. – Известия на Регионален исторически музей – Габрово [Izvestiya na Regionalen istoricheski muzey – Gabrovo], No. 4, 92-109.

Kovachev 1965: *Kovachev, Nikolay*. Местните названия в Габровско [Mestnite nazvaniya v Gabrovsko]. Sofia.

Kreuz und Ikone 1996: *Kreuz und Ikone*. 1100 Jahre Christentum in Bulgarien. Sofia.

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

Kuyumdzhiiev 2021: *Kuyumdzhiiev, Alexander*. Светогорските зографи Давид и Яков от началото на XIX в. [Svetogorskite zografi David i Yakov ot nachaloto na XIX v.]. – Monumenta, No. 6, 215-232.

Kuyumdzhiiev, Vanev 2018: *Kuyumdzhiiev, Alexander, Ivan Vanev*. Църква „Св. Димитър“, Килифаревски манастир [Tsarkva „Sv. Dimitar“, Kilifarevski manastir]. In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX vek v Balgaria]. Sofia, 609-622.

Martinov 1940: *Martinov, Alexander*. Габрово през Възраждането. [Gabrovo prez Vazrazhdaneto]. Sofia.

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

Moskov 1927: *Moskov, M.* Светата Петропавловска обител при гр. Лясковец [Svetata Petropavlovska obitel pri gr. Lyaskovets]. Veliko Tarnovo.

Moskova 2013: *Moskova, Svetla*. Св. Петка-Параскева – Персонализация на Христовите Страсти (Една икона от колекцията на ГХГ – Пловдив) [Sv. Petka-Paraskeva – Personifikatsiya

na Hristovite Strasti (Edna ikona ot kolektsiyata na GHG – Plovdiv)]. In: Музеят и градът. Сборник с доклади от Национална научна конференция, посветена на 50-годишнината на Музея на занаятите, с научен ръководител проф. д.изк. Лозанка Пейчева (Троян, 18-19 октомври 2012 г.) [Muzeyat i gradat. Sbornik s dokladi ot Natsionalna nauchna konferentsiya, posvetena na 50-godishninata na Muzeya na zanayatite, s nauchen rakovoditel prof. d.izk. Lozanka Peycheva (Trojan, 18-19 oktomvri 2012 g.)]. Trojan, 171-180.

Mutafchiev 1973: *Mutafchiev*, Petar. Из нашите старопланински манастири [Iz nashite staroplaninski manastiri]. In: Мутафчиев, П. Избрани произведения [Mutafchiev, P. Izbrani proizvedeniya]. Т. 2. Sofia, 257-440.

Nedelchev 1931: *Nedelchev*, M. Развой на учебното дело в Ловеч до Освобождението [Razvoy na uchebnoto delo v Lovech do Osvobozhdenieto]. In: Ловеч и Ловчанско. Историческо и културно описание [Lovech i Lovchansko. Istoricheskoto i kulturno opisanie]. Vol. 3. Sofia, 100-120.

Petrov 1978: *Petrov*, Tseno. Икони от Тревненски зографи [Ikoni ot Trevnenski zografi]. Sofia.

Popgeorgiev 1903: *Popgeorgiev*, Yordan. Село Арбанаси. Историко-археологически бележки [Selo Arbanasi. Istoriko-arheologicheski belezhki]. Sofia.

Popgeorgiev 1907: *Popgeorgiev*, Yordan. Два съседни манастира – Къпиновски манастир „Св. Никола“, Плаковски манастир „Св. Илия“ [Dva sasedni manastira – Kapinovski manastir „Sv. Nikola“, Plakovski manastir „Sv. Iliya“]. – Периодическо списание на българското книжовно дружество [Periodicheskoto spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo], No. 68, 301-310.

Popova 2010: *Popova*, Elena. Възрожденски икони [Vazrozhdenski ikoni]. In: Велкова-Гайдарджиева, А., Е. Попова. Храмът „Успение Богородично“ Велико Търново [Velkova-Gaydardzhieva, A., E. Popova. Hramat „Uspenie Bogorodichno“ Veliko Tarnovo]. Veliko Tarnovo, 294-308.

Popova 2013: *Popova*, Elena. Еснафи и светци. Светците-покровители на занаятите през Възраждането [Esnafi i svettsi. Svettsite-pokroviteli na zanayatite prez Vazrazhdaneto]. Sofia.

Popova 2018: *Popova*, Elena. Църква „Св. Никола“, Капиновски манастир [Tsarkva „Sv. Nikola“, Kapinovski manastir].

In: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България [Korpus na stenopisite ot parvata polovina na XIX vek v Balgaria]. Sofia, 623-635.

Savova-Kasabova 1977: *Savova-Kasabova*, Rumyana. Икони от Врачанския край [Ikoni ot Vrachanskiya kray]. Sofia.

Shulekova, Cholakova 1998: *Shulekova*, Yuliana, Krasimira *Cholakova*. Храм „Успение Богородично“ в Габрово [Hram „Uspenie Bogorodichno“ v Gabrovo]. Gabrovo.

Snegarov 1941: *Snegarov*, Ivan. Друг търновски църковен кодекс [Drug tarnovski tsarkoven kodeks]. – Годишник на Софийския университет, Богословски факултет [Godishnik na Sofiyskiya universitet, Bogoslovski fakultet], No. 18 (1940–1941), 1-109.

Stefanov 1981: *Stefanov*, Pavel. Един неизвестен художник – Иван Попниколов от Габрово [Edin neizvesten hudozhnik – Ivan Popnikolov ot Gabrovo]. – Изкуство [Izkustvo], No. 8, 43-44.

Stefanov 1985: *Stefanov*, Pavel. Живот и дело на зографа Иван Попрайков [Zhivot i delo na zografa Ivan Popraykov]. In: Тревненска художествена школа [Trevnenska hudozhestvena shkola]. Sofia, 83-89.

Stefanov 1992: *Stefanov*, Pavel. Гложенският манастир – средоточие на българо-украинските културни връзки [Glozhenskiyat manastir – sredotochie na balgaro-ukrainskite kulturni vrazki]. – Исторически преглед [Istoricheski pregled], No. 1-2, 85-98.

Stefanov 2006: *Stefanov*, Pavel. Разградският зограф Иван Попрайков – живот и дейност [Razgradskiyat zograf Ivan Popraykov – zhivot i deynost]. In: Култова архитектура и изкуство в Североизточна България (XV–XX век) [Kultova arhitektura i izkustvo v Severoiztochna Balgariya (XV–XX vek)]. Sofia, 144-151.

Vasiliev 1965: *Vasiliev*, Asen. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

Yavashov 1930: *Yavashov*, Ananie. Разград. Неговото археологическо и историческо минало [Razgrad. Negovoto arheologichesko i istorichesko minalo]. T. 1. Sofia.

Zahariev 2018a: *Zahariev, Simeon*. Храмът „Св. пророк Илия“ в Свищов [Hramat „Sv. prorok Iliya“ v Svishtov]. – Годишник на Историческия факултет на Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“ [Godishnik na Istoricheskiya fakultet na Velikotarnovskiya universitet „Sv. sv. Kiril i Metodiy“], Veliko Tarnovo, 557-569.

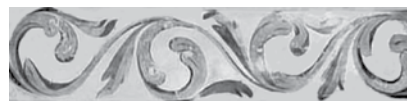
Zahariev 2018b: *Zahariev, Simeon*. Резбарски творби в Свищовските храмове „Св. Димитър“ и „Св. ап. Петър и Павел“ [Rezbarski tvorbi v Svishtovskite hramove „Sv. Dimitar“ i „Sv. ap. Petar i Pavel“]. – Визуални изследвания [Vizualni izsledvaniya], No. 2, 88-94.

Creative Metamorphoses: From Ioan pop Raikov from Elena to Ioan pop Nikolov from Gabrovo

Alexander Kuyumdzhev



The works of the icon painters Ioan Popovich from the town of Elena and Ioan Popnikolov from Gabrovo has so far been mixed into one and known to Bulgarian science mainly under the name of the master from Elena. Based on stylistic attribution and existing sources, the article makes a clear distinction between their works. Several new icons and a mural painting monument are pointed out, which should be attributed to the hand of the Ioan Popnikolov from Gabrovo. His disciples and team partners are specified. Some errors in the historiography concerning the icons of the two masters have also been corrected. As a result, the artistic biography of Ioan Popnikolov from Gabrovo, who remained entirely in the shadow of his namesake from the town of Elena, has been at least partially restored.



Тефтер с рисунки на зограф Иван Димитров от Кочериново Notebook with Drawings of the Icon Painter Ivan Dimitrov from Kocherinovo

Симеон Тончев¹

Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Abstract: The article examines the drawings of Ivan Dimitrov from Kocherinovo and identifies their models and close parallels among the works of the Bansko and Samokov icon painters. Until now these were the only known Dimitrov's works but with their help his icons were discovered as well.

Keywords: Bansko artistic center, Stanislav Dospevsky, iconographic models, icons

Абстракт: В статията се разглеждат рисунките на Иван Димитров от Кочериново и по-специално са идентифицирани техните модели и близки паралели сред творчеството на зографите от Банско и Самоков. Досега те бяха единствената известна работа на зографа, но с тяхна помощ бяха открити негови икони.

Ключови думи: Бански художествен център, Станислав Доспевски, иконографски модели, икони

В Националния етнографски музей се съхранява тефтер с рисунки на зограф от епохата на Българското възраждане, който е отдавна известен, но досега не е бил проучен². Изказани са различни мнения

¹ Simeon Tonchev is a PhD student at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences specializing in Bulgarian Revival art and culture. His PhD thesis studies the drawings of 18th – 19th century Bulgarian icon painters. Email: sim.tonch@gmail.com

² ИЕФЕМ, АЕИМ, ФХА, № 800.

за неговия притежател и автор на рисунките. Тефтерът постъпва във фонда на музея след откупка на 10 май 1953 г. В инвентарната книга е записано, че е принадлежал на Иван Димитров Зографина, след което са дадени годините му на живот 1840–1889, които съвпадат с годините на рождение и смърт на по-малкия брат на художника Станислав Доспевски и син на зографа Димитър Христов. За произход е отбелязано Самоков, което може да е по аналогия на мястото на живот на късния самоковски зограф. Според Атанас Шаренков това пък е ерминията на Иван Зографски от с. Мирково, по-късно преселил се в Панагюрище³. Асен Василиев цитира приписка от първия лист на тефтера, който днес липсва: „1869: Лѣто ѿ Хрѣта. Поплоти бога Славо Мцѣ иѣния ден 7–го земах ѿ торица панаиръ въ мелничната каза земахъ го за цѣна 8 гроша. Сии тефтеръ на Иованчо Димитровичъ Калацъ и зографъ ѿ Кочериново село“⁴. Оттук става ясно, че тефтерът е бил собственост на зографа Иван Димитров от Кочериново и рисунките са негово дело. Това е отбелязано и в новите публикации⁵.

Иван Димитров има интересно битие, но неговата творческа биография е неизвестна. В книгата си А. Василиев пише, че не е успял да открие други негови творби, освен тефтера с рисунки. Зографът е роден през 1849 г. в Кочериново, рано остава сирак. Учи иконопис при Иван К. Терзиев от Банско, след което става негов калфа и съдружник. Участва в революционно-освободителното движение, като прикривал тази своя дейност с работата си на иконописец. След Освобождението той се отказва от зографския занаят, отдава се на обществено-политическа дейност и става първият кмет на с. Кочериново. През 1900 г. е народен представител в X Обикновено народно събрание. Умира на 13 март 1923 г.⁶

Според семейното предание Иван Димитров в съдружие с Георги Зографски от с. Бобошево „изографисват“ църквите в селата Хърсово и Струмско, Благоевградско⁷, без да се конкретизира дали са рисували стенописи, или са изпълнявали икони. Освен това „реставрирали“, т.е. вероятно преизписали, стенописите в църквите на

³ Sharenkov 1992: 10.

⁴ Vasiliev 1965: 525.

⁵ Mincheva 2022: 393-394.

⁶ Vasiliev 1965: 524-525; Enev 2002: 169, където е преразказано написаното от А. Василиев; Огнянова 1993: 47-50.

⁷ За църквите в тези населени места *Entsiklopediya* 1995: 302, 404-405.

селата Бадино, Кочериново, Висока могила, Стоб, както и в някои храмове из Радомирско⁸. Не е известно Георги да е работил по тези места⁹, но А. Василиев открива икони на Иван К. Терзиев в храмовете в Бадино, Кочериново, Стоб и с. Дивля, Радомирско¹⁰.

Иван Димитров купува тефтера през юни 1869 г. Според родовете спомени той работи като зограф 16 години до Освобождението. Така излиза, че започва да се обучава през 1862 г., година след като остава пълен сирак. През 1869 г. следва да е вече обучен и способен майстор. В бележката в тефтера отбелязва, че освен зограф е и „калац“. Неговият баща бил калайджия и изглежда, Иван усвоява и този занаят, който му помага повече да прикрива революционната си дейност.

Така рисунките от тефтера са от изключително значение за проучването на творчеството и атрибуцията на творби на този късновъзрожденски зограф. Тетрадката се състои от 80 листа, има размери 23х15 см, хартията е без водни знаци. Предната корица и няколко листа липсват. Рисунките обхващат първите 30 листа, както и последните, които са разкъсани откъм мястото на съшиване на тетрадите. По-късно са залепени с допълнителни парчета хартия. Тефтерът съдържа образи на Христос Пантократор, св. Богородица, апостоли, светци и религиозни композиции. Изпълнени са директно с черен или лилав туш или моливната рисунка отгоре е повторена с туш. На места отделни части като гънките по одеждите например са подчертани. Напълно оцветени и светло-сенъчно разработени с черна и бяла боя са допоясните образи на св. Димитър и Богородица Одигитрия и др. (**Фиг. 1**). Върху задния форзац са залепени щампа на Благовещение и друга малка щампа със св. Георги, а надписът информира, че това е чудотворната Фануилова икона на манастира Зограф.

Иван Димитров започва да рисува в тефтера си веднага след неговото закупуване. Рисунката Богородица Одигитрия (л. 4) има точна дата „1869 м. юниа 24“. Три дни по-късно той е изпълнил Новозаветната Троица от л. 7б. Същата година е отбелязана на рисунките Възкресение Христово (л. 5), Отсичане на главата на Йоан

⁸ Ognyanova 1993: 48.

⁹ Vasiliev 1965: 522-524.

¹⁰ Vasiliev 1965: 521-522.



Фиг. 1. Св. Спиридон, рисунка на Иван Димитров, 1869 г.
Снимка ИЕФЕМ

Кръстител (л. 5б), Неверие Томово (л. 7). Следващата точно датирана рисунка е Убрус на л. 20 от „1870 мц септ 20 днь“. Останалите изображения в тефтера датират от 1873/74 г. Жертва Авраамова (л. 23) е от „1873 януарі 22и“, а образите на евангелист Матей и ангела са нарисувани на 18 март. Една от последните рисунки на л. 78б – изображение на роза, датира от 26 март 1873 г. Под букет с цветя (л. 72) е отбелязана 1873 г., но датата не се чете.

Записки в тефтера, които да дадат повече сведения за Иван Димитров от Кочериново, почти няма. Под щампата на Благовещение са изредени наименованията на празници и светци, като тук зографът може да е записал някоя своя поръчка. На един от последните листове (л. 79) са изписани три текста, чиито заглавия са акцентирани с големи букви. Първият се отнася до Рождество Христово, вторият до св. Никола, а третият до Смъртта на тайноядеца. Текстът наподобява описанията в ерминиите. Темата е сред новите сюжети с дидактико-морализаторски характер, които се появяват в българското изкуство през XVIII и XIX в. Смъртта на тайноядеца е включена единствено в програмата на откритата галерия на католикона на Рилския манастир¹¹, но иначе тайноядецът е популярен мотив сред грешниците в Страшния съд¹². Зографът е преписал последователно надписите от композицията в манастира.

На л. 67б с лилаво мастило е записано стихотворение или песен, тематично свързано с Иисус Христос. Най-отдолу са нанесени годината и мястото „1874, Видрар“. В България има село със същото наименование, което се намира в Трънското краище, но то няма и не е имало храм през Възраждането, където би могъл да работи кочериновският зограф. Отново семейното предание твърди, че Иван Димитров изписва стенописите в църквата в село Видраре в Тетевенския балкан, което има сходно име. Това било неговата последна работа. Художествената украса от интериора на храма не е специално изследвана, за разлика от каменната пластика по фасадата. В оскъдните сведения се сочи, че стенописите са работени през 1885, 1900 и 1905 г., когато Иван Димитров вече е оставил зографството.

В празничните сцени като двата варианта на Рождество на Йоан Кръстител, Отсичане на главата на Йоан Предтеча, Въведение Богородично, Неверие Томово и др. са нанесени означения за цветовете на отделните елементи от композициите. По-късно зографът е започнал да оцветява рисунките спрямо отбелязания колорит. Най-пълно оцветени са двете сцени с Благовещение (л. 11, 17). Надписването на цветовете във всяка композиция означава, че той е прерисувал живописни произведения – икони или стенописи.

11 Vasiliev 1973: 61-62; Kuyumdzhiev 2015: 423, 450-451.

12 Pencheva 2020: 107-108.

Поредица от рисунки на Иван Димитров от Кочериново имат паралели сред художествената продукция на зографите от Банско. Няколкото празнични сцени – Възкресение Христово (л. 5), Неверието на ап. Тома (л. 7), Рождество Христово (л. 8б), Въздвижение на честния кръст (л. 9), „Рождество на св. Йоан Предтеча (л. 12), Св. 40 мъченици (л. 12б), Успение Богородично (л. 16), Благовещение (л. 17), Вход в Йерусалим (л. 17б) и Въведение Богородично (л. 18) повтарят икони със същите сюжети от църквата „Св. Троица“ в Банско. Няколко от тях са изписани от Тома Вишанов – Молера ок. 1808–1811 г., други от неговия син през 1839–1841 г., а останалите в литературата се водят на неизвестен автор, но са изключително близки до стила на зографската фамилия¹³. Димитър Молеров е автор на иконата Благовещение¹⁴. По-голямата част от тези икони са прерисувани и от Михалко Голев по-рано – между 1860 и 1863 г. в неговите тефтери¹⁵. Той също се е спрял на иконите Въведение Богородично, Рождество Христово, Вход в Йерусалим, Възкресение Христово, Въздвижение на честния кръст¹⁶. Между другото, тук също са написани цветовете на всяка фигура или обект в композициите (Фиг. 2). В рисунките на Възкресение Христово на двамата зографи се открива един и същ изобразителен проблем. Те не са успели да нарисуват сполучливо профила на седналия воин вдясно, току-що събудил се, за да види възкръсването на Христос (Фиг. 3).

Потвърждение, че Иван Димитров от Кочериново е имал досег с рисунките на банските зографи, дават три примера. Неговите рисунки на св. Йоан Златоуст (л. 6) и Възнесение Христово (л. 8) повтарят други от сбирката рисунки със сигнатура Cod. D. Slavo 47, съхранявана в ЦСВП, която най-общо се води на банските зографи¹⁷ (Фиг. 4, 5). Според Е. Генова обаче те са изпълнени от Димитър Сирлешов и повечето са прерисувани от тефтерите на

13 Иконите са публикувани най-пълно у *Enev* 2002. Елена Генова отбелязва като икони на Тома Вишанов Възкресението на Лазар, Отсичането главата на св. Йоан Предтеча, Св. Спирidon и св. Атанасий, Св. Марина и св. Параскева, Св. Варвара (*Genova* 1995:13-15, *Genova* 2009: 8; *Genova* 2011: 161).

14 *Enev* 2002: 191.

15 За тях най-общо *Vasiliev* 1965: 518. Единият се съхранява в ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев“ – Cod. D. Slavo 45, за него *Hristova, Dzhurova, Velinova* 2000: 135-139, *Genova* 2015: 304-305. Другият е в Музеен комплекс Банско, от който са публикувани 4 рисунки (*Enev* 2002: 110, 162, 163).

16 ЦСВП, Cod. D. Slavo 45, л. 2б, 16б, 18, 20 и рисунката Вход Господен от тефтера в Банско, подписана „1863 Михалко Ю“ (*Enev* 2002: 163).

17 *Hristova, Dzhurova, Velinova* 2000: 139-143.



Фиг. 2. Въведение Богородично, рисунка на Михалко Голев, 1860–1863 г. Снимка ЦСВП



Фиг. 3. Възкресение Христово, рисунка на Михалко Голев, 1860–1863 г. Снимка ЦСВП



Фиг. 4. Възнесение Христово, рисунка на Иван Димитров, 1869 г. Снимка ИЕФЕМ



Фиг. 5. Възнесение Христово, рисунка на Димитър Сирлещов. Снимка ЦСВП



Фиг. 6. Възнесение Христово, икона от църквата „Св. Троица“
в Банско. Снимка по Enev 2002



Фиг. 7. Св. Йоан Богослов,
рисунок Иван Димитров, 1869 г.
Снимка ИЕФЕМ



Фиг. 8. Св. Йоан Богослов,
рисунок на Димитър Сирлещов.
Снимка ЦСВП

Тома Вишанов и Михалко Голев¹⁸. В този случай сме съгласни с нейната атрибуция. Рисунките с Христовото Възнесение са изпълнени по празнична икона от банския храм „Св. Троица“¹⁹ (**Фиг. 6**).

На л. 13 от своя тефтер Иван Димитров е изпълнил сцена, която се отличава от останалите му работи. Св. Йоан Богослов е изправен до висок пюпитър, а до него е символът му от тетраморфа – орел. Евангелистът държи разтворен кодекс в лявата ръка, а в дясната – перо, което се кани да потопи в мастилницата (**Фиг. 7**). През колонадата зад него се вижда Възкресението на Христос. Композицията е нарисувана първо с молив, а след това разработена с черна боя и цветни детайли. Иконописецът от Кочериново е прерисувал рисунката от Димитър Сирлещов (**Фиг. 8**). При сравнението на двете рисунки, се вижда, че Иван Димитров не е разбрал принципите на линейната перспектива. От своя страна,

¹⁸ Genova 2015: 305-306.

¹⁹ Enev 2002: 206.

Сирлещов е копирал пишещите евангелисти Йоан и Марко от рисунките на Тома Вишанов²⁰. В тефтера на Молера са запазени рисунките с апостолите Марко, Матей и Лука²¹. Копията на двамата зографи показват, че е имало рисунка с четвъртия евангелист Йоан Богослов от Вишанов, която е изгубена във времето. Молера пък е прерисувал гравюрите на Аверкий Казачкивски от Киевско евангелие, отпечатано през 1733 г.²²

Други рисунки на зографа Иван Димитров от Кочериново се свързват с творчеството на академичния художник Станислав Доспевски. Това са две рисунки на св. Богородица с Младенеца (л. 22, 20) (**Фиг. 9**), Христос Вседържител, допоясно изображение на малкия Иисус (л. 77б), разработено детайлно и много умело с молив. Спрямо положението им сред датираните рисунки могат да се датират от 1873 г. Трите образа на Младенеца споделят специфичните черти на лицето с малкия Христос от иконите на Доспевски, възприети също от неговите братя и учениците му от Пазарджик (**Фиг. 10**).

Композицията на л. 20 представя Св. Богородица Непорочно зачатие²³. Божията майка е изобразена до пояс и седнала. От дясно на ляво се спускат облаци, сред които летят две ангелчета, които едва личат. В долния край е лунният сърц, обърнат нагоре с върховете. С лявата си ръка Богородица придържа Младенеца, а в дясната ръка държи разцъфнал стрък лилия. Двамата носят корони, а вместо типичния ореол зад нейната глава има лъчисто сияние. Като близък паралел на рисунката може да се посочи иконата на Станислав Доспевски за иконостаса на параклиса „Св. Благовещение“ в Преображенския манастир, датираща от 1864 г.²⁴

От стенописите в църквата „Рождество Богородично“ в родното място на зографа е публикуван само образът на св. Георги Нови Янински, като в анотацията авторството на Иван Димитров е от-

20 У Genova 2015: 305 е сгрешена идентификацията на евангелист Йоан със св. Лука.

21 За тефтера на Тома Вишанов: Vasiliev 1965: 498-503; Vasiliev 1969: 65-77; Sointila 1972; Hristova, Dzhurowa, Velinova 2000: 144-149; Genova 2015: 302-304.

22 Genova 2009: 6; Vasiliev 1969: ил. 13-15.

23 За тази тема в българското изкуство: Genova 2014.

24 Иконите от параклиса се съхраняват в РИМ – Велико Търново. Богородичната икона е публикувана у Genova 2014: 345.



Фиг. 9. Св. Богородица с Младенеца, рисунка на Иван Димитров, 1873 г. Снимка ИЕФЕМ



Фиг. 10. Св. Богородица с Младенеца, икона от църквата „Св. Параскева“, с. Медковец, автор Станислав Доспевски, 1868 г. Снимка И. Гергова

белязано с въпросителен знак²⁵. Годианата от ктиторския надпис е 1892, поради което не може да му се припишат стенописите. Сред царските икони в храма обаче тази на св. Богородица с Младенеца е идентична като композиция с рисунката на л. 20 от разглежда-ния тефтер. Това дава основание да приемем, че той е автор и на иконата²⁶. Иконите на царския ред датират от 1878 г. и от същата ръка са нарисувани още няколко икони.

На този етап от проучването на тефтера на Иван Димитров от с. Кочериново могат да се направят няколко извода. Освен, че се обучава при Иван Терзиев, той общува и с другите бански зографи Симеон Молеров, Михалко Голев, Димитър Сирлещов. Вероятно е закупил тефтера през 1869 г., за да направи своя „рисувана“ ерминия, с цялата условност на понятието. Ако се имат предвид многото празни листове и прекъсването от три години, изглежда, не е успял. Непоследователната във времето работа насочва към заключението, че не се е радвал на много поръчки, като е бил по-активен като зограф през отбелязаните по рисунките години. Живописното му творчество обаче тепърва трябва да се установява и изследва.

25 *Gergova* 2013: 224, 465, ил. 2. Благодаря на чл.-кор. проф. Иванка Гергова за снимките от църквата.

26 Единствената разлика на Богородичната икона с рисунката е лунният сърп, заменен от ктиторския надпис.

Библиография

Извори

ИЕФЕМ, АЕИМ, ФХА, № 800 [IEFM, AEIM, FHA (Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Archive of the Institute of Ethnography with Museum, Fund "Art Archive"), No. 800].

ЦСВП, Cod. D. Slavo 45 [Centre for Slavo-Byzantine Studies "Prof. Ivan Dujčev", Cod. D. Slavo 45].

ЦСВП, Cod. D. Slavo 47 [Centre for Slavo-Byzantine Studies "Prof. Ivan Dujčev", Cod. D. Slavo 47].

ЦСВП, Cod. D. Slavo 48 [Centre for Slavo-Byzantine Studies "Prof. Ivan Dujčev", Cod. D. Slavo 48].

Литература

Enev 2002: *Enev*, Mihail. Банско – духовно средище през вековете [Bansko – duhovno sredishte prez vekovete]. Sofia.

Entsiklopediya 1999: *Енциклопедия Пирински край*. Т. II [Entsiklopediya Pirinski kray. Vol. II]. Blagoevgrad.

Genova 1995: *Genova*, Elena. Непознатият Тома Вишанов Молера и модернизацията на православната живопис [Nepoznatiyat Toma Vishanov Molera i modernizatsiyata na pravoslavната zhivopis]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 4-17.

Genova 2009: *Genova*, Elena. Тома Вишанов-Молера, първият и последният бароков иконописец на българския XVIII и XIX век [Toma Vishanov-Molera, parviyat i posledniyat barokov ikonopisets na balgarskiya XVIII i XIX vek]. – Haemus, No. 1, 3-10.

Genova 2011: *Genova*, Elena. Проблеми на атрибуцията в творчеството на банския зограф Тома Вишанов-Молера [Problemi na atributsiyata v tvorchestvoto na banskiya zograf Toma Vishanov-Molera]. In: Културното наследство на Рилския манастир – състояние и перспективи на проучването, опазването и реставрирането му [Kulturnoto nasledstvo na

Rilskiya manastir – sastoyanie i perspektivi na prouchvaneto, opazvaneto i restavriraneto mu] (ed. S. Kuyumdzhieva). Sofia, 155-164.

Genova 2014: *Genova*, Elena. Догматични изображения на Св. Богородица. Св. Богородица върху луна/Непорочно зачатие [Dogmaticalni izobrazheniya na Sv. Bogoroditsa. Sv. Bogoroditsa varhu luna/Neporочно zachatie]. In: Сборник в чест на 80-годишнината на професор презвитер д-р Николай Шиваров [Sbornik v chest na 80-godishninata na professor prezviter d-r Nikolay Shivarov]. Veliko Tarnovo, 318-347.

Genova 2015: *Genova*, Elena. Тефтерите с рисунки на банските зографи [Tefterite s risunki na banskite zografi]. In: Art Readings 2014. Sofia, 301-311.

Gergova 2013: *Gergova*, Ivanka. „Побългаряване“ на светци [„Pobalgaryavane“ na svettsi]. – Старобългарска литература [Starobalgarska literatura], No. 48, 247-257.

Hristova, Dzhurova, Velinova 2000: *Hristova*, Boryana, Aksiniya Dzhurova, Vasya Velinova. Опис на славянските ръкописи от Центъра за славяно-византийски проучвания „Проф. Иван Дуйчев“ към СУ „Св. Климент Охридски“ XIV–XIX в. [Opis na slavyanskite rakopisi ot Tsentara za slavyano-vizantiyski prouchvaniya “Prof. Ivan Duychev” kam SU “Sv. Kliment Ohridski” XIV–XIX v.]. Sofia.

Kuyumdzhiiev 2015: *Kuyumdzhiiev*, Alexander. Стенописите в Главната църква на Рилския манастир [Stenopisite v Glavnata tsarkva na Rilskiya manastir]. Sofia.

Mincheva 2022: *Mincheva*, Elka. По следите на изчезналия фонд и неговите художници. 2 [Po sledite na izcheznaliya fond i negovite hudozhnitsi]. – Bulgarian Ethnology, No. 3, 385-396.

Ognyanova 1993: *Ognyanova*, Elena. Зографският род от Кочериново [Zografskiyat rod ot Kocherinovo]. – Родознание [Rodoznanie], No. 3, 47-51.

Pencheva 2020: *Pencheva*, Zhana. Между греха и наказанието. Дидактични теми от българската християнска монументална живопис [Mezhdu greha i nakazaniето. Didaktichni temi ot balgarskata hristiyanska monumentalna zhivopis]. Sofia.

Svintila 1972: *Svintila*, Vladimir. Рисунките на Тома Вишанов – Молера и българската пластическа култура от Възражда-

нето [Risunkite na Toma Vishanov – Molera i balgarskata plasticna kultura ot Vazrazhdaneto]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 30-45.

Sharenkov 1992: *Sharenkov*, Atanas. Технология и техника на възрожденската живопис. Възрожденската икона [Tehnologiya i tehnika na vazrozhdenskata zhivipis]. Sofia.

Vasiliev 1965: *Vasiliev*, Asen. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

Vasiliev 1969: *Vasiliev*, Asen. Тома Вишанов Молера [Toma Vishanov Molera]. Sofia.

Vasiliev 1973: *Vasiliev*, Asen. Социални и патриотични теми в старото българско изкуство [Sotsialni i patriotichni temi v staroto balgarsko izkustvo]. Sofia.

Notebook with Drawings of the Icon Painter Ivan Dimitrov from Kocherinovo

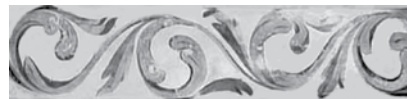
Simeon Tonchev



This article studies a notebook of drawings from the second half of the 19th century kept at the National Ethnographic Museum. The notebook belonged to the icon painter Ivan Dimitrov of Kocherinovo and represents the only confirmed work of the artist which has remained unstudied until now. It includes drawings of Christ Pantocrator, Virgin Mary, apostles, saints, warriors and prelates, and compositions of the Great Feasts, among others. According to the indicated dates the drawings were created during the periods of 1869/70 and 1873/74.

The models used for the drawings and their close parallels in the work of the icon painters from Bansko and Samokov have been identified. Ivan Dimitrov copied icons at the Church of St. Trinity in Bansko; he even indicated the colors of the separate elements in the compositions. Likewise, at an earlier time, Mihalko Golev drew icons displayed in the church in his notebooks. Two of Dimitrov's drawings follow the pattern of works of Dimitar Sirleshtov.

Other drawings from the notebook of the icon painter show connections to the work of the academic painter Stanislav Dospevski. The composition on sheet 20 depicts the Immaculate Conception of Virgin Mary. It resembles closely an icon by Stanislav Dospevski from 1864. The icon of the Virgin Mary from the iconostasis of the Church of the Birth of Virgin Mary in Kocherinovo is identical in composition with this drawing, providing grounds to assume that Ivan Dimitrov is the author of this and several more icons painted in 1878. These works provide a starting point for the identification of his paintings and future studies.



Девет века изкуство в огледалото на една литийна икона от Несебър Nine Centuries Art in the Mirror of a Processional Icon from Nessebar

Ралица Русева¹

Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Abstract: The publication traces the metamorphoses that the two-sided icon *Christ Pantocrator* – *Crucifixion of Christ* underwent between the end of the 11th century and the 19th century, as a reflection of the historical events in Nessebar. The first painting of the image of Christ Pantocrator is specifically related to the donation activity of Alexius I Komnenos in Nessebar, to which directs the imperial symbolism of some unique iconographic elements. In the 1340s – 1350s of the 14th century silver gilded revetment was placed on the nimbus and on the garments of Christ, whose specifics bind him to the cultural activity of Tsar Ivan Alexander in Nessebar. At the same time the scene *Crucifixion of Christ* is painted on the other side and thus the icon became a processional one. At the end of the 16th – beginning of the 17th century the face of Christ was re-painted by a painter associated with the Cretan School and a gilded Gospel was placed by a donor with the name Manuel. In the 18th century the face of Christ was again re-painted, the semi-figures of two angels at the top were also depicted. In the 19th century two silver plates were placed on the background, the silver haloes of the angels were added.

¹ Ralitsa Svetlinova Rousseva is an Associate professor at the Department of Medieval and National Revival Art in the Institute of Art Studies (Bulgarian Academy of Sciences) and Chief of Department Museum of Christian Art in the Crypt of St. Alexander Nevsky Cathedral (National Gallery). She has over 50 publications on the problematics of Byzantine and Post-Byzantine art. She is a curator of many exhibitions in Bulgaria and abroad: Brussels, Moscow, New York. Email: rrousseva@abv.bg

Keywords: Nessebar, iconography, bilateral icons, Alexios I Komnenos, Constantinople, Palaiologan art, Tsar Ivan Alexander, icon revetments, imperial heraldry, Cretan school

Абстракт: Настоящата публикация проследява множеството метаморфози, които претърпява двустранната икона Христос Пантократор – Разпятие Христово между края на XI в. и XIX в., като отражение на историческите събития в Несебър. Първото изписване на образа на Христос Пантократор е свързано конкретно с дарителската дейност на Алексий I Комнин в Несебър, към което насочва имперската символика на някои уникални иконографски елементи. През 40-те – 50-те години на XIV в. е поставен сребърен обков върху нимба и одеждите на Христос, чиито специфики го обвързват с активната културна дейност на цар Иван Александър в Несебър. По същото време върху другата страна е изписана сцената Разпятие Христово и така тя става литийна икона. Към края на XVI – началото на XVII в. ликът на Христос е преизписан от зограф, свързан с Критската школа и е поставено позлатено Евангелие от дарител с името Мануил. През XVIII в. ликът на Христос е изписан отново, изобразени са и полуфигурите на два ангела в горната част. През XIX в. са поставени две сребърни пластини на фона и сребърни обковки на нимбовете на ангелите.

Ключови думи: Несебър, иконография, двустранни икони, Алексий I Комнин, Константинопол, Палеологово изкуство, цар Иван Александър, обкови на икони, имперска хералдика, Критска школа

Сред най-ранните икони, съхранени в България въобще, е изображението на Христос Пантократор от двустранната икона Христос Пантократор – Разпятие Христово (Несебър, църква „Св. Стефан“; дърво, платно, темпера; сребро, позлата; 143,8x99,7 см; АИМ, № 2437). Според инвентарната книга на Народния музей и запазени архивни фотографии иконата е била в Новата митрополия „Св. Стефан“². Не знаем за коя църква е била създадена, но може да се предположи, че тази монументална икона е била предназначена за Старата митрополия „Св. София“ в Несебър. Посвещението ѝ на Божията премъдрост директно препраща към връзки със столицата Константинопол.

Оригиналният образ на Христос Пантократор от края на XI в., началото на XII в. се разкри след дългогодишна и сложна реставрация. Бяха разслоени и положени върху нова основа по-късните

² Grabar 1975: 57-58; Vanev 2013: 73-79.

живописни слоеве. Разкриването на оригиналната живопис превърна тази икона в най-ранното произведение на Комниновата иконопис в България и едно от най-представителните за епохата в целия византийски свят. Иконата е публикувана за първи път от К. Миятев преди реставрацията с черно-бяла фотография и без коментар (Фиг. 1)³. След разслояването на живописни слоеве и разкриването на първоначалния образ първата публикация с подробен анализ и датиране на отделните етапи на изписване е на Г. Геров⁴.

Върху златен фон е изобразен Христос Пантократор, а от двете му страни в молитвени пози са св. Богородица и св. Йоан Кръстител, в миниатюрен размер. По този начин иконата илюстрира сцената Дейсис и изразява идеята за Страшния съд. Христос е представен до поясно, фронтално, с дясната ръка благославя, а в лявата държи разтворено Евангелие с червени страници, върху които със златни букви е изписан перикоп от Йоан 8:12: [ΕΓΩ] ΕΙΜΑΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ Κ[Ο]ΣΜ[ΟΥ Ο] ΑΚ[ΟΛΟ]ΥΘ[ΩΝ] ΜΟΙ... (Аз съм светлината на света; който Ме последва, той не ще ходи в мрака, а ще има светлината на живота) (Фиг. 2).

Изобразяването върху икона на разтворен пурпурен (червен) кодекс се среща само още върху икона на Христос Пантократор (XIII в.) от манастира „Св. Екатерина“ на Синай⁵. Пурпурните кодекси са се изработвали в императорския скрипторий в Константинопол и днес са запазени единици. Те са принадлежали на владетели и са конкретен израз на имперската власт, или по думите на К. Букър те са *Imago Regis*⁶. Изобразяването на червено Евангелие тук със сигурност насочва както към константинополския произход на иконата, така и към нейния поръчител, който може да е само представител на императорската фамилия или самия император. В „*Περὶ τῆς Βασιλείου Τάξεως*“ (*De ceremoniis aulae Byzantinae*, 963 г.) на Константин VII Порфирогенет е описано как императорът подарява пурпурен кодекс (πορφυροῦν τετράδιον) на консул⁷.

³ Mijatev 1966: ill. 99.

⁴ Gerov 2011a: 13-20; Gerov 2011b: 60-65; Rousseva 2016: 22-29.

⁵ Gerov 2011a: 13-20.

⁶ Booker 1997: vol. 8, 441-477; Džurova 2011: Vol. 1: 23-41; Vol. 2: 24-55; Hixson 2019; Lafleur 2018: 57; Dagron 2012: t. 2, 445-486.

⁷ Constantine VII Porphyrogenitus 1829: Vol. 1, 256.



Фиг. 1. Христос Пантократор, иконата преди реставрацията

Одеждите, с които е изобразен Христос, също се срещат рядко в иконописата – той е в златист хитон (охров, със златна шрафировка) и тъмносин химатий. Христос със златен хитон се представя в някои византийски мозайки (например в „Хосиос Лукас“), което е предопределено обаче основно от спецификата на материала, не толкова от символиката, както е в този случай. Със златен хитон Христос е представен и върху икона от Кипър (ок. 1190), както и върху споменатата синайска икона.

Кръстът върху нимба е украсен с орнаменти, имитиращи перли и скъпоценни камъни. При Палеологовите икони от Несебър се забелязва една специфична локална тенденция да се украсяват ореолите с различни декоративни мотиви. За разлика от по-късните примери, в разглежданата икона тази декорация има съвсем



Фиг. 2. Христос
Пантократор, кр.
на XI – нач. на XII
в., иконата след
разслояването

конкретна символика. Пурпурното Евангелие, златистите одежди и орнаментите върху ореола са символ на царската идеология и се обвързват със семантиката на образа на Христос Цар.

Образът на Христос е монументален, строг, напомня за образите на Христос Пантократор в купола на църквите от XI–XII в. Високото майсторство, с което е третиран ликът на Христос, благославящата ръка, гънките със златен асист на хитона насочват към зографи, свързани с Константинопол. Но най-сигурният белег за връзката с константинополския императорски двор е изобразяването на Евангелие с червени страници и златни букви. Вероятно разглежданата икона и тази от Синай имат общ първообраз: някое почитано и известно изображение на Христос Пантократор (мозайка, стенопис или икона) от Константинопол. Неговата зна-

чимост очевидно е била толкова голяма, че се създават реплики през различни епохи и в различни центрове.

Първият етап на изписване на иконата отразява съвременните константинополски тенденции в църковната живопис и разкрива директна връзка с императорския двор. Моливдовулите, намерени при археологически проучвания, свидетелстват за отделянето на Месемврия в самостоятелен катепанат към 60-те – 70-те години на XI в.⁸ Благодарение на даренията на император Алексий I Комнин (1081–1118) Несебър се въздига и са построени и възстановени редица църкви. Разглежданото изображение на Христос Пантократор е много вероятно да е поръчка и дарение лично на Алексий I Комнин за някоя от тези църкви. В началото на XII в. Месемврийската автокефална архиепископскопия е издигната в ранг митрополия. От същия период до нас е достигнало името на Месемврийския митрополит Лука, който е свързан с Константинопол и императорския двор. На тази забравена личност обръща внимание в своя публикация В. Караваљчев⁹. Неговото име се споменава в ръкопис, който съдържа Типика на манастира в околностите на Константинопол „Св. Йоан Предтеча Фоверос“¹⁰, запазен в колекцията на А. Пападопулос-Керамевс¹¹. Типикът е съставен през XII в. от игумена на манастира Йоан, който е духовно чедо на Лука и вероятно приема от него ръководството на манастира след смъртта му. Не са съвсем ясни годините, през които Лука е бил Месемврийски митрополит, но през 1113 г. Йоан го среща в манастира вече като игумен. Според Типика на манастира „Св. Йоан Фоверос“, не може да стане игумен някой, който не е приел монашеството в същия манастир. Тоест Месемврийският митрополит Лука очевидно е бил в Константинополския манастир, преди да стане архиерей и да оглави Месемврийската катедра. Този факт ни разкрива още една конкретна връзка между Константинопол и Несебър през XI–XII в. Много е възможно иконата да е създадена и дарена по времето, когато Лука е бил митрополит на Месемврия.

През XIV в. иконата претърпява първите си метаморфози, които ще се опитаме да ситуираме в контекста на историческите събития.

8 Yordanov 2020: 722–724.

9 Karavalchev 2021: 85–92.

10 Jordan 2000: 72; Anderson, Parenti 2016: 288–289; Papadopoulos-Kerameus 1888: 142.

11 Ръкописът днес се намира в Руската национална библиотеката в Санкт Петербург. Papadopoulos-Kerameus 1913: 1–88.

Акад. Васил Гюзелев обръща внимание на простата статистика за периода 1304–1403 г.: Несебър е бил във владение на българите 61 години, на Византия – 29 години, на турците – 8 години и половина, на граф Амедей Савойски – 6 месеца. Владението на българите покрива два периода, от 25 и 36 години¹². През този период Несебър се превръща в първостепенен църковен и военoadминистративен център в Черноморската област. В града живеят представители на няколко аристократични фамилии, които са свързани с владетелски династии в България и Византия: Асеновци, Палеолози, Комнини, Шишмановци, Синадини и др.¹³ След победата на цар Иван Александър над византийските войски в битката при Русокастро (17 юли 1331 г.) Несебър и други градове на юг от него са отвоювани и включени в територията на България, а Несебърската църква отново е част от диоцеза на Търновската патриаршия до 1366 г. Големият български исихаст св. Теодосий Търновски, заедно със своя ученик св. Ромил Бдински, преди да се оттегли окончателно в манастир, също прекарва известно време в Несебър и близките обители¹⁴.

През XIV в. вероятно иконата е била в лошо състояние и се е наложило нейното обновяване. Тя е поставена в нова дървена рамка, ковчег и са преизписани части от дясната ѝ страна. Поставен е сребърен обков с позлата върху нимба и одеждите на Христос (Фиг. 3). Върху фона са били монтирани два кръгли медальона с инициалите на Христос, два по-малки с инициалите на св. Богородица (единият днес липсва) и два правоъгълни с инициалите на св. Йоан Кръстител (единият днес липсва)¹⁵. Обдаряването на икони със скъпоценни обкови става особено изявено през Палеологовия период. Основните центрове на Балканите, в които се създавали тези скъпоценни обкови, са Константинопол и Солун. Според К. Ловерду-Цигарида, солунските ателиета са обслужвали Света гора, също и по-малки, но значими градове като Охрид, Костур, Бер, Сяр и др.¹⁶ Традиционна практика е върху по-стара икона да се сложи нов обков, но съществува и обратната практика: да се използват части от по-стари обкови от други икони и да

¹² Gjuzelev 1999: 152-153.

¹³ Gjuzelev 1999: 154.

¹⁴ Zlatarski 1904: 17.

¹⁵ Grabar 1975: 57.

¹⁶ Loverdou-Tsigarida 2003: 242; Loverdou-Tsigarida 2005: 263.

се поставят върху по-късни икони. Също така в много примери обковите на икони са изграждани във времето от елементи, създадени през различни епохи. Дарителите на скъпоценните обкови често оставят имената си върху тях и те са свързани с най-висшите кръгове на владетелския двор или църковния клир.

Нимбът е сребърен, с плътна позлата, украсен е с различни по вид релефни сърцевидни орнаменти¹⁷. Върху всяко от трите рамена на кръста на нимба са изобразени четири сърца, чиито върхове се събират и така оформят нещо като четирилистна детелина или кръст. Облата част на сърцата се завива като спирали навътре и завършва с ластари. Този орнамент не се открива сред средновековните обкови на икони, но е използван в каменните релефи на олтарни прегради от същия период, например в църквата на манастира „Св. Йоан Владимир“ до Елбасан.

Останалата част от нимба е украсена със сърца, свързани по вертикалата от виещи се линии, всяка от които завършва като спирали с разцъфнали ластари (Фиг. 4). Във всяко сърце е вписано наобратно по едно по-малко сърце с орнаменти. Сърцата не са с еднакъв размер, орнаментите отстрани също се различават, на места и отстрани има сърца, в някои от малките сърца има лилия, в други – точки или листа. Това показва, че не е използван модел или матрица. Релефната декорация на нимба е уникална, тъй като и двата вида сърцевидни орнаменти нямат паралел сред известните средновековни обкови на икони¹⁸. Фризове от сърцевидни орнаменти и детелина от четири сърца се срещат в стенописната декорация на редица църкви от XII–XIV в., но и там не може да се открие точно съответствие. Възможно е да е съществувала подобна стенописна декорация в някоя от църквите в Несебър, която да е заимствана от майстора на нимба, вложил много въображение и технически умения при изработването му. Р. Устерхаут посвещава изследване на архитектурната декорация на фасадите със сърца между арките на прозорците в константинополските църкви, като дава за пример и несебърската църква „Св. Йоан Алитургетос“, където в сърцето са вписани лилии¹⁹. Този факт, както и няколко

17 Орнаментите във форма на сърце според изследователите са всъщност във формата на листо, най-често отъждествявано с листо от бръшлян.

18 Moss 2016: 166-167.

19 Ousterhout 1986: 35-43.



Фиг. 3. Христос Пантократор, обков XIV в.; живопис кр. на XVI – нач. на XVII в.



Фиг. 4. Детайл от сребърен обков на нимба на Христос Пантократор, XIV в.

стенописни примера от ктиторски комеморативни изображения от XIV в. го карат да постави въпроса дали сърцето е само украса и дали няма всъщност хералдическа обвързаност. Според него е много възможно това да е било хералдически знак на Комниновата династия, който е бил приет след това от Палеолозите. Тук ще посочим други примери от известни владетелски портретрети, в които орнаменти във формата на сърца украсяват одеждите на византийски императори и сановници. Най-очевидният пример е от миниатюра с портрет на Никифор III Вотаниат и четирима сановници (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Coislin 79, 1078–1081, fol. 2r). Там далматиката и мантията на императора са плътно украсени със сърца, както и мантиите на сановниците. Златната корона на Константин IX Мономах, далматиките на императора, на Теодора и на Зоя също са украсени със сърца. В портрет на Алексий I Комнин (Cod. Vat. Gr. 666) долната част на далма-



Фиг. 5. Детайл от одеждата на императрица Ирина (1118), ц. „Св. София“, Константинопол (<https://www.shutterstock.com/image-photo/empress-irene-offering-scroll-mosaic-hagia-45379447>).

тиката е поръбена с ширит, украсен със сърцевиден орнамент. Сред множеството примери за изобразяване на сърца и сърцевидни орнаменти върху владетелски одежди най-близък паралел откриваме в одеждите на императрица Ирина върху мозайката от църквата „Св. София“ в Константинопол (1118) (Фиг. 5). В случая с нашата икона хипотезата за хералдическата символика, вложена в орнамента върху нимба, звучи много примамливо, имайки предвид първоначалната ѝ обвързаност с императорския двор.

Полагането на скъпоценен обков само върху одеждите на изображения персонаж няма паралел сред запазените паметници. Два са основните типа обкови на средновековните икони: при първия тип обков се поставя върху фона, рамката, в някои случаи и върху нимба; при втория обковът покрива цялото поле на ико-

ната и одеждите на персонажите, като само лицата остават открити. От Несебър за запазени образци и за двата вида обков. Пример за първия е обковът на иконата на св. Богородица с Младенеца от Несебър (НАИМ, № 125), на който ще се спрем по-подробно. Към втория тип принадлежи обковът на св. Богородица Елеуса от двустранната икона „Св. Богородица Горгоепикоос с пророци – Христос с пророци“ (икона: кр. на XIII – нач. на XIV в. и XVIII в.; обков: XIV в.; АИМ, № 2438)²⁰. За съжаление, този обков днес е в неизвестност и за него съдим само по черно-белите фотографии в публикацията на К. Миятев.

²⁰ Mijatev 1925: 166-168; Grabar 1975: 28-29.

Върху двете рамена на Христос са поставени две различни елипсовидни обковки във формата на лист. Левият е позлатен, изработен специално по размера на рамото, орнаментиран с три кръга със звезди в средата, а пространството между тях е запълнено с двойки сърца, свързани с виещи се линии и точки. Под него е монтирана също позлатена елипсовидна пластина с декорация. Дясната обковка е различна и представлява изрезка от двойната лента, с която е украсена одеждата.

Обковът върху одеждите на Христос не е създаден специално за тази икона, а е съставен от различни по размер и украса сребърни ленти. Този тип обкови, които се състоят от отделни ленти, обикновено се използват за покриване на фона и рамката на иконите. Единият вид обхваща ленти, които са по-широки, състоящи се от два фриза, украсени с релефни кръгове с вписани флорални и геометрични орнаменти. Доколкото може да се прецени по фотографията, публикувана от К. Миятев, същите ленти са поставени върху горната рамка на иконата на св. Богородица Елеуса. Другият вид обединява по-тесни ленти, монтирани в лявата част около врата и са позлатени, същите, но без позлата, са поставени и на други места върху одеждата. Украсата им представлява ластари, вписани в свързани кръгове, очертани от двойна виеща се линия, подобна на лозница, като пространството между тях също е запълнено от сходен орнамент. Тези пластини са идентични със сребърните ленти върху рамките на известния обков на иконата на св. Богородица с Младенеца от Несебър (XIV в., XVIII в.; обкови: 1341/42 г., XVI в., XVIII в.; НАИМ, № 125). Той се състои от различни пластини с различен начин и техника на изработка, които датират от различно време²¹. За конкретната дейност на представителите на търновския двор в Несебър свидетелстват надписите върху този обков. Иконата е привличала вниманието на изследователите с историческата значимост на четирите дарствени надписа на Самуил, чичо на цар Иван Александър, за обновлението на манастира „Св. Богородица Елеуса“ през 1341/42 г.²²

21 Grabar 1975: 26-28.

22 Škorpil brothers 1890, 1891; Mutafchiev 1925: 163-184; Dujčev 1944: 177; Gerasimov 1950; Galabov 1960; Mijatev 1966; Paskaleva 1981: 24; Bozkov 1984: 153-154; Gjuzelev, Chimbuleva 2003: № 2, 28; Treasures 2001: № 86, 225; Rhoby 2011: 162; Rousseva 2016: 66-69.

Съдейки по еднаквите сребърни ленти в двете икони, поставянето на скъпоценен обков на иконата на Христос Пантократор можем да свържем с този период на културен подем и на специално отношение на цар Иван Александър към църквите в Несебър. Тоест и този акт е свързан с Търновския двор и фамилията на цар Иван Александър. Както видяхме, образът на Христос Пантократор от първия живописен слой от кр. на XI – нач. на XII в. категорично насочва към връзка с константинополския императорски двор, дори към самия владетел. Ако приемем, че иконата е била дарена от император Алексей I Комнин, логично е като символичен акт върху нея да сложи обков друг владетел през друга епоха.

През този период на културен и духовен разцвет, според запазените документи, със средствата на българската царска фамилия се строят и обновяват множество църкви и манастири: „Св. Богородица Елеуса“, „Христос Пантократор“, „Св. Архангели Михаил и Гавриил“, „Св. Йоан Алитургетос“ и др. Потвърждение за значимото присъствие на цар Иван Александър в Несебър е негов монограм върху капител, който Е. Мутафов разчита²³.

Присъствието и специалното отношение на семейството на цар Иван Александър се подкрепя и от факта, че вдовицата на Михаил Асен, Мария-Ирина Палеологина, и дъщеря на византийския император Андроник III Палеолог по някое време се замонашва с името Матаиса в манастира „Св. Богородица Елеуса“ в Несебър, където и умира през 1399 г.²⁴

Очевидно в Несебър през XIV в. практиката за обдаряване на икони със скъпоценни обкови е била популярна. Тук бих добавила и скъпоценния обков на иконата на св. Георги Диасоритис, чийто произход остава засега неизяснен, но при неговата първа публикация поставих хипотезата, свързана с Несебър, като водеща. Така, големите обкови на икони от Несебър стават четири. Те са разнообразни като цялостен подход, но показват сходства при изработката, отличават се с богатство на декоративната украса и в някои отношения нямат паралел. Това естествено поставя въпроса дали не е съществувало ателие в Несебър, където те са изработвани

23 Γεώργιος Ἀλέξανδρος Βουλγάρων καὶ Ῥωμαίων βασιλεὺς – Йоан Александър цар на българи и ромеи: *Moutafov* 2023: 30.

24 *Matanov* 1986: 183.

за най-почитаните икони в града, или са внасяни по поръчка от Солун или Константинопол.

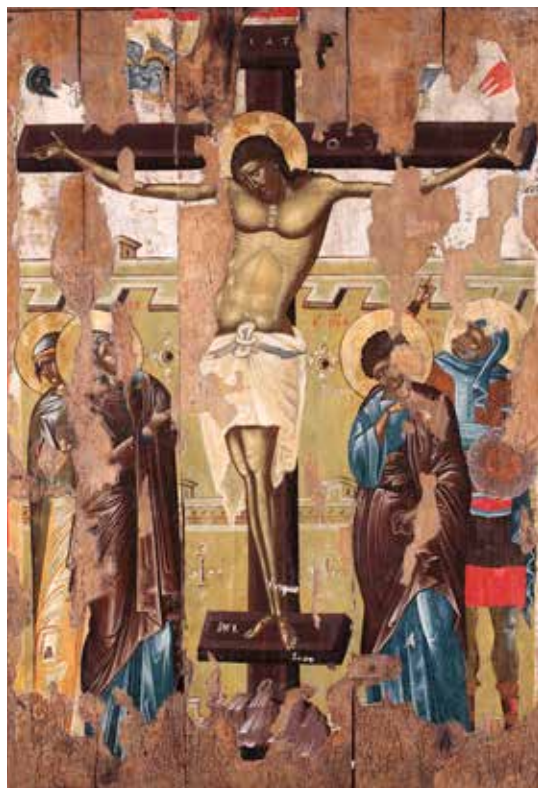
От същия период се ситиуира друга голяма метаморфоза на иконата: върху обратната страна е изписана сцената Разпятие Христово и така тя придобива функцията на литийна икона (**Фиг. 6**). Тази тържествена и почитана икона е била носена по време на литията на Велики петък.

Части от живописния слой в горната, долната и лявата част липсват. Фонът в горната част е бил златен, в долната са представени стилизирано, в маслинозелено Йерусалимските стени, а с бял и кафяв контур са очертани архитектурните елементи и детайли. Фигурата на Христос (ΙΣ ΧΣ) е силно издължена, моделирана в маслинозелени и охрови тонове, нозете и ръцете са геометрично стилизирани и подчертано тънки, препаската е светлоохрова с бели преливащи гънки. Главата е отпусната надясно, върху рамото, от нозете му изтича кръв.

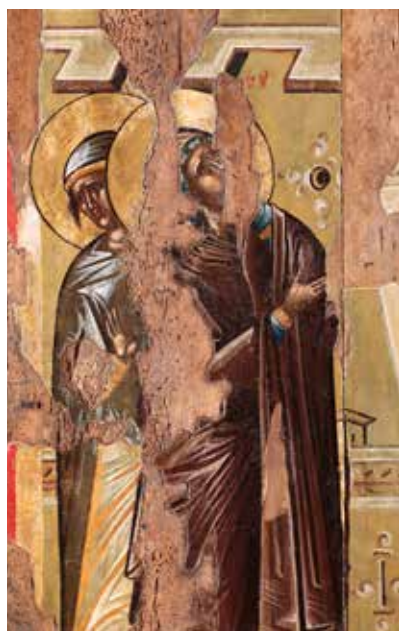
Св. Богородица (ΜΡ ΘΥ) е представена вляво, с вдигната към Христос глава и облегната назад върху женска фигура. Тя е обърната настрани, лицето ѝ е в тъмни тонове, скръбното ѝ изражение се подчертава от кичур коса, който виси от кърпата ѝ (**Фиг. 7**). В предишни публикации тази фигура е идентифицирана като Мария Магдалина, но много по-вероятно това да е Саломия, тъй като тук е представена възрастна жена със сиво-зелена кърпа, а Мария Магдалина се изобразява традиционно млада, облечена в червен мафорий.

Св. Йоан Богослов (Ο ΑΓΙΟΣ Ο ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ) е представен вдясно в син хитон и кафяв химатий. Главата му е приведена към рамото, дясната си ръка е подпрял на бузата в скръбен жест, с лявата придържа химатия си. Очите и веждите са силно извити надолу, с което се подчертава скръбното изражение, косата е къдрава. Зад него е изобразен стотникът Лонгин във военни одежди в синьо, кафяво и червено. Вдигнал е дясната си ръка в благославящ жест към кръста.

Над кръста са символичните антропоморфизирани образи на слънцето и луната, като в тъмната луна е вписано лице в профил. В горната част са били изписани монохромно (в гризайл) в си-



Фиг. 6. Разпятие Христово, XIV в.



Фиг. 7. Детайл от Разпятие Христово, XIV в.

ньо-сиви тонове два ангела. Въпреки малките размери майсторски и детайлно е изписано изображението на ридаетц ангел, който с експресивен жест е закрил лицето си с кърпа. Двата плачеещи архангела, представени в синьо-сив монохромен цвят, са изобразени и в сцената Разпятие от друга двустранна икона от Южното Черноморие (НЦИАМ, № 3374).

Фигурите са издължени, гънките са подчертано геометрични и не следват обема на фигурите. Композицията е уравновесена и симетрична, но изпълнена с вътрешно разнообразие и ритъм. В дясната част св. Богородица е представена с вдигната глава към кръста, а симетрично в лявата св. Йоан е с наведена глава; вляво – Саломия е обърната навън с наведена глава, а стотникът Лонгин вдясно е с вдигната нагоре глава и вдигната ръка към кръста. Цялата композиция е изпълнена с драматизъм и вътрешно напрежение, изразени чрез скръбните лица и жестове, силуетите на фигурите и колорита.



Фиг. 8. Христос Пантократор, кр. на XI – нач. на XII в. и XVIII в., иконата преди разслояването



Фиг. 9. Христос Пантократор, XVIII в., след разслояването

Върху литийните икони с Разпятие Христово от Палеологовия период обикновено композицията се ограничава до основните персонажи: разпънатия Христос, св. Богородица и св. Йоан Богослов. Сред двустранните икони със сцената Разпятие от Българското Черноморие разглежданата икона с пет фигури, както и Разпятие от двустранната икона (НЦИАМ, № 3372), която е с шест фигури, са изключение²⁵.

Стилова близост се открива сред няколко двустранни икони с Разпятие Христово от Черноморието. При моделирането на фигурата на Христос, особено при извивката на тялото, е използван същият похват, а при очертаването на ребрата и гърдите най-много сходства се откриват с изображението от иконата Св. Богородица с Младенеца – Разпятие Христово (НЦИАМ, № 3799). В сцената Разпятие Христово от двустранната икона Св. Богородица Кеха-

²⁵ Двустранна икона Дейсис Христос Пантократор на трон – Разпятие Христово (Страна А: XIV в.; нач. на XVI в., надживописвани през XVIII в.; Страна Б: XIV в.; от Българово, Несебър или Созопол; дърво, платно, темпера; 112х90х1,3 см; НЦИАМ, № 3372).

ритомени – Разпятие Христово (НЦИАМ, № 3374) позата на св. Йоан Богослов, детайлите от лика – събраните очи, формата на носа, къдравата коса, също така фигурата и жестът на св. Богородица са много сходни. Въпреки общата близост по отношение на моделирането на тялото на Христос и на св. Йоан Богослов в тези икони цялостната композиция е различна, забелязват се и доста други отлики. Възможно е тези икони да са дело на едно и също ателие, което работи в традицията на Палеологовото изкуство от Северна Гърция.

Датирането на живописата на сцената Разпятие може да се направи само относително, на базата на стилови паралели. Г. Геров, който я публикува за първи път, я отнася към края на XIV в. Ако приемем, че сребърният обков на нашата икона е поставен приблизително по същото време с обкова на Св. Богородица с Младенеца – през 1341/42 г., можем да датираме и изображението на Разпятие Христово към 40-те – 50-те години на XIV в.

Двустранните икони обикновено са дело на високо школувани, водещи майстори, а техни ктитори са представители на аристокрацията и висшия клир. Това е предопределено от самата функция на литийната икона – тя е особено почитана, носена начело на процесите на големи празници. Почти всички двустранни икони от България произхождат от Южното Черноморие, което може да свържем с влиянието, което са оказали големите богослужбени процесии с двустранни икони в Константинопол.

Решението да се постави скъпоценен обков и да се изпише обратната страна на иконата говори само по себе си за силното почитание към иконата, което е запазено през вековете. Потвърждение за това са новите метаморфози, които иконата претърпява към края на XVI в. Първата е преизписването на лика, косата и шията на Христос (Фиг. 3). Това второ изписване на лика на Христос е дело на високо школуван зограф, свързан с Критската школа, чийто почерк се отличава с финес и внимание към детайла. От периода 1536–1610 г. са запазени десетина точно датирани икони и олтарни двери от Несебър. Останалите недатирани икони от този период, както и надживописаните образи от XVI в. върху по-ранни икони показват, че през този период са създадени голям брой икони, дело на различни зографи, всички те на много високо професионално ниво, работещи в стилистиката на Крит-

ската школа. Точно датираните стенописи в Новата митрополия в Несебър от 1598 г. пък служат като основна отправна точка за датирание на повечето икони. Според настоящото изследване сред всички икони от втората половина на XVI в. и началото на XVII в. не може да се идентифицира почеркът на зографа, който е изписал този лик на Христос.

Вероятно по същото време с преизписването на лика върху Евангелието и лявата ръка на Христос е поставена сребърна обковка с плътна позлата и камъни (**Фиг. 3**). Съществувала е обковка и върху десницата, която днес не е запазена. Евангелието е богато украсено с геометрични орнаменти в плитък релеф, а в долната част е изписан ктиторски надпис: ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΜΑΝΟΥΗΛ (Моление на раба Божи Мануил). Г. Геров отъждествява този дарител с Мануил Юлианос, чието име е известно от ктиторския надпис от Новата митрополия в Несебър от 1598 г. Неговото име срещаме също върху надписите, които съм публикувала, на още две икони от Несебър – „Св. Николай“ (АИМ, № 2445) и „Христос Пантократор“ (АИМ, № 2459): [ΔΕΝ]ΣΕΙΣ ΤΟΥ [ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ] ΜΑΝΟΥΗΛ ΓΟΥΛΙΑΝΟΥ ΑΜΑ ΣΥΜΒΙΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ ΑΥΤΟΥ / ΑΧΖ ΦΕΥΡΟΥΑΡΙΟΥ (Моление на раба Божи Мануил Гулиану [Юлиану], на жена му и децата му, 1607, февруари)²⁶.

По стилови белези Г. Геров идентифицира и зографа на този лик с един от авторите на стенописите в Новата митрополия, който е изписал фреско-иконата на Христос Спасител, вляво от западните двери. Той счита, че тази фреска е копие на разглежданата икона и е поръчана специално от Мануил Юлианос²⁷. Тук не можем да приемем това твърдение, колкото и интересно да изглежда. Не можем да сме сигурни също, че ликът е преизписан едновременно с монтирането на обкова на Евангелието, както и че двамата ктители с името Мануил са тъждествени. Това, което е сигурно, е, че иконата е продължавала да бъде силно почитана и само изтъкнат представител на обществото би могъл да ѝ направи ново дарение.

Този трети етап на изписване на иконата и добавянето на обковка върху Евангелието можем да свържем с периода на пореден ико-

²⁶ Rousseva 2009: 98-99. С корекции в: Rousseva 2016: 152-155.

²⁷ Gerov 2012: 20-26.

номически и културен подем на Несебър. Строят се, възобновяват се и се изписват редица църкви, създават се множество икони, книжовната дейност е в разцвет. Представители на известните аристократични родове продължават да живеят в Несебър, за което свидетелства ктиторският надпис на Димитър Кантакузин върху иконата Св. Архидякон Стефан (НАИМ, № 2457) от 1536 г. Като основен книжовен и просветен център през XV–XVII в. се издига манастирът „Св. Йоан Предтеча“ на Големия остров срещу Созопол. Редица предстоятели на Несебърската митрополия са били монаси там, на първо място това са митрополит Христофор (1593–1606) и наследникът му Киприян (1607–1614).

През XVIII в. ликът на Христос отново е преизписан, но без да се сваля обковът на нимба. В архивните материали в НАИМ при БАН е отбелязана годината 1732. Възможно е да е била изписана някъде върху иконата, но днес тя не е запазена. За съжаление, след сложната реставрация в настоящия си вид живописиста е загубила много от естетическите качества, които е притежавала. Изборът на експозиционна презентация на този живописен слой допълнително затруднява възприемането (Фиг. 9). По-достоверна информация дават фотографиите преди и по време на реставрацията преди разслояването (Фиг. 8). Този етап на преизписване става по времето на митрополит Григорий, който задълго заема месемврийския престол (1724–1758) и е оставил значителна следа в духовния живот на града²⁸. По същото време, или още по-късно, в горната част на иконата са добавени допоясните изображения на архангелите Михаил и Гавриил. Те са дело на зограф, преизписал редица икони по Черноморието през този период, стилът му се отличава с използване на плътен тъмен контур, на ярки цветове, особено на оранжево. През XIX в. са добавени две обикновени сребърни пластини върху фона, над рамената на Христос, които днес не са запазени, както и сребърни обковки на нимбовете на двата ангела.

Проследените метаморфози, които претърпява една икона от края на XI в. до XIX в., отразяват сложната историческа съдба на Несебър и следите, които са оставени върху нея от видни фигури в продължение на девет века.

²⁸ Konstantinides 1945: 136–141.

Библиография

Akrabova-Zhandova 1965: *Akrabova-Zhandova*, Ivanka. Икони в Софийския археологически музей: Датирани икони. Надписите върху датираните икони (Тодор Д. Герасимов). Проучване на живописните материали от датираните икони (В. П. Василев) [*Ikoni v Sofiyskia arheologicheski muzey: Datirani ikoni. Nadpisite varhu datiranite ikoni (Todor D. Gerasimov). Prouchvane na zhivopisnite materiali ot datiranite ikoni (V. P. Vasilev)*]. Sofia.

Anderson, Parenti 2016: *Anderson*, Jeffrey, *Stefano Parenti*. A monastic office 1105 AD. Washington.

Booker 1997: *Booker*, Courtney M. The Codex Purpureus and Its Role as an Imago Regis in Late Antiquity. In: *Studies in Latin Literature and Roman History*. Vol. 8. Brussels, 441-477.

Bozkov 1984: *Bozkov*, Athanas. Българската икона [Balgarskata ikona]. Sofia.

Constantine VII Porphyrogenitus 1829: *Constantine VII Porphyrogenitus*. De ceremoniis aulae Byzantinae. Vol. 1. Bonnae.

Curta 2018: *Curta*, Florin. Angel on Earth and Heavenly Man: St. Sava of Serbia. In: *Portraits of Medieval Eastern Europe 900–1400* (eds. D. Ostrowski, C. Raffensperger). Oxon and New York.

Dagron 2012: *Dagron*, Gilbert. Idées byzantines. Vol. 2. Paris.

Dujčev 1944: *Dujčev*, Ivan. Из старата българска книжнина. II. Книжовни и исторически паметници от Второто българско царство [Iz starata balgarska knizhnina. II. Knizhovni i istoricheski pametnitsi ot Vtoroto balgarsko tsarstvo]. Sofia.

Džurova 2011: *Džurova*, Axinia. Manuscrits grecs enluminés des archives nationales de Tirana (VI^e–XIV^e siècles). Études choisies. Vol. 1, 23-41; Vol. 2, 24-55. Sofia.

Galabov 1960: *Galabov*, Ivan. Das Antike und Mittelalterliche Nessebar. In: *Das Antike und Mittelalter in Bulgarien* (= *Berliner Byzantinische Arbeiten*. Bd. 21). Berlin, 306-329.

Gerasimov 1950: *Gerasimov*, Todor. Новооткрит надпис върху икона на Богородица Умиление в Несебър [Novootkrit

nadpis varhu ikona na Bogoroditsa Umilenie v Nesebar]. – Известия на Народния музей в Бургас [Izvestiya na Narodniya muzey v Burgas], No. 1, 253-256.

Gerov 2003: *Gerov*, Georgi. Une icone inconnue de l'époque des Paleologues avec la representation de la Crucifixion. In: Miltos Garidis (1926–1996) Afieroma. Ioannina, 217-230.

Gerov 2004: *Gerov*, Georgi. Една неизвестна икона с изображение на Разпятието от епохата на Палеолозите [Edna neizvestna ikona s izobrazhenie na Razpyatiето ot epohata na Paleolozite]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 36-43.

Gerov 2011a: *Gerov*, Georgi. Двустранна икона от Несебър с Христос Пантократор и Разпятие [Dvustranna ikona ot Nesebar s Hristos Pantokrator i Razpyatie]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 13-20.

Gerov 2011b: *Gerov*, Georgi. A. Christ Pantokrator, B. The Crucifixion, Two-sided Icon. In: Icons from the Thracian Coast of the Black Sea in Bulgaria (ed. A. Tourta). Thessaloniki, 60-65.

Gerov 2012: *Gerov*, Georgi. Несебърската художествена продукция от края на XVI – началото на XVII век. Нови данни [Nesebarskata hudozhestvena produktsiya ot kraya na XVI – nachaloto na XVII vek. Novi dannii]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 20-26.

Gjuzelev 1972: *Gjuzelev*, Vasil. Очерк върху историята на град Несебър в периода 1352–1453 [Ocherk varhu istoriyata na grad Nesebar v perioda 1352–1453]. – Годишник на Софийския университет, Философско-исторически факултет [Godishnik na Sofiyskia universitet, Filosofsko-istoricheski fakultet], No. 64, 65-71.

Gjuzelev 1981: *Gjuzelev*, Vasil. Несебър [Nesebar]. In: Български средновековни градове и крепости [Balgarski srednovekovni gradove i kreposti]. Sofia.

Gjuzelev 1999: *Gjuzelev*, Vasil. Messembria durant le XIV^e siècle, histoire, population et monuments. In: Manuel Panselinos and His Age. Athens, 149-153.

Gjuzelev, *Chimbuleva* 2003: *Gjuzelev*, Vasil, Zhana *Chimbuleva*. Икони от Несебър [Ikoni ot Nesebar]. Sofia.

Grabar 1975: Grabar, Andre. Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines. Venise.

Hixson 2019: Hixson, Elijah. Scribal Habits in Sixth-Century Greek Purple Codices. Leiden.

Jordan 2000: Jordan, Robert. John of Phoberou: A Voice Crying in the Wilderness. In: Strangers to Themselves & the Byzantine Outsiders (ed. D. Smythe). Burlington – Singapore – Sydney.

Yordanov 2020: Yordanov, Ivan. Южна България – буферна зона между Византия и нахлуващите номади през втората половина на XI в. Линията Месемврия – Анхиало – Берое – Филипопол – Триадица – Ниш – Белград според данните на сфрагистиката [Yuzhna Balgariya – buferna zona mezhdu Vizantiya i nahluvashtite nomadi prez vtorata polovina na XI v. Liniyata Mesemvriya – Anhialo – Beroe – Filipopol – Triaditsa – Nish – Belgrad spored dannite na sfragistikata]. In: Владетел, държава и църква на Балканите през Средновековието. Сборник с доклади от международна научна конференция, посветена на 60-годишнината на проф. д-р Пламен Павлов [Vladetel, darzhava i tsarkva na Balkanite prez Srednovekovieto. Sbornik s dokladi ot mezhdunarodna nauchna konferentsiya, posvetena na 60-godishninata na prof. d-r Plamen Pavlov]. Veliko Tarnovo, 717-762.

Karavalchev 2021: Karavalchev, Ventsislav. Св. Лука, митрополит Месемврийски, един неизвестен архиепей на Несебър [Sv. Luka, mitropolit Mesemvriyski, edin neizvesten arhierey na Nesebar]. – Християнство и култура [Hristiyanstvo i kultura], No. 1, 85-92.

Konstantinides 1945: Konstantinides, Margaritis. Η Μεσημβρία του Ευξείνου. Athens.

Lafleur, Brogly 2018: Lafleur, Didier, Luc Brogly. Greek New Testament Manuscripts from Albania. Leiden – Boston.

Loverdou-Tsigarida 2003: Loverdou-Tsigarida, Katia. Thessalonique, centre de production d'objets d'arts au XIV^e siècle. – Dumbarton Oaks Papers, No. 57, 241-254.

Loverdou-Tsigarida 2005: Loverdou-Tsigarida, Katia. Αργυρές επενδύσεις εικόνων από τη Θεσσαλονίκη του 14^{ου} αιώνα. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής 'Εταιρείας, No. 26, 263-272.

Lozanova 2003: *Lozanova (Rousseva)*, Ralitsa. Христианское искусство Болгарии [Khristianskoye iskusstvo Bolgarii]. Moscow.

Matanov 1986: *Matanov*, Hristo. Югозападните български земи през XIV век [Yugozapadnite balgarski zemi prez XIV vek]. Sofia.

Mijatev 1925: *Mijatev*, Krăstju. Към иконографията на Богородица Умиление [Kam ikonografiyata na Bogoroditsa Umilenie]. – Известия на Българския археологически институт [Izvestiya na Balgarskiya arheologicheski institut], No. 3, 165-193.

Mijatev 1966: *Mijatev*, Krăstju. Иконите в България [Ikonite v Bulgariya]. In: K. Vaytsman, M. Hatzidakis, K. Mijatev, S. Radoychich. Икони от Балканите: Синай, Гърция, България, Югославия [Албум] [Ikoni ot Balkanite: Sinay, Gartsiya, Bulgariya, Yugoslaviya [Album]. Sofia.

Moss 2016: *Moss*, Elisabeth Y. Framing the Holy: Revetments on Late Byzantine Icons. PhD Thesis, University of Toronto.

Moutafov 2022: *Mutafov*, Emanuel. Митрополитският храм „Св. Стефан“ в Несебър и неговият художествен кръг: културен контекст, интертекстуалност и интервизуалност [Mitropolitskiyat hram „Sv. Stefan“ v Nesebar i negoviyat hudozhestven krag: kulturen kontekst, intertekstualnost i intervizualnost]. Sofia.

Mutafchiev 1925: *Mutafchiev*, Petar. Към историята на Месемврийските манастири [Kam istoriyata na Mesemvriyskite manastiri]. In: Сборник в чест на Васил Н. Златарски [Sbornik v chest na Vasil N. Zlatarski]. Sofia.

Ousterhout 1986: *Ousterhout*, Robert. The Byzantine Heart. – *Zograf*, No. 17, 35-43.

Papadopoulos-Kerameus 1888: *Papadopoulos-Kerameus*, Athanasios. Le Hiéron de Zeus-Urius et le monastère de St. Jean-Baptiste-Phobéros à l'embouchure du Pont-Euxin, d'après un manuscrit du XII siècle. In: Труды VI Археологического съезда в Одессе 1884 [Truday VI Arheologicheskogo saezda v Odesse 1884]. Vol. 2. Odessa.

Papadopulos-Kerameus 1913: *Papadopoulos-Kerameus*, Athanasios. Ὑποτυπώσεις καὶ ἐρμηνεία, περιέχουσα ὡς ἐν συντόμῳ [τὴν μοναχικὴν πολιτείαν καὶ ἀσκήσιν] ἀπασαν, ἀκριβῶς συλλεγείσα παρὰ Ἰωάννου ταπεινοῦ μοναχοῦ καὶ παραδοθείσα

τοὺς ἀδελφοὺς αὐτοῦ τοὺς ἐν τῷ ὄρει τῆς μονῆς τοῦ τιμίου Προδρόμου τοῦ ἐν Μοναχείῳ. In: Noctes Petropolitanae. Сборник византийских текстов XII–XIII веков [Noctes Petropolitanae. Sbornik vizantiyskih tekstov XII–XIII vekov]. Saint Petersburg, 1-88.

Paskaleva 1981: *Paskaleva*, Kostadinka. Икони от България [Ikoni ot Bulgaria]. Sofia.

Rhoby 2011: *Rhoby*, Andreas. Zu den inschriften auf den byzantinischen und postbyzantinischen ikonen von Nesebăr. – *Bulgaria Medievalis*, No. 2. 161-169.

Rousseva 2009: *Rousseva*, Ralitsa. Икони из Болгарии XIII–XIX веков [Ikony iz Bolgarii XIII–XIX vekov]. Plovdiv – Moscow.

Rousseva 2016: *Rousseva*, Ralitsa. Златна книга [Zlatna kniga]. Sofia.

Škorpil brothers 1890: *Škorpil brothers*. Черноморското крайбрежие и съседните подбалкански страни в Южна България. Археологически изследвания [Chernomorskoto kraymbrezhie i sasednite podbalkanski strani v Yuzhna Balgariya]. – Сборник за народни умотворения, наука и книжнина [Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina]. No. 3, 3-40.

Škorpil brothers 1891: *Škorpil brothers*. Черноморското крайбрежие и съседните подбалкански страни в Южна България. Археологически изследвания [Chernomorskoto kraymbrezhie i sasednite podbalkanski strani v Yuzhna Balgariya]. – Сборник за народни умотворения, наука и книжнина [Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina]. No. 4, 102-155.

Treasures 2001: *Treasures* of Christian Art in Bulgaria. Catalogue of the exhibition at the Markets of Trajan, Rome, 2000 (ed. V. Pace). Sofia.

Vanev 2013: *Vanev*, Ivan. In the Steps of Nessebar's Icons. Sofia.

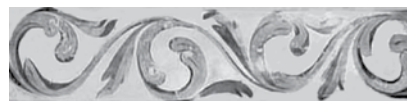
Zlatarski 1904: *Zlatarski*, Vasil. Житие и жизнь преподобнаго отца нашего Теодосия [Zhitie i zhizn prepodobnago ottsa nashego Teodosiya]. – Сборник за народни умотворения, наука и книжнина [Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina], No. 20, 1-41.

Nine Centuries Art in the Mirror of a Processional Icon from Nessebar

Ralitsa Rousseva



The subject of this publication is a two-sided icon of *Christ Pantokrator and Crucifixion of Christ* from Nessebar, which undergoes numerous metamorphoses from the end of the 11th century to the 19th century. The first painting of the image of Christ Pantokrator is related specifically to the donation activity of Alexius I Komnenos in Nessebar, to which directs the imperial symbolism of some unique iconographic elements. The placement of silver revetment can be associated with the presence of Tsar Ivan Alexander in Nessebar, to which the identical plates are directed with those of the icon donated by his uncle Samoul in 1341. The unique ornament of the nimbus has heraldic symbolism associated with the imperial court. At the same time on the other side was painted the scene Crucifixion of Christ and so it becomes a processional icon worn during the procession of Great Friday. The same atelier has painted other icons from the Black Sea in the 14th century, which works in the tradition of the Paleologan art from northern Greece. Towards the end of the 16th century the face of Christ is re-painted by a high-skilled iconographer connected with the Creten School. There is also mounted a silver gilded revetment on the Gospel and the left hand of Christ with the inscription ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΜΑΝΟΥΗΛ. This happened in a period of consecutive economic and cultural upsurge of Nessebar, there are built, restored and painted a number of churches and icons. In the 18th century the image of Christ was re-painted again and semifigures of two angels at the top are depicted. In the 19th century two silver plates were placed on the background and the silver nimbus of the angels were added.



Прозрачната одежда на Христос в една несебърска икона.

Миграция и трансформация на значението между Византия и средновековния Запад

The Diaphanous Garment of Christ in a
Nessebar Icon. Migration and Transformation
of Meaning between Byzantium and the
Medieval West

Любен Домозетски¹

Софийска градска художествена галерия

Abstract: The article examines the unusual iconography of the Christ Child, represented with a diaphanous garment, in an icon of the Virgin Mary with the epithet Mistress of Life, originating from Nessebar. The image is juxtaposed with other examples from the Byzantine area and also with examples from Western European pre-Renaissance art, mainly from Italy. Possible directions marking the emergence, development and transformations of this iconographic solution are outlined, as well as the processes of influence between art in Western Europe and Byzantium.

Keywords: iconography, Theotokos Hodegetria, Italy, Duccio di Buoninsegna

Абстракт: Статията разглежда необичайната иконография на Христос Младенец, представен с прозрачна одежда в произхождащата от Несебър икона на Богородица

¹ Lyuben Domozetski is a art historian in Sofia City Art Gallery. His PhD thesis was on the mural paintings in Bulgaria from 11th–12th centuries. Research areas: Byzantine art, Byzantine iconography, church mural decoration, medieval art in Bulgaria (11th–14th c.). E-mail: l.domozetsky@abv.bg

с епитет Господарка на живота. Изображението е съпоставено с други примери от византийския ареал, а също и с примери от западноевропейското предренесансово изкуство, основно от Италия. Очертани са възможни посоки, маркиращи появата, развитието и трансформациите на това иконографско решение, а също така и процесите на влияние между Западна Европа и Византия.

Ключови думи: иконография, Богородица Одигитрия, Италия, Синай, Дучо ди Буонинсеня

Несебърската икона, позната с епитет Богородица Господарка на живота², е добре известна в научната литература и многократно публикувана. Различни аспекти, свързани с нейната датировка, епитет, иконография, произход и късни намеси са представени в отделни статии, а произведението е включено в почти всички обобщаващи издания и студии за средновековни икони от България и от Несебър³. Въпреки това все още има въпроси, свързани с иконографията и със стила на тази икона, които са останали недостатъчно изяснени и предоставят възможност за нови проучвания. Датировката също остава неуточнена. Предположенията са от XII⁴ до края на XIV в.⁵ Датировка в XIII в. и по-точно към края на века обединява повечето изследователи, проучвали произведението⁶.

Иконата привлича изследователското внимание със своя необичаен епитет и с няколко рядко срещани в иконографията решения. Утвърдило се е разчитането на епитета като Богородица Господарка на живота, а изписването на този, макар и кратък, надпис има няколко езикови грешки, отбелязани от проучвалите епитета⁷. Тъй като произведението много пъти е било обстойно

2 Gerov 2006: 4-5; Rousseva 2020: 3.

3 Основно проучване на иконата е публикувано от Георги Геров (Gerov 2006 с посочената там литература). По-нови публикации за произведението, представящи и публикуваната литература, са: Rousseva 2016: 34-36, Trifonova 2019: 272-274 и Petrikov, Parpulov 2020: 31.

4 Petrikov, Parpulov 2020: 31.

5 Bakalova 1997: 128-129.

6 Предположенията са за 70-те – 80-те години на XIII в. (Gerov 2006: 10), по-общо за втората половина на XIII в. (Paskaleva 1985: 7; Trifonova 2019: 272) или за края на XIII – началото на XIV в. (Rousseva 2016: 34-36).

7 Представено е и друго разчитане на този епитет: Mutafov 2006: 13-17. В това изследване подробно са обсъждани грешките в изписването на епитета. Ралица Русева също отбелязва

Фиг. 1. Икона Богородица
Господарка на живота,
края на XIII–XIV в., Несебър,
Музей за християнско изкуство –
Национална галерия, София.
Снимка Н. Трейман



Фиг. 2. Икона Богородица Кикоска,
края на XIII – началото на XIV в.,
манастира „Св. Йоан Лампадистис“,
Калопанагиотис, Кипър.
Снимка по *Byzantium* 2004: 169



описвано, тук ще избегнем по-подробно описание, но ще отбележим някои важни за проучването иконографски особености⁸. Иконата е сравнително голяма и произхожда от църквата „Св. Теодор“ в Несебър⁹, а разглежданото в настоящата статия средновековно изображение е разкрито след разслояване на по-късно надживописване¹⁰. Богородица и Младенецът са представени в един от многобройните варианти на иконографския тип Одитрия. Този тип през XIII в. изживява период на значителни трансформации и иконографско обогатяване с нови решения в резултат на влиянието между Запада и Изтока и вследствие на засилената роля, която придобиват художествените центрове в периферията на Византия след превземането на Константинопол¹¹. В образа на придържания от Богородица Младенец в несебърската икона вниманието на изследователите е привлечено основно от полулегналата поза: особеност, разглеждана в литературата, като са представени интересни сравнения с други композиции, помагащи да се разкрие смисълът на това иконографско решение. Всички автори, изследвали иконата, отбелязват, че позата е свързана с други Христови иконографии – например Христос Агнец от композицията Поклонение на жертвата, Христос Не-

грешките в надписа и изказва интересно предположение, което трябва да се има предвид, а именно, че вероятно зографът не е грък (Roussetta 2016: 34). В допълнение към темата за епитета е важно да се отбележи, че той не е познат от други произведения и вероятно разглежданата икона е специална поръчка или е създадена с някакво много специфично предназначение.

8 Стилът на иконата заслужава отделно и подробно изследване с търсене на конкретни примери за сравнение. Правят впечатление няколко особености. Изображението на Богородица е монументално, с умело очертан силует, контрастиращ с тъмнокафяво-червения мафорий върху златния фон. Ликът на Мария изглежда леко деформиран, носът ѝ е издължен и тънък, под очите са оставени дълбоки „сенки“ от тъмnozеленикавата проплазма. В изображението на Богородица още няколко особености привличат вниманието. Това са: тънкият, характерно извит златен кант на мафория, цинобърночервената му подплата, която се вижда около лика и при рамото, а също и украсата с малки цветчета, украсяващи вътрешната страна на мафория. В изграждането на карнацията особено впечатление прави зеленикаво-кафявата тъмна подложка, върху която с разбелена охра е пресъздадено обемно-пластичното изграждане, характеризиращо се с известна рязкост между тъмните и светли части. Най-характерното в стила на иконата са резките, отчетливи светли бликове, експресивно пресъздадени с няколко силно разбелени мазки върху ликовите, върху тялото на Младенеца и ръката на Богородица, а също и в по-добре запазеното изображение на архангел в горната лява част. Стилът всъщност е особено важен, защото внимателното му анализиране и съпоставяне с по-точно датирани творби дава единствена индикация за възможна датировка на разглежданото произведение, тъй като липсват всякакви други сведения.

9 Vanev 2013: 84.

10 Важно е да се отбележи, че общата композиция, всички иконографски особености, дори и надписите много точно са следвани и пресъздадени в по-късния слой. По-подробно за надживописването на тази и други подобни икони вж. Paskaleva 1997: 57-60.

11 Mouriki 1987: 403-414; Mouriki 1991: 153-182.

дреманное око или изобразяването на Младенеца в ръцете на Симеон Богоприемец в самостоятелни икони и в композицията Сретение¹². Тези сравнения недвусмислено насочват към заключението, че полулежашката поза е изобразена, за да напомня за Страстите Христови и символизира бъдещата Христова кръстна смърт. Още една необичайна иконографска особеност в несебърската икона са одеждите на Христос: горната част на Христовото тяло е гола и е покрита от прозрачна риза, изобразена чрез тънки линии от бяла боя, които пресичат торса и ръцете на Младенеца, оставяйки видима Неговата плът, а краката Му са покрити от оранжев химатий, украсен със златен асист.

В настоящата статия ще се обърне внимание на няколко въпроса, свързани с изобразяването на прозрачната одежда на Христос в несебърската икона. Тази иконографска особеност също е разглеждана в литературата и са изказани предположения за нейното значение, възможни модели, сравнение с други произведения и пр. Представени са и интересни примери в западноевропейското предренесансово изкуство, в които присъства одежда от прозрачна материя¹³ – аспект, който ще бъде по-подробно коментиран нататък. Георги Геров, проучвал задълбочено иконата, изтъква пресъздаването на прозрачна одежда в две творби на Дучо ди Буонинсеня, но как точно моделът е стигнал до творчеството на сиенския предренесансов художник, е въпрос, останал без ясен отговор. Ще допълним, че Дучо много активно използва в творчеството си тази иконографска особеност и прозрачната одежда присъства в множество от неговите Мадони, но за да се търси нещо общо между творбите на сиенския художник и несебърската икона, не е достатъчно само да се изтъкне присъствието на прозрачната одежда в тях, а е необходимо както внимателно да се проследи пътят, по който тя достига до Италия, така и много добро познаване на творчеството на Дучо¹⁴. Изследвайки

12 *Bakalova* 1997: 128; *Gerov* 2006: 5-6; *Rousseva* 2016: 34.

13 *Gerov* 2006: 7-9.

14 Георги Геров представя само две произведения на Дучо, в които Младенецът е изобразен с прозрачна одежда. Това са Мадоната на францисканците и известната Мадона Ручелаи. В Мадоната на францисканците – една интересна със своята иконография творба – Младенецът обаче е представен гол и покрит единствено през краката с розово-виолетов химатий. Няма и следа от прозрачна одежда, а подобен детайл не е забелязал и никой друг, проучвал произведението. По-подробно по темата: *Schmidt* 2000: 30-44. За настоящото проучване е интересно да се отбележат две произведения, създадени около 1283–1285 г. Първото, известно като Мадона ди Кастелфиорентино, е със спорно авторство. След прове-

италианските примери, трябва да бъде отбелязано още едно произведение, за което се предполага, че е рисувано от Чимабуе – т.нар. Мадона ди Кастелфиорентино от музея на Санта Вердиана в Кастелфиорентино, Флоренция. В тази творба също има интересни иконографски сходства с несебърската икона. Предположението, че Дучо възприема мотива от византийски модели, е основателно, но едва ли всеки път художникът е използвал конкретни модели¹⁵. Може би е възприел решението от един модел и впоследствие го развива в различни произведения с различен иконографски контекст. Интересно е да се помисли дали това мултиплициране на прозрачната одежда на Младенеца е свързано всеки път с целенасочено търсена символика, дали не е само реалия или дали не е само желание за пресъздаване на скъпа и особено ценна материя, а защо не в някаква степен и трите току-що набелязани предположения. И още нещо – дали Дучо, а и Чимабуе също, ако се мисли за Мадона ди Кастелфиорентино, възприемат модела директно от Византия или от многобройните „византинизирани“¹⁶ произведения в Италия, също е важен въпрос. Мадоните на Дучо оказват действително много голямо влияние на последователите му и след него през XIV и XV в. представянето на Младенеца с прозрачна одежда в иконографския контекст на Мадоната с Младенеца добива широка популярност в Италия. Също така, връщайки се на несебърска-

дената реставрация с по-голяма сигурност може да се предположи, че творбата е рисувана от Чимабуе. Почти съвременно на Мадона ди Кастелфиорентино е второто произведение, известно като Мадона ди Креволе, рисувана от Дучо. Двете творби имат немалко общи елементи: общата композиционна схема, мафорият на Богородица, представянето на Младенеца с прозрачна одежда, дори в известна степен и Неговият жест, докосващ лика на Мария или хващащ края на мафория ѝ. Тук би могло да се предположи, че двете творби вероятно следват общ модел. В работата на Чимабуе има и някои сходства с иконографските решения на несебърската икона: позата на Младенеца е полулегнала, босите Му крака са покрити от химатий, само горната част на тялото е покрита с прозрачна одежда, Мария придържа Христос с две ръце. Не може да сме сигурни до каква степен двамата художници вярно са следвали модела, ако предположим, че е съществувал такъв, но Дучо пресъздава изображението с по-голяма свобода, напълно в духа на хуманизма. Общо за двете творби: *Bellosi, Ragionieri* 2003: 10-11. За реставрацията на Мадона ди Кастелфиорентино: *Bettini, Castelli, Ciseri* 2009.

15 Към темата за моделите и тяхната метаморфоза в мигрирането им между Изтока и Запада е важно да се отбележи следното проучване: *Schmidt* 2000: 30-44.

16 С определението „византинизирани“ тук се определя група произведения от Италия, създадени основно през XIII в., за които може да се предположи, че или са създадени във Византия и впоследствие са пренесени в Италия, или са създадени от византийски майстори, работещи в Италия, или са създадени от италиански майстори, но под силно византийско влияние. При всички случаи в тези творби както в стилово, но и в иконографско отношение връзката с византийското изкуство е особено осезаема: *Belting* 1982: 7-22; *Pace* 1982: 181-191.



Фиг. 3. Чимабуге (?) – Мадона ди Кастелфиорентино, края на XIII в., Музей на Санта Вердиана, Кастелфиорентино. Снимка <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/madonna-di-castelfiorentino-opera-cimabue-duccio-giotto>



Фиг. 4. Чимабуге (?) – Мадона ди Кастелфиорентино, детайл, края на XIII в., Музей на Санта Вердиана, Кастелфиорентино. Снимка https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cimabue,_madonna_di_castelfiorentino,_1285_ca._04.JPG

та икона и нейните проучвания, отбелязваме, че примерите за съпоставка както във византийското, така и в западноевропейското изкуство са приведени в публикациите единствено заради присъствието в тях на прозрачна одежда¹⁷, без да е анализиран иконографският контекст, в който тя е изобразена във всеки отделен случай. Също така не са съпоставени вариантите, в които одеждата е представена като прозрачна, т.е. какви са начините за нейното пластическо изграждане. Не е разглеждан и въпросът за това какви са пътищата, по които иконографията с прозрачна одежда достига от Византия до западното изкуство, където основно в Италия има голямо разпространение. Вероятно процесите на миграция на иконографското решение са двустранни и във всяка една от двете посоки от Изток на Запад, но и обратно – от Запад на Изток, съвсем естествено то претърпява известна метаморфоза. С настоящата статия ще бъдат разгледани примерите във византийското изкуство, в които се представя подобна одежда, какво е развитието на тази иконография, кога и в какъв иконографски контекст тя мигрира, установява се и се разпространява в западното изкуство. Действително, в италианската предренесансова живопис от XIV в. това иконографско решение изживява особена популярност, като именно италианските произведения помагат да се изгради по-плътна представа за асоциациите, които изобразената прозрачна одежда вероятно е трябвало да създава.

Към темата за прозрачната одежда, ще припомним едно важно проучване на Дула Мурики за две синайски икони от XIII в.¹⁸ В това изследване Дула Мурики обръща голямо внимание на факта, че в западното изкуство и особено с творчеството на Дучо тази иконография изживява огромно разпространение, но отбелязва, че след XIII в. тя почти изчезва във Византия¹⁹ или поне е много рядка. Ето защо особено интересно е дали несребърската икона датира от XIII или XIV в., защото ако е по-ранна, т.е. от XIII в., то тя се вписва в по-широка група от произведения, които демонстрират възникването и възпроизвеждането на иконографията

17 Gerov 2006; Trifonova 2019: 274.

18 В тази статия, която е убегнала на някои от нашите изследователи, Д. Мурики обстойно разглежда появата и развитието на иконографията на Младенеца с прозрачна одежда във Византия, а впоследствие и в западноевропейското изкуство. Тя споменава и несребърската икона, но без по-подробно да я разглежда или да търси нейното ситуиране в кръга от произведения, който очертава: Mouriki 1991: 153-182.

19 Mouriki 1991: 167-168.

с прозрачната одежда във византийския ареал. Ако е по-късна обаче и датира от XIV в., то тогава би могло да се предположи, че става дума за следващ етап в развитието на иконографията, когато моделът във Византия е изоставен, а вероятно от Запад нахлуват нови влияния, чиито корени обаче са византийски.

Изобразяването на прозрачна одежда на Христос не се среща често във византийското изкуство, но все пак присъства, макар и в различни варианти, в множество паметници. Представянето на тази одежда в несებърската икона вероятно е по-специфично поради някакви причини, но в никакъв случай не е изолирано. Първоначално тази иконография възниква през XI в. и впоследствие може да бъде проследена в три посоки. Одежда от прозрачна материя се изобразява като долна дреха под хитона или под туниката на Младенеца. Подобно е представена в миниатюрата със Сретение в Менология на Василий II, в стенописни или в мозаични изображения на Богородица с Младенеца или в Христови изображения в композициите Сретение и Поклонение на влъхвите в паметници от XI и XII в.²⁰ Втората посока отново започва от периода на XI в. и се визуализира в композиции с Разпятие, където перизомата на Христос е представяна като прозрачна материя²¹. Да се търси връзка между изображението на Младенеца от Сретение с прозрачна долна одежда и разпнатия Христос на кръста с прозрачна перизома, покриваща слабините му, изглежда привлекателно и едва ли е случайно съвпадение. Третата линия, която тук за първи път се изтъква, включва няколко паметника, създадени в края на XIII и началото на XIV в., в които Христос е изобразен с прозрачна одежда в композицията Видението на св. Петър Александрийски²². Като се има предвид евхаристийният

20 Примери са представени в Mouriki 1991: 165-170.

21 Тук ще изтъкнем два стенописа, представлящи композицията Разпятие в две църкви с живопис от XI в. в Кападокия: Каранлък килисе (Гьореме № 23) и Елмалъ килисе (Гьореме № 19). И в двете произведения, дело вероятно на едно ателие, мъртвият Христос на кръста е представен препасан с прозрачна перизома, изобразена чрез разбелени тънки линии (Jolivet-Lévy 2001: 248-250, pl. 85, pl. 144). Интересно е да се отбележи, че прозрачната перизома е представена като много фина материя. По подобен начин с фини разбелени мазки е изобразена и долната прозрачна дреха на Младенеца в останките от изображение на Богородица с Младенеца върху левия приолтарен стълб на църквата „Св. София“ в Охрид (XI в.) (Mouriki 1991: 167). Христос е представен с прозрачна перизома в Разпятие в синайската икона и в грузинската икона от Музея в Местия, Горна Сванетия, и двете датиращи от XII в. (Bakalova, Passarelli, Petković, Vasiliu, Velmans, Vocotopoulos 2008: 50-51, 105-106).

22 Примерите са в църквата „Богородица Олимпиотиса“ в Еласон (края на XIII в.), „Богородица Перивлепта“ в Охрид (1294/95 г.) и църквата на манастира Грачаница (1319-1321 г.) (Todić 1988: 203; Grozdanov 1990: 105; Koukiaris 2011: 64, 65, 69).

смисъл, който се придава на тази композиция, може да се предположи, че и решението с изобразяването на подобна одежда има евхаристийно значение, например да напомня за въздуха, използван по време на Божествената литургия.

Долната прозрачна дреха се появява и в определени иконографски типове като например Богородица Кикоска²³. Най-често са представени само части от ръкавите или долните части на одеждата, които се показват по ръцете и по босите крака на Младенеца под хитона или под туниката Му, в някои случаи много дискретно²⁴. През XIII в. присъствието на този иконографски елемент, въвлечен да подчертае човешката природа на Христос, е подсилено. В две синайски икони от типа Богородица Млекопитателница Христос е представен единствено с прозрачна одежда²⁵. Тя, за разлика от несребърската икона, е изобразена като риза от рехава изтъкана мрежа, подобно и на другите примери в икони, където е представена под хитона или туниката. Тази разлика е съществена, защото във византийските икони прозрачната одежда се представя или като рехава мрежа²⁶, и то особено в примерите от XIII в., или като разбелени полупрозрачни мазки, което е характерно по-скоро за ранните паметници. Тънките бели линии, които пресъздават идеята за прозрачна одежда в нашата икона я изолират от кръга с произведения, който се оформя.

Най-ранните примери, в които прозрачна материя се появява в западното и по-точно в италианското изкуство, датират от XII в. и са представени в иконографския контекст на разпространените в Италия живописвани Разпятия²⁷. Следващ етап са примери от XIII в. (а и след това), в които Христос е представен с прозрачна перизома в композиции, свързани със Страстите Христови – например в Оплакване или Бичуване, а византийското влияние

23 *Mouriki* 1991: 166.

24 Например в мозайките в „Хосиос Лукас“ в Дафни, в стенописите в „Св София“ в Охрид, в икони от Синай, а също и в някои паметници в Италия. Особено интересна е и известната двустранна икона с Богородица Гликофилуса от манастира Филотей в Св. гора, *Mouriki* 1991: 165-169.

25 Илюстрации са представени в *Mouriki* 1991: 172-173.

26 Вж. примери в *Mouriki* 1991: 158.

27 Интересно е да се отбележи, че в случая става дума за две Разпятия, които все още стоят на дистанция от византийските модели, придобиващи голяма популярност в италианското изкуство през XIII в. Това са Разпятието от Сарцана (1138 г.) и Разпятието, рисувано от Алберто Социо за катедралата в Сполето (1187 г.) (*Driscoll* 2014: 230-237, fig. 12.1, fig. 12.4).



Фиг. 5. Мадона дел Пилерио, катедрала Санта Мария Асунта, Козенца, Италия. Снимка <https://www.diocesicosenza.it/arcidiocesi/la-patrona/>



Фиг. 6. Икона Богородица с Младенеца, църква Сан Франческо, Аверса, Италия. Снимка <http://www.andriarte.it/Cattedrale/documenti/Ikona-VPace>

в някои от тези примери е ясно доловимо²⁸. Към изкуството от началото на XIII в. може да се датира и появата на изображения на Младенеца с прозрачна одежда в западни примери, а както изтъква Д. Мурики, вероятно става дума за двустранни влияния между западното изкуство и Византия²⁹. Авторката уточнява, че когато във византийските произведения (и то именно от XIII в. нататък) прозрачната одежда на Младенеца е експлицитно представена (като например в синайските икони с Богородица

28 Например икона с Оплакване и Слизане в Ада от епистил, Национален музей на Палермо, XIII в. (*Belting* 2001: 303-304). Друг пример е икона с Бичуване Христово (около 1280–1285 г.), за която се предполага, че е рисувана от Чимабуе или Дучо, днес в The Frick Collection, Ню Йорк (<https://collections.frick.org/objects/380/the-flagellation-of-christ>). Към същото време датира и едно ранно Разпятие на Дучо – Разпятието Одескалки, в което Христос с прозрачна перизома е изобразен все още жив на кръста, следвайки по-ранната иконография на *Christus triumphans*, към която са и Разпятията от бел. 15, *Bellosi, Ragionieri* 2003: 7-9.

29 *Mouriki* 1991: 168-170.

Млекопитателница или Богородица Одигитрия, а към този кръг от паметници Д. Мурики приобщава и несебърската икона), става дума за влияния от Запад³⁰. Това предположение заслужава по-задълбочен коментар и привличане на още примери. Тук ще приведем следните произведения: една икона с Богородица и Младенеца, известна като *Madonna di san Guglielmo* от Монтеверджине, Южна Италия, известната Мадона дел Пилерио от Катедралата на Козенца, Южна Италия, икона с Богородица от Аверса, Южна Италия³¹, а също така и стенописите в скалната църква „Св. Никола“ в Мотола, близо до Таранто³². В първите три произведения, които изобразяват Богородица Млекопитателница (при това типът е Дексиократуса, подобно на един от синайските примери³³), Младенецът е представен с прозрачна одежда, като само в иконата от Монтеверджине Христос освен с прозрачна одежда е и с химатий. И трите творби демонстрират подчертано византинизиращ стил. Като се има предвид влиянието, което синайските икони от XII и XIII в. оказват върху изкуство, създавано на територията на Южна Италия особено от XIII в. нататък³⁴, може да се предположи, че моделът с Богородица Млекопитателница и Христос с прозрачни одежди всъщност възниква първо във Византия и впоследствие се разпространява в Южна Италия чрез влиянието на икони от Синай. За разлика от синайските произведения, в които, както беше изтъкнато, одеждата е представена като рехаво изтъкана мрежа, то в италианските примери тя е съвсем деликатно изобразена чрез много тънки и фини бели линии.

Различен по своята иконография пример е стенописът в Мотола, датиран в XIII в., но не е уточнено дали от началото или в края на века³⁵. За разлика от иконите от Италия, които вероятно са повлияни от синайските Млекопитателници, то тази фреска възпроизвежда някакъв друг, изгубен днес образец. Допирните точки с нашата икона са няколко: типът е Одигитрия, Младенецът е представен полулегнал, придържан от ръцете на Богородица,

30 *Mouriki* 1991: 169-170.

31 Тази икона е публикувана от Валентино Паче – *Pace* 1982: 185.

32 *Pace* 1985: 278 и посочената там литература.

33 *Mouriki* 1991: 172.

34 *Stubblebine* 1966: 85-101.

35 *Pace* 1985: 278.



Фиг. 7. Икона Богородица Млекопитателница с Младенеца, Museo abbaziale di Montevergine, Мерколяно, Италия. Снимка https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_campano,_madonna_allattante_detta_di_san_guglielmo,_1200-50_ca._%28museo_dell%27abbazia_di_montevergine,_mercogliano_-AV%29_01.jpg



Фиг. 8. Стенопис Богородица с Младенеца, църква „Св. Никола“, Мотола, Италия. Снимка Л. Домозетски

одеждите му са прозрачни, погледът Му е вперен напред, а не към Мария, дясната Му ръка е представена благославяща. Има и някои разлики. В стенописа е представена цялата фигура на Богородица, изобразена с червен мафорий. Също така краката на Младенеца в несებърската икона са увити в оранжев химатий, а в стенописа те са покрити с прозрачната тъкан, покриваща и останалата част от тялото Му. Детайлът с лявата ръка на Христос в иконата е разрушен, а в стенописа Младенецът е изобразен

държащ затворен свитък с тази ръка. Привлекателно е предположението, че стенописът в Мотола и несекбърската икона следват общ образец. Може да се предположи, че подобен или сходен модел е ползван и в Мадона ди Кастелфиорентино, рисувана от Чимабуе и притежаваща някои сходни иконографски решения с несекбърската икона³⁶. Също така фреската с Богородица в Мотола е един от малкото образи с гръцки надписи в стенописната програма на църквата (останалите надписи са на латински), което още повече насочва към предположението за ползване на византийски образец. Стенописът демонстрира съществуването през XIII в. на някакъв вариант на Одигитрия, в който Христос е представен с коментираните иконографски особености. В проучванията за паметника е изказано предположение, че в тези стенописи има влияние от кипърската живопис и може да се предположи, че става дума за образец, който подобно на синайските Млекопитателници възниква или се разпространява от периферните части на Византия.

Интересно е да се отбележи, че явно, в западното изкуство иконографията на Младенеца с прозрачна одежда нахлува и се разпространява широко заради асоциацията с Разпятието и кръстната смърт на Христос. Вероятно стремежът за представянето на голото тяло на Младенеца насочва към възприемането на решението с прозрачната одежда. В западното изкуство тази иконографска линия значително се усложнява през XIV в., а примерите са многобройни. Директната съпоставка на Младенеца с прозрачна одежда и изображения на Христос на кръста или Христос в гроба в някои произведения³⁷ е напълно достатъчна

36 За Мадона ди Кастелфиорентино вж. бел. 14.

37 Интересно е да се отбележи, че става дума обикновено за малоформатни произведения, предназначени явно за лично ползване. Един триптих от последната четвърт на XIII в. (днес в Gemäldegalerie, Берлин), произхождащ от Италия, в централния панел представя Мадоната с Младенеца. Христос е изобразен с вързан пред шията плащ, който разкрива голата горна част на тялото. Върху дясното крило на триптиха са изобразени една над друга композициите Разпятие и Бичуване, в които Христос е с прозрачна перизома. Тук голотата на Младенеца вероятно не е случайно предпочетена и не е само жанров детайл, а е въвлечена, за да подчертае човешката природа на Христос. Интересно е също така да се отбележи, че иконографският модел, използван тук, е същият, използван при Мадона ди Кастелфиорентино, отбелязана в бел. 14. Отбелязваме също така, че в жеста, с който Богородица държи с две ръце Младенеца, има някои сходства с жеста на Богородица в несекбърската икона. От началото на XIV в. е един диптих на Симоне Мартини и Липо Меми, днес в музея Horne, Флоренция. Левият панел (рисуван от Липо Меми) представя Мадоната с Младенеца, изобразен с гола горна част на тялото, но вече се появява и прозрачна одежда, подаваща се под хитона Му. Десният панел (рисуван от Симоне Мартини) представя голия торс на Христос



Фиг. 9. Триптих Мадоната с Младенеца, Христологични сцени и светци, Картинна галерия, Берлин. Снимка Л. Домозетски

да събуди у вярващия точно определени асоциативни връзки и във всяко друго произведение, в което Младенецът се появява с прозрачната одежда, тя да напомни за Разпятието или смъртта на Христос. Освен това прозрачната одежда не само визуално напомня за прозрачната материя на перизомата, но чрез нея се акцентира върху голотата на Младенеца, върху Неговото човешко тяло и се изтъква идеята за Неговата човешка природа.

В този кратък обзор къде би могла да се ситуира несебърската икона? Действително, единственият пряк аналог по отношение на иконографията са стенописът в Мотола и Мадона ди Кастелфиорентино и те подсказват за съществуването на модел, който има своето разпространение в Италия. Към този кръг паметници вероятно принадлежи и несебърската икона. Дали обаче тя не е

в Гроба. Интересен пример е една творба от края на XIV в. на Франческучо Гиси, днес във Ватиканската пинаотека. Произведението е разделено композиционно на две: в горната половина е изобразен мъртвият Христос в Гроба с два ангела, а долу Христос Младенец лежи на земята, увит в прозрачен плащ и с протегната ръка, отляво Му се покланят ангели, а отдясно Мария и Йосиф. Датировките и атрибуцията на произведенията са възприети от анотациите на съответните музеи, в които творбите се съхраняват.

повлияна от проникването на западни варианти на този модел, ако той е византийски, или дали този модел не е напълно западен, са две вероятни предположения. В по-ранните византийски творби от XI и XII в. прозрачната одежда дискретно е пресъздадена, а в примерите от XIII в., където експлицитно е представена или във вариантите, в които е изобразена под хитона или туниката, тя се различава от несебърската икона. В разглежданото произведение пресъздаването на прозрачната материя е решено по един по-свободен начин, който може да бъде сравняван по-скоро с примери от Южна Италия. Може да се предположи, че вероятно иконографията на несебърската икона е повлияна от нахлуване на влияние в посока от Запад към Византия. В разглежданото произведение идеята за Христовата смърт е двойно изразена: чрез позата и чрез одеждата, разкриваща човешката, т.е. смъртна природа на Христос, показвайки Неговото голо тяло. По отношение на датировката на несебърската икона вероятно най-правдоподобно е да се приеме датиране в края на XIII – началото на XIV в. Представените примери в статията показват циркулирането и мултиплицирането на моделите основно през тринадесетото столетие и по-скоро към края му, но като се имат предвид някои особености в стила на иконата, заслужаващи отделно проучване, датиране към четиринадесетото столетие също е напълно възможно.

Библиография

Bakalova 1997: *Bakalova*, Elka. The Earliest Surviving Icons from Bulgaria. In: *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)* (ed. O. Pevny). New York, 118-135.

Bakalova, Passarelli, Petković, Vasiliu, Velmans, Vocotopoulos 2008: *Bakalova*, Elka, Gaetano *Passarelli*, Sreten *Petković*, Anca *Vasiliu*, Tania *Velmans*, Panayotis *Vocotopoulos*. Il viaggio dell'icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio. Milano.

Bellosi, Ragionieri 2003: *Bellosi*, Luciano, Giovanna *Ragionieri*. Ducio di Buoninsegna. – *Art e Dossier*, No. 193, 1-50.

Belting 1982: *Belting*, Hans. The “Byzantine” Madonnas: New Facts about Their Italian Origin and Some Observations on Ducio. – *Studies in the History of Art*, No. 12, 7-22.

Bettini, Castelli, Ciseri 2009: *Bettini*, Francesca, *Ciro Castelli*, *Ilaria Ciseri*. Il resturo della Madonna col Bambino, attribuita a Cimabue, del Museo Santa Verdiana di Castelfiorentino. – *OPD Restauro*, No. 21, 259-269.

Driscoll 2014: *Driscoll*, Ann. Death and Life: The Persistence of Sacred Imagery from the Croce Dipinta of Alberto Sotio. In: *Byzantine Images and their Afterlives: Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr* (ed. L. Jones). Ashgate, 229-250.

Gerov 2006: *Gerov*, Georgi. Образ – Символ – Ритуал (към иконографията на една несебърска икона) [Образ – Simvol – Ritual (kam ikonografiyata na edna nesebarska ikona)]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 3-12.

Grozdanov 1990: *Grozdanov*, Svetan. Визијата на Петар Александриски во живописот на Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид [Vizijata na Petar Aleksandriski vo živopisot na Bogorodica Perivlepta (Sv. Kliment) vo Ohrid]. In: *Студии за Охридскиот живопис* [Studii za Ohridskiot živopis]. Скопје, 102-107.

Jolivet-Lévy 2001: *Jolivet-Lévy*, Catherine. La Cappadoce Médiévale. Paris.

Koukiaris 2011: *Koukiaris*, Silas. The Depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria in the Sanctuary of Byzantine Churches. – *Zograf*, No. 35, 63-71.

Mouriki 1987: *Mouriki*, Doula. A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 41, 403-414.

Mouriki 1991: *Mouriki*, Doula. Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons. – *Cahiers archéologiques*, No. 39, 153-182.

Mutafov 2006: *Mutafov*, Emanuel. Епиграфски хипотези за иконата „Господарка на живота“ [Epigrafski hipotezi za ikonata „Gospodarka na zhivota“]. – *Art Studies Quarterly*, No. 1, 13-17.

Pace 1982: *Pace*, Valentino. Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminary per un'indagine sulla ricezione bizantina nell'Italia meridionale duecentesca. In: *Il Medio Oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo* (ed. H. Belting). Bologna, 181-191.

Pace 1985: *Pace*, Valentino. Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana. – *Corso di cultura sull'arte ravennata e bizantina*, No. 32, 259-298.

Paskaleva 1985: *Paskaleva*, Kostadinka. Икони от Несебър XIII–XVII век [Ikoni ot Nesebar XIII – XVII vek]. Sofia.

Paskaleva 1997: *Paskaleva*, Kostadinka. The Icon of the Virgin from the 13th Century and the Problem of the Overpainting of the Nessebur Icons. In: *Ikonen: Restaurierung und Naturwissenschaftliche Erforschung. Beiträge des Internationalen Kolloquiums in Recklinghausen 1994* (eds. E. Haustein-Bartsch, I. Bentschev). München, 56-65.

Petrikov, Parpulov 2020: *Petrikov*, Methodius, Georgi *Parpulov*. Magnificent Icons in Bulgaria. Sofia.

Rousseva 2020: *Rousseva*, Ralitsa. Златна книга. Икони от България IX–XIX век [Zlatna kniga. Ikoni ot Balgariya IX–XIX vek]. Sofia.

Schmidt 2000: *Schmidt*, Victor. La 'Madonna dei francescani' di Duccio; forma, contenuti, funzione. – *Prospettiva*, No. 97, 30-44.

Stubblebine 1966: *Stubblebine*, James. Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Paintings. – *Dumbarton Oaks Papers*, No. 20, 85-101.

Todić 1988: *Todić*, Branislav. Грачаница. Сликаство [Gračanica. Slikarstvo]. Belgrade/Prishtina.

Trifonova 2019: *Trifonova*, Alexandra. Παλαιολόγειες εικόνες στη Βουλγαρία. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 40, 271-298.

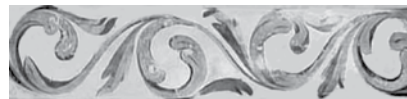
Vanev 2013: *Vanev*, Ivan. По пътя на несебърските икони [Po patya na nesebarskite ikoni]. In the Steps of Nessebar's Icons. Sofia.

The Diaphanous Garment of Christ in a Nessebar Icon. Migration and Transformation of Meaning between Byzantium and the Medieval West

Lyuben Domozevski



The icon of the Theotokos with the epithet Sovereign Lady of Life originates from Nessebar. In this icon, Christ is presented in an unusual iconography – His pose is semi-recumbent, and His tunic is diaphanous. The article examines the development and spread of the iconography of the diaphanous tunic of Christ in both Byzantine and Western European late medieval art. Several icons from Sinai and South Italy representing similar vestments are highlighted, as well as the frescoes in San Nicola church in Mottola, South Italy. It can be assumed that probably the iconography of the Nessebar icon was influenced by influences from the West towards Byzantium. In the icon the idea of Christ's death is doubly expressed: through the pose and through the garment revealing the human, i.e. mortal nature of Christ.



Composite Icons in the Collections of Bulgarian Museums and Monasteries

Dorota Zaprzalska¹
Jagiellonian University

Abstract: The paper presents a group of icons dating from the 14th to the 19th century from Bulgarian museum collections and monasteries that follow the definition of a “composite icon” as proposed by Panayotis L. Vocotopoulos, who coined this term for icons consisting of two separate panels of a different size inserted one into another.

Keywords: inserted icons, Orthodox painting, Bulgaria, cult, re-use of icons

The theme proposed for this edition of Art Readings emphasizes the idea of art as a continuous process of changes within the function, form, or use of art objects. This study² focuses on one unusual way

¹ Dorota Zaprzalska is a PhD student at the Jagiellonian University's Doctoral School in the Humanities (Krakow, Poland) and received her BA and MA in Art History from the same university. Her research interest is focused on icons, particularly their use and re-use, and her PhD project investigates the phenomenon of so-called 'composite icons'. Email: dorota.zaprzalska@doctoral.uj.edu.pl

² This paper is a result of my research stay at the Centre for Slavo-Byzantine Studies “Prof. Ivan Dujčev” of Sofia University “St. Kliment Ohridski” in February-March 2023 that was possible thanks to the exchange programme for students and scientists as part of bilateral cooperation by Polish National Agency for Academic Exchange NAWA. I would like to thank everyone I met in the Centre, especially my colleagues Svetozar Angelov, Rumyana Decheva, Albenia Milanova and Alexandra Trifonova, for their daily help as well as the director Vassya Velinova for creating perfect conditions for me to work on my project. I would like to express my gratitude to everyone who helped me with my research during my stay in Bulgaria, in particular Ivanka Gergova, Aleksandra Michalska, Angel Nikolov and Biserka Penkova for their help in contacting and visiting the monasteries outside of Sofia itself. I am grateful to the organizers of the conference “Art Readings” for the opportunity to discuss the results of my research and



Fig. 1. Icon of Sts. George and Demetrios with scenes from their lives (inv. No. 3140). National Church Museum of History and Archaeology, Sofia. Photo I. Vanev



Fig. 2. Reverse of the icon of Sts. George and Demetrios with scenes from their lives (inv. No. 3140). National Church Museum of History and Archaeology, Sofia. Photo I. Vanev

of reusing icons by inserting them into or adding larger panels. This phenomenon has been noted by Panayotis L. Vocotopoulos, who coined the term ‘composite icons’ and *συνθέτες εικόνες* respectively in the English and the Greek version of his article and where he gathered a significant number of icons of this category dating from the early Palaiologan period to the 19th century³. At the same time he was well aware of the fact that composite icons are certainly more numerous than those he had been able to include in his study. Vocotopoulos included one example from present-day Bulgaria – an icon of Sts. George and Demetrios with scenes from their lives held at the National Church Museum of History and Archaeology in Sofia

to all the participants for their valuable comments.

3 Vocotopoulos 2000; Vocotopoulos 2002. The term “composite icons” (сѣставни икони [sastavni ikoni]) was used as well by Konstantin Totev, who by this term defined small steatite icons assembled together or decorating the frames of larger icons, see Totev 2021: 121-128; 226-237, nos. 45-48. Although this phenomenon is also based on the idea of insertion, in this paper I follow Vocotopoulos’s definition of a composite icon, see: Vocotopoulos 2000: 5. Therefore, the material included in this paper is restricted to those examples in which the larger icon is a wooden panel with figural decoration. Icons of this type were also noted by Oleg Tarasov, who proposed a Russian term *vrezok*, see Tarasov 2002: 304-311; Tarasov 2011: 180-181. See also Mosunova 2007.

(Fig. 1 and 2)⁴. This paper aims to analyse further this example with special attention being paid to the act of adding a larger panel. It also presents some other icons from Bulgarian museum collections and monasteries that follow the Vocotopoulos definition of a composite icon, or where their form suggests that they once contained an inserted image, therein enriching the group of known icons of this type.

The above-mentioned icon (Fig. 1 and 2) was published for the first time in 1929 by Ivan Goshev who mentioned that it comes from the Church of the Mother of God in Sozopol⁵. The central representation is a separate relief wooden icon depicting Saints George and Demetrios on horseback. It is surrounded by a wide purple frame with floral decoration in low relief and a larger panel, acting as another frame, with scenes from the life of St. George, in some of which the image of St. Demetrios is also included⁶. The lower part of the icon is in bad state of preservation, the scenes that were originally in the lower corners are now irretrievably lost.

As rightly noted by Vocotopoulos, the icon has been discussed by various scholars while the dating of the icon is much debated – with the proposed dating of the inset ranging from the 10th to the 15th century⁷. Atanas Bozhkov has even suggested that the ornamental

4 Inv. no. 3140. The icon measures 85.2x80.5 cm, while the inset icon measures 29x29 cm. I am grateful to the National Church Museum of History and Archaeology for allowing me to see the icon and providing me with excellent photographs.

5 Goshev 1929: 4-6. The icon was added to the museum collection in 1928 and underwent conservation by Asen Belkovski between 1929-1930, see Prashkov 1985: 82; Kuneva 2014: 34, footnote 5.

6 The outer panel was recently analysed by Tsveta Kuneva, see Kuneva 2014. Both saints are depicted in the scenes of interrogation and imprisonment.

7 Ivan Goshev dated the relief icon to the 10th or 11th century, see Goshev 1929. Todor Gerasimov suggested that it was produced after the 12th century, see Gerasimov 1965: 68. Krastyu Miyatev moved its dating even further to the 14th or 15th century, see Miyatev 1966: XCII, no. 110, although he was not specific whether he meant exclusively the relief icon or in conjunction with the larger panel, this general dating appeared also in the exhibition catalogue of 1964, see Miyatev 1964. This dating (i.e. the 14th/15th c.), but for the larger panel, was repeated after Miyatev by Temily Mark-Weiner in her PhD thesis, see Mark-Weiner 1977: 81, no. 85, pl. LII. Vasil Pandurski dated the relief icon to the 10th – 11th centuries and the larger panel to the 15th – 16th centuries, see Pandurski 1977: 14, 387, no. 1-2. Kostadinka Paskaleva proposed the end of the 15th century for the relief icon and noted that the dating of the icon is arguable, see Paskaleva 1981: 84-85. See also Paskaleva no date (=Paskaleva 1989): 38; Paskaleva 1987 (=Paskaleva 1988), no. 19. Similarly, Lyuben Prashkov proposed the 15th century for the relief icon and the 16th century for the larger panel, see Prashkov 1985: 82, no. 23. Prashkov 2000: 78. Atanas Bozhkov mentioned the icon in his various publications and dated the relief icon to the 10th – 11th century and the larger panel to the 15th – 16th century, see Bozhkov 1969: 54, no. 20 (=Bozhkov 1974: 58, no. 20); Bozhkov 1977: 11; Bozhkov 1984: 379, 398, 439, 512, nos. 356, 358; Bozhkov 1986: 18-19, no. 2; Bozhkov 1987: 166-167, 192, nos. 179-180.

frame was created separately and dated it to the 12th or 13th century⁸, which is doubtful since both frames are painted on a single piece of wood and therefore it is more plausible that they were conducted at the same time. In most recent publications, the relief icon is dated to the end of the 13th century or the beginning of the 14th century, while the larger panel is dated to the 16th century⁹. This dating is repeated as well in the catalogue notes of the most recent exhibitions¹⁰. This icon certainly requires further research with any final determination as to the dating going well beyond the scope of this paper, whose focus is rather on the form of the icon and the act of insertion itself. Since the larger panel is thematically connected to the inset, and the artist even added unusual representations of both saints to some scenes from their lives, it can be stated with a high degree of probability that it was created for this specific inset. Therefore, one crucial question must be asked – what was the reason? Krastyu Miyatev has proposed that the relief icon was in poor condition and the addition of a larger panel was meant to protect it from further damage¹¹. Composite icons indeed sometimes appear in publications together with the methods employed to keep icons in good condition¹². Nevertheless, as I have argued elsewhere¹³, their unusual form appears to be something far more than merely a method of renovation. In the case of our icon special attention should be paid to the internal frame with floral decoration that constitutes a visual border between the inset and the surrounding scenes.¹⁴ This internal frame is an element almost entirely omitted by Vocotopoulos, and yet something that is in fact crucial for my considerations as it appears in many composite icons, an example being the composite icon from Vatopedi Monas-

8 Bozhkov 1984, p. 379, no. 356, 358; Bozhkov 1987: 192, nos. 179-180. This assumption appeared as well in his other publication, with dating for the 13th/14th century, see Bozhkov 1986: 18-19, no. 2. See also Pandurski 1977: 14.

9 Elka Bakalova proposed that the relief icon is from the late 13th or early 14th century, while the larger panel from the 16th century, see Bakalova 2000: 126. Recently Tsveta Kuneva analysed the vita scenes and compared them to a different icon in the same museum (no. 3919) depicting St. George with scenes from his life. According to her, the dating can be even moved forward to the end of the 16th or the very beginning of the 17th century at the latest, see Kuneva 2014: 34.

10 See Gerov 2001 (14th (relief icon) and 15th/16th c. (larger panel)); Lozanova 2003b (14th (relief icon) and 16th c. (larger panel)); Hadjiev 2007 (13th/14th c. (relief icon) and 16th c. (larger panel)).

11 „Когато иконата е била вече доста повредена, с цел за по-добро съхранение, тя е била вложена в средата на по-голяма дъска”, after Miyatev 1966: XCII, no. 110.

12 Acheimastou-Potamianou 2002: 154-155, Tourta 2010: 220-222.

13 See Zaprzalska forthcoming.

14 On the roles of frames, see especially Peers 2004; Tarasov 2011: 27-70. See also Zaprzalska forthcoming.

tery consisting of a bilateral steatite relief icon from the 14th century set within a wooden panel in the 16th century¹⁵. Similarly to the icon at the National Church Museum of History and Archaeology, the internal frame accentuates the interplay of two techniques – a relief inset and a painted embedding icon in tempera on wood – and separates two panels visually by emphasizing the inset. It seems that such insertions were driven not only by care for the material side of the icon inset, but equally out of the desire to draw attention to it.

The individual or persons responsible for adding the larger panel is unknown, but it seems that they have left their trace on the icon. The lower part is damaged, however, one interesting detail has survived – traces of an inscription, better visible in the illustration published by Paskaleva who reads it as ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ...¹⁶. This was clearly followed by the name of the icon donor. Due to the current state of preservation, it is difficult to establish whether it was preceded by any word, if so, it was most likely ΔΕΗΣΙΣ and thus it would constitute ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ (Prayer of the Servant of God)¹⁷. We cannot establish with any degree of certainty whether the inset was a personal possession prior to the act of insertion, or whether it was perceived as a miraculous image, old, or particularly valuable. Nevertheless, we can assume that it was considered important enough to be preserved and visually accentuated. The relation between the relief icon and the larger panel is similar to that between a relic and a reliquary container serving for effective presentation, veneration and transportation¹⁸.

In Sofia there is also a 14th-century icon that possibly used to be a part of a composite icon – an icon with Great Feast Scenes with a rectangular niche in the centre kept at the National Museum of History (**Fig. 3**)¹⁹. The reverse depicts Christ Pantocrator, but the unusual

15 *Loverdou-Tsigarida* 1997. For other composite icons with internal frames (wooden or painted), see *Vocotopoulos* 2000: 5-7.

16 *Paskaleva* 1981: 84-85.

17 As suggested in the catalogue notes for the exhibitions in 2001 and 2003, see *Lozanova* 2003b; *Gerov* 2001. Such inscriptions appear in other composite icons as well, see, for example, an icon from the Vlatadon Monastery in Thessaloniki with an inscription mentioning a certain Theodoros, see *Tourta* 2010: 220; *Tourta* 2018.

18 The comparison of composite icons to relics and reliquaries was made by Anastasia Tourta, see *Tourta* 2004: 161; *Tourta* 2010: 228.

19 Inv. no. 29049. The icon measures 110x70-76x3,5 cm and the niche 26x19x1 cm. The icon was published for the first time by Teofana Matakiewa-Lilkova in 2001. She dated the icon to the 13th



Fig. 3. Icon with Feast scenes (inv. No. 29049). National Museum of History, Sofia, Bulgaria. Photo T. Dimitrov



Fig. 4. Detail of the Icon with Feast scenes (inv. No. 29049). National Museum of History, Sofia, Bulgaria. Photo T. Dimitrov

rectangular recess in the centre of the obverse is the most important feature of the icon for our considerations. It has been noted by scholars, such as Teofana Matakieva-Lilkova or Ralitsa Ruseva, who speculated that the panel most likely contained a smaller icon in the centre. Matakieva-Lilkova proposed that the empty field contained once a representation of the Virgin Mary and mentioned that “it could have been an older and valuable small icon that was additionally mounted for that reason”²⁰. Ruseva paid particular attention to this detail. She compared the icon to those mentioned by Vocotopoulos and rightly noted that the one in Sofia is an early example of a composite icon, and also speculated that the panel most likely contained an icon of the Virgin Mary holding Christ, but noted that it could have also depicted Christ²¹. Indeed, it is hard to establish with any degree of certainty what was depicted on the smaller icon, but it seems that an image of the Virgin Mary holding the Child would correspond well to the Annunciation scene on both sides of the niche and create a symbol of the Incarnation of Christ. If it was indeed a composite icon, then the inset must have been very thin – its thickness was probably the width of the niche, which is 1 centimetre (**Fig. 4**). Close examination of the icon reveals that the sides of the niche are slightly trimmed inward and we have traces of the red frame that surrounded the smaller icon – an element that, as already noted in the other composite icon in Sofia, visually distinguish the inserted icon.

Another, although much later example, one that most likely used to be a part of a composite icon, is a frame with scenes of the Akathistos Hymn dated to the 18th century and kept at the Rozhen Monastery dedicated to the Nativity of the Virgin Mary (**Fig. 5**)²². Due to the fact

or 14th century and claimed that the reverse was probably contemporary, but repainted in the 18th century, see *Matakieva-Lilkova* 2001: 40-42, no. 10. The dating to the 14th century was repeated in most of the later publications, see *Ruseva* 2006: 113, no. 111; *Ruseva* 2016: 60-65. Recently the icon has been carefully studied by Ruseva, who devoted a separate study to the icon where she analysed the style and iconography of the twelve scenes and paid particular attention to the depiction of The Deposition from the Cross instead of the Pentecost, the choice of which, according to her, was connected to the icon's use in Good Friday processions, see *Ruseva* 2019. It cannot be excluded that the icon was carried in processions, but it must be noted that it lacks any clear traces of a shaft. It bears, however, traces of extensive use and veneration such as burn marks on the wood. I am grateful to the National Museum of History for allowing me to see the icon and providing me with excellent photographs.

20 *Matakieva-Lilkova* 2001: 40.

21 *Ruseva* 2019: 272-274.

22 It measures 79x123x3.5 cm and the central opening 26x32 cm. Icon reproduced in *Bakalova* 1990: 104. For the history of the monastery, see *Kissas* 1987.



Fig. 5. Icon with scenes of the Akathistos Hymn, Rozhen Monastery of the Nativity of the Mother of God, Bulgaria. Photo: D. Zaprzalska



Fig. 6. Icon with Scenes of the Akathistos Hymn (reverse), Rozhen Monastery of the Nativity of the Mother of God, Bulgaria. Photo: D. Zaprzalska



Fig. 7. Icon with Scenes of the Akathistos Hymn (detail), Rozhen Monastery of the Nativity of the Mother of God, Bulgaria. Photo D. Zaprzalska

that it depicts scenes of the Akathistos Hymn, it can be supposed that the now empty rectangular space once housed an icon of the Virgin Mary, as suggested by Biserka Penkova²³. She also connected it with the style of those that painted the nave of the katholikon in 1732, two of whom are believed to be the painters Anastasios and Aleksios from Ioannina, and suggested that the icon was produced by them²⁴. It is difficult to establish how the smaller icon was attached to the larger panel. There are no nail marks on the back (**Fig. 6**) and there is an extra thin piece of wood attached to the lower part of the niche (**Fig. 7**) – one possible explanation is that it was added because the opening was initially too big for the inserted icon.

The panel is currently kept in the monastery's treasury but in the documentation for the years 1985–1989 by the National Institute for Cultural Monuments (*Национален институт за паметниците на културата*) kept at the National Institute of Immovable Cultural Heritage (*Национален институт за недвижимо културно наследство*), it is clearly listed with icons kept in the right side chapel (*diaconicon*) next to the altar, known also as the parecclesion of St. George (*Параклис „Св. Георги“*).²⁵ Unfortunately, the exact location of the icon is not specified. It is too big for the iconostasis preserved there, but there is a decorated wooden structure on the left that serves as a door to the sanctuary, now with an empty central space. Even though the size does not correspond exactly to the size of our icon²⁶, we cannot exclude the possibility that it was kept there.

23 Penkova 1989: 40.

24 Penkova 1989: 40; Gerov, Penkova, Bozhinov 1993: 98. More on the Akathistos in the nave, see: Gerov, Penkova, Bozhinov 1993: 95–117. The authorship of painters from Epirus for the frescoes was suggested by Anastasia Tourta, see Tourta 1997: 22; Tourta 1988/1989: 184–185. See also Gergova, Popova, Genova, Klissarov 2006: 174–175; Gerov 2007: 31–32. Penkova suggested that the icon was brought with those painters to Rozhen. However, we cannot exclude the possibility that it was painted by them in Rozhen.

25 Inv. No. 401/1, see Klissarov, Kasabov, Tsvetkov 1988: no. 5.2. The icon is given the number НИПК 107 – 79.РМ.Ц-5.2 and described as Ик. Богородичен Акатист 78x123x3.5 см, so it is clearly the icon in question. See also Gerov, Penkova, Bozhinov 1993: 98.

26 I had the opportunity to examine the icon, but I was not allowed to enter that part of the church. Therefore, I am relying on the measurements taken by Archimandrite Epifaniy Mihaylov (the opening is 120x85 cm while the icon is 123x78 cm). I express my gratitude to him for his help during my visit to the monastery as well as to Metropolitan Seraphim of Nevrokopion for his permission to see and photograph the icon. I would like to thank Biserka Penkova for her help in planning the visit and to Ivanka Gergova and Aleksandra Michalska for helping me reach the monastery and for accompanying me there.

The next composite icon in a Bulgarian monastery, this time complete and consisting of both an inset and a larger panel depicting together St. George with scenes from his life, is kept and still venerated at the Glozhene Monastery of St. George (**Fig. 8**)²⁷. The revetment hiding the smaller icon is not taken out, but the inset icon depicting St. George was photographed by Ivanka Gergova in 1986 (**Fig. 9**)²⁸. According to her, the icon could be Ukrainian, probably of the late 18th century²⁹. In 1826 a larger panel acting as its frame with scenes from the life of St. George was added, as attested by the inscription³⁰, and one year later, in 1827, a silver revetment covering the inset entirely (**Fig. 10**)³¹. The central icon is connected through the legend of the monastery's foundation³². According to the legend, this icon of St. George the Great Martyr came flying from Kiev to a cliff on the site where the monastery is now located. The icon worked many miracles and its fame reached a Kievan prince who arrived in Bulgaria and built at that spot a monastery called The Kievan³³. As Ivanka Gergova notes, the legend could have been brought into being by the similarity between the toponym Kievo and the city of Kiev, but she also rightly points out that: "The most significant aspect of the legend is the effort to declare the icon of St. George to be a wonderworking one, thus attempting to raise the status of the monastery as one established as the result of a miracle"³⁴. Indeed, the legend plays a significant role in the authentication of the special status of the inset and thus its owner – the monastery. It seems that the revetment and the gesture of adding a larger panel had a similar purpose – the authentication and visual enhancement of the inset. The revetment additionally raises another issue – the inset is not visible, so the revetment appears

27 Icon reproduced in *Chavrakov* 1978: 74. I am grateful to Angel Nikolov for his help in reaching the monastery.

28 *Gergova* 2016: Fig. 5.

29 *Gergova* 2016: 155.

30 This part of the icon is in a bad state of preservation, but the inscription was transcribed by Petar Mutafchiev in 1931, see *Mutafchiev* 1931: 78. An element of particular attention is the name of its painter that he reads as Joan Popovich from the city of Gabrovo, which is particularly striking given the recent suggestions that this might be in fact two different painters, on this aspect see a paper by Alexander Kuyumdzhiev in this volume.

31 For the inscription on the revetment, see *Mutafchiev* 1931: 78.

32 The legend is known from two copies. One of them dated 1870, now lost, was published by Mutafchiev in 1931, see *Mutafchiev* 1931: 74-75. Bonyu Angelov published a copy from the first half of the 19th century, see *Angelov* 1981: 379-381.

33 On the evidence that the monastery was named Kievan and the entire area Kievo, see *Stefanov* 1992: 87-89.

34 *Gergova* 2016: 155.



Fig. 8. Icon of Saint George with scenes from his life, Glozhene Monastery of St. George, Bulgaria. Photo D. Zaprzalska



Fig. 9. Icon of Saint George with scenes from his life, Glozhene Monastery of St. George, Bulgaria. Photo I. Gergova



Fig. 10. Icon of Saint George with scenes from his life (detail - revetment). Photo: D. Zaprzalska

to enhance the appeal by creating a feeling of the uniqueness of the hidden object. This example, although quite a late one, is particularly interesting because the icon is still venerated, with the belief in its special status still current. Possibly this aspect, so the present-day cult of the icon, could be a fertile field for further research³⁵.

To conclude, composite icons from museum collections and monasteries in Bulgaria represent a rather small and internally differentiated group because they are chronologically and formally different. Nevertheless, they have something in common – it seems that in all the discussed cases the smaller icons were not added into already existing panels, but rather instead it was the larger icons that were added to them. They were most likely produced exclusively for the insets since their iconographic programmes appear to be carefully planned in order to refer to a specific smaller icon. Moreover, in all of the above-mentioned examples the decoration of the larger panel is arranged as separate narrative scenes and thus their form resembles the so-called *vita icons*. Additionally, we can notice a certain variety in the method of insetting smaller icons – in both the Sofia examples the small icon is, or had been, inserted into a carved niche in the obverse of the larger panel that is not visible on its reverse. On the other hand, in the icon from Glozhene the larger panel takes the form of a frame with an empty hole in the centre, so the back of the inset is clearly visible on the back of the larger panel. The icon from Rhoden was most likely constructed in the same way. The relation between two panels is indeed complex in each example and provokes further questions regarding the hierarchy of form and space in icons of this type. I would like to recall one sentence from the call for papers for this conference: “elements included in a new context [...] just as *spolia* are transformed when they are inserted, so they do, to a certain extent, transform the objects into which they are incorporated”. This beautifully corresponds to the complex relations between the inserted icon and the larger one. It appears to be similar to that between a frame and a framed object, but the larger panel enlarging the inset is at the same time far from being merely a frame – it seems to also

35 There are possibly even more icons that meet Vocotopoulos’ definition of a composite icon in Bulgarian churches. Alexandra Trifonova has included in this category the icon of the Virgin Mary with Twelve Great Feast scenes at the Church of the Dormition of the Virgin in Nessebar, see *Trifonova 2022*. Due to the fact that the icon is highly venerated and partially hidden, I was not able to examine its reverse nor construction and I am consequently unable to provide any details on this work.

visually authenticate, or even create, the special status of the central icon, thus producing the relation resembling the one between a relic and a reliquary. Taking a closer look at the various composite icons in Bulgarian museum and monastic collections allows one to note the variety of composite icon forms while emphasizing the internal diversity of this fascinating phenomenon that still requires further research.

Bibliography

Acheimastou-Potamianou 2002: *Acheimastou-Potamianou*, Myrtili. Τρόποι συντήρησης εικόνων στο Βυζάντιο. In: Byzantine Icons: Art, Technique and Technology (ed. M. Vassilaki). Heraklion, 151-161.

Angelov 1981: *Angelov*, Bonyu. Неизвестен препис на 'Сказание за основаването на Гложенския Манастир' [Neizvesten prepis na 'Skazanie za osnovavaneto na Glozhenskiya Manastir']. – Известия на Народната библиотека Кирил и Методий [Izvestiya na Narodnata biblioteka Kiril i Metodiy], No. 16 (22), 379-383.

Bakalova 1990: *Bakalova*, Elka. Роженският манастир [Rozhenskiyat manastir]. Sofia.

Bakalova 2000: *Bakalova*, Elka. The Earliest Surviving Icons from Bulgaria. In: Perceptions of Byzantium and its Neighbors (843–1261): The Metropolitan Museum of Art symposia (ed. O. Z. Pevny). New York, 118-135.

Bozhkov 1969: *Bozhkov*, Atanas. Die bulgarische Malerei: von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. Recklinghausen.

Bozhkov 1974: *Bozhkov*, Atanas. La peinture bulgare dès origines au XIX^e siècle. Recklinghausen.

Bozhkov 1977: *Bozhkov*, Atanas. За някои иконографски и стилски отлики на българското средновековно изкуство [Za nyakoi ikonografski i stilovi otliki na balgarskoto srednovekovno izkustvo]. – Изкуство [Izkustvo], No. 9, 10-21.

Bozhkov 1984: *Bozhkov*, Atanas. Българската икона [Balgarskata ikona]. Sofia.

Bozhkov 1986: *Bozhkov*, Atanas. Die bulgarische Ikone. Historische Entwicklung, ikonographische und stilistische Besonderheiten. Berlin.

Bozhkov 1987: *Bozhkov*, Atanas. Bulgarian Icons (transl. M. Alexieva). Sofia.

Chavrov 1978: *Chavrov*, Georgi. Български манастири. Паметници на историята културата и изкуството [Balgarski manastiri. Pametnitsi na istoriyata kulturata i izkustvoto]. Sofia.

Gerasimov 1965: *Gerasimov*, Todor. Review: Т. Силяновска-Новикова, Нови данни за развитието на скулптурата в България през епохата на феодализма (XII–XIV в.) [T. Silyanovska-Novikova, Novi dannii za razvitiето na skulpturata v Bulgariya prez epochata na feodalizma]. – Археология [Arheologiya], No. 7/1, 67-71.

Gergova 2016: *Gergova*, Ivanka. Russian Icons in Bulgaria. In: Routes of Russian Icons in the Balkans (16th – Early 20th Centuries) (ed. Y. Boycheva). Seyssel, 149-157.

Gergova, Popova, Genova, Klissarov 2006: *Gergova*, Ivanka, Elena *Popova*, Elena *Genova*, Nikolay *Klissarov*. Корпус на стенописите в България от XVIII в. [Korpus na stenopisite v Bulgaria ot XVIII v.]. Sofia.

Gerov 2001: *Gerov*, Georgi. An Icon of St. George and St. Demetrius. In: Treasures of Christian art in Bulgaria (ed. V. Pace). Exhibition Catalogue: Markets of Trajan, Rome. Sofia, 228-229 (no. 88).

Gerov 2007: *Gerov*, Georgi. Icons from Melnik and the Melnik Region. Bulgaria. Sofia.

Gerov, Penkova, Bozhinov 1993: *Gerov*, Georgi, Biserka *Penkova*, Rumen *Bozhinov*. Стенописите на Роженския манастир [Stenopisite na Rozhenskiya manastir]. Sofia.

Goshev 1929: *Goshev*, Ivan. Един средновековен барелеф от Созопол [Edin srednovekoven barelef ot Sozopol]. – Годишник на Софийския университет, Богословски факултет [Godishnik na Sofiyskiya universitet Bogoslovski fakultet], No. 6, 1-99.

Hadjiev 2007: *Hadjiev*, Nikola. Hll. Georg und Demetrios mit Vitaszenen. In: Feuer und Geist: 1000 Jahre bulgarische Ikonen (eds. S. Bauer, B. A. Böhrer). Exhibition catalogue: The Dom Museum. Vienna, B-1 (no. 1).

Kissas 1987: *Kissas*, Sōtērios. Contribution to the History of Rožen Monastery near Melnik. – Cyrillomethodianum, No. 11, 195-213.

Klissarov, Kasabov, Tsvetkov 1988: *Klissarov*, Nikolay, Franchesko *Kasabov*, Dimitar *Tsvetkov*. Роженски Манастир Рождество Богородично [Rozhenski Manastir Rozhdestvo Bogorodichno]. Национален институт за паметниците на културата НИПК. Отдел Изучаване и Регистрация [Natsionalen institut za pametnitsite na kulturata NIPK. Otdel Izuchavane i Registratsiya]. Sofia.

Kuneva 2014: *Kuneva, Tsveta*. Две житийни икони на св. Георги от Църковния музей в София. Two Hagiographical Icons of St. George at the National Church Museum of History and Archaeology, Sofia. – *Art Studies Quarterly*, No. 3, 29-35.

Loverdou-Tsigarida 1997: *Loverdou-Tsigarida, Katia*. Λιτανευτική αμφιπρόσωπη εικόνα. In: *Θησαυροί του Αγίου Όρους* (ed. A. A. Karakatsanēs). Exhibition catalogue: Museum of Byzantine Culture. Thessaloniki. 294-296, no. 9.6.

Lozanova 2003a: *Lozanova, Ralitsa*. Праздники – Христос Пантократор. Двусторонняя икона [Prazdniki – Khristos Pantokrator. Dvustoronnyaya ikona]. In: *Христианское искусство Болгарии* [Khristianskoye iskusstvo Bolgarii] (ed. R. Lozanova). Exhibition catalogue: State Historical Museum. Moscow, 28 (no. 9).

Lozanova 2003b: *Lozanova, Ralitsa*. Св. Георгий и Св. Димитрий с житийными сценами [Sv. Georgiy i Sv. Dimitriy s zhitinyymi stsenami]. In: *Христианское искусство Болгарии* [Khristianskoye iskusstvo Bolgarii] (ed. R. Lozanova). Exhibition catalogue: State Historical Museum. Moscow, 32 (no. 16).

Mark-Weiner 1977: *Mark-Weiner, Temily*. Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art. PhD Dissertation, Department of Fine Arts, New York University.

Matakieva-Lilkova 2001: *Matakieva-Lilkova, Teofana*. Christian Art in Bulgaria. Sofia.

Miyatev 1964: *Mijatev (=Miyatev), Krstju*. Hl. Georg und Hl. Demetrius. In: *Kunstschätze in bulgarischen Museen und Klöstern* (ed. I. von Kamptz). Exhibition catalogue: Villa Hügel. Essen, 159 (no. 266).

Miyatev 1966: *Miyatev, Krastyu*. Иконите в България [Ikoni v Bulgariya]. In: *Икони от Балканите: Синай, Гърция, България, Югославия* [Ikoni ot Balkanite: Sinay, Gartsiya, Bulgariya, Yugoslaviya] (eds. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojic). Sofia.

Mosunova 2007: *Mosunova, Tatyana Maksimovna*. Иконы-врезки [Ikony-vrezki]. In: *Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы XI научной конференции (16 ноября — 18 ноября 2005 г., Москва)* [Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva. Materialy XI nauchnoy

konferentsii (16 noyabrya — 18 noyabrya 2005 g., Moskva)] (ed. V. Mikhaylovich Petyushenko). Moscow, 38-44.

Mutafchiev 1931: *Mutafchiev*, Petar Stoyanov. Из нашите старопланински манастири: Бележки и материали [Iz nashite staroplaninski monastiri: Belezhki i materiali]. – Сборник на Българската академия на науките, клон Историко-филологичен [Sbornik na Balgarskata akademiya na naukite, klon Istoriko-filologichen], No. 15 (XXVII), 3-121.

Pandurski 1977: *Pandurski*, Vasil. Паметници на изкуството в Църковния историко-археологически музей [Pametnitsi na izkustvoto v Tsarkovniya istoriko-arheologicheski muzey]. Sofia.

Paskaleva no date: *Paskaleva*, Kostadinka. Icons from Bulgaria. Sofia.

Paskaleva 1981: *Paskaleva*, Kostadinka. Икони от България [Ikoni ot Balgariya]. Sofia.

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

Paskaleva 1988: *Paskaleva*, Kostadinka. Les Icônes Bulgares IX^e – XIX^e siècles (transl. S. Tzonev, A. Grigorova). Sofia.

Paskaleva 1989: *Paskaleva*, Kostadinka. Ikonen aus Bulgarien (transl. G. Minkowa). Sofia.

Peers 2004: *Peers*, Glenn. Sacred shock: Framing Visual Experience in Byzantium. University Park, Pennsylvania.

Penkova 1989: *Penkova*, Biserka. Към въпроса за творческия процес на средновековните зографи. Някои наблюдения върху стенописите на Роженския манастир [Kam varprosa za tvorcheskiya protses na srednovekovnite zografi. Nyakoi nablyudeniya varhu stenopisite na Rozhenskiya manastir]. – Изкуство [Izkustvo], No. 39/5, 36-41.

Prashkov 1985: *Prashkov*, Lyuben. Български икони. Развитие, технология, реставрация [Balgarski ikoni. Razvitie, tehnologiya, restavratsiya]. Sofia.

Prashkov 2000: *Prashkov*, Lyuben. Икони от България IX–XV век. Icons from Bulgaria 9th – 15th century. Sofia.

Ruseva 2006: *Rousseva* (=Ruseva), Ralitsa ed. National Museum of History: Catalogue. Sofia 2006.

Ruseva 2016: *Ruseva, Ralitsa*. Златна книга икони от България IX–XIX век [Zlatna kniga ikoni ot Balgariya IX–XIX vek]. Sofia.

Ruseva 2019: *Ruseva, Ralitsa*. Образи на пасхалната радост. Двустранна икона с празнични сцени от XIV век от Националния исторически музей в София [Obrazi na pashalnata radost. Dvustranana ikona s praznichni stseni ot XIV vek ot Natsionalniya istoricheski muzey v Sofiya]. – *Monumenta*, No. 4, 261–276.

Stefanov 1992: *Stefanov, Pavel*. Гложенският манастир – средоточие на българо-украинските културни връзки [Glozhenskiyat manastir – sredotochie na balgaro-ukrainskite kulturni vrazki]. – Исторически преглед [Istoricheski pregled], No. 1–2, 85–98.

Tarasov 2002: *Tarasov, Oleg*. Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia (transl. R. Milner-Gulland). London.

Tarasov 2011: *Tarasov, Oleg*. Framing Russian Art: From Early Icons to Malevich (transl. R. Milner-Gulland and A. Wood). London.

Totev 2021: *Totev, Konstantin*. Византийски стеатитови икони от България. Byzantine Steatite Icons from Bulgaria (transl. M. Angelova). Veliko Tarnovo.

Tourta 1988/89: *Tourta, Anastasia*. Οι γιαννιώτες ζωγράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος και το έργο τους (18^{ος} αιώνας). – *Ηπειρωτικά Χρονικά*, No. 29, 173–185.

Tourta 1997: *Tourta, Anastasia*. Aperçu de la peinture religieuse à Thessalonique et ses environs au XVIII^e s. Peintres et courants artistiques. – *Art Studies Quarterly*, No. 2, 18–22.

Tourta 2004: *Tourta, Anastasia*. Two-Sided Icon with a Small Inlaid Icon. In: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)* (ed. H. C. Evans). Exhibition catalogue: The Metropolitan Museum of Art. New York, 160–161 (no. 82).

Tourta 2010: *Tourta, Anastasia*. The Re-Using of Old Icons in the Byzantine and Postbyzantine Period: The Case of the Icons of Thessaloniki. In: *Griechische Ikonen: byzantinische und nachbyzantinische Zeit* (eds. E. Gerousis, G. Koch). Athens, 219–230.

Tourta 2018: *Tourta, Anastasia*. Two-sided Icon with Inset Icon of the Panaghia Hodegetria. In: *Το ημέτερον κάλλος: Βυζαντινές*

εικόνες από τη Θεσσαλονίκη. Our Sacred Beauty: Byzantine Icons from Thessaloniki (ed. F. Karagianni). Exhibition Catalogue: Holy Patriarchal and Stavropegic Monastery of Vlatadon. Thessaloniki, 180-185 (no. 9).

Trifonova 2022: *Trifonova*, Alexandra. A Miraculous Icon of Virgin Hodegetria with Twelve Great Feast Scenes (third quarter of the fourteenth century) from Nessebur, Bulgaria. – *Zograf*, No. 46, 137-153.

Vocotopoulos 2000: *Vocotopoulos*, Panayotis L. Composite Icons. In: *Greek Icons: Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis* (eds. E. Haustein-Bartsch, N. Chatzidaki). Athens, 5-10.

Vocotopoulos 2002: *Vocotopoulos*, Panayotis L. Σύνθετες εικόνες. Μια πρώτη καταγραφή. In: *Σήμα Μενελάου Παρλαμά* (ed. L. Tzedakē). Heraklion, 299-319.

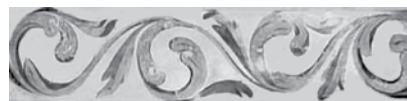
Zaprzalska forthcoming: *Zaprzalska*, Dorota. Byzantine and Post-Byzantine Composite Icons Reconsidered: Their Past and Present-day Role and Use. – *Mediaevalia*.

Composite Icons in the Collections of Bulgarian Museums and Monasteries

Dorota Zaprzalska



The phenomenon of so-called “composite icons” was first noted by Panayotis L. Vocotopoulos who in his study included one icon of this type from the National Church Museum of History and Archaeology in Sofia (inv. no. 3140). This paper aims to analyse further this example with special attention being paid to the re-use of the older icon through adding a larger panel. It also enriches the group of known icons of this unusual type by presenting other icons from Bulgarian museum collections and monasteries with insets preserved or icons whose form suggests that they once contained an inserted image.



À l'ombre des fresques de Sucevița: la spécificité iconographique des peintures murales du monastère de Dragomirna

In the Shadow of the Sucevița Frescoes:
The Iconographic Specificity of Wall Paintings
of the Dragomirna Monastery

*Constantin I. Ciobanu*¹

*L'Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu"
de l'Académie Roumaine*

Abstract: The process of disarticulation of the traditional iconographic program of the nave – already begun at the monastery of Sucevița – finds its full realization at the foundation of Anastasie Crimca in Dragomirna: this program – of Byzantine origin, still established during the reign of Stephen the Great – first branched out by introducing new themes, with mystical or sophianic meanings ("Only Begotten Son and Word of God", "What shall we call you", "In you rejoices every creature", "The Hagia Sophia – Wisdom of God" etc.), so that later – on the basis of other principles – it will be united in the "bookish" synthesis of Dragomirna. Note, however, that this pressure of the intellect and speculative thought on the image will not last long: with the disappearance of the Movilești dynasty, "erudite" painting will also disappear.

Keywords: Anastasie Crimca, artistic prototype, iconography, "In you rejoices every creature", "Only Begotten Son and Word of God", Stroici, "What shall we call you"

¹ Dsc. Constantin I. Ciobanu est secrétaire scientifique à l'Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu" de l'Académie Roumaine. Il travaille dans le domaine de l'art médiéval et prémoderne de Roumanie. E-mail: constantini_ciobanu@yahoo.com



Les peintures murales du monastère de Sucevița concluent le long processus de l'évolution des fresques moldaves qui a commencé encore sous le règne d'Étienne le Grand. Fondée par la famille des boyards Movilești, dont plusieurs représentants ont accédé au trône voïévodal, les fresques de l'église de la Résurrection du Seigneur (**Fig. 1**) sont un véritable «chant de cygne» et un «testament de l'art classique moldave»² (Paul Henry), y compris de la peinture monumentale du 16^e siècle. Les auteurs présumés de l'ensemble de Sucevița, les peintres Ion et Sofronie, semblent être des artistes locaux, dont la main est également attestée dans une série d'icônes de Pingărați. L'attribution et la datation des peintures de l'église de la Résurrection ont été établies grâce à plusieurs sources. Au début du 20^e siècle, constatant la présence de Zamfira dans la peinture votive et son nom sur l'une des pierres tombales de la chambre funéraire, Eugen Kozak est arrivé à la conclusion que l'ensemble mural ne pouvait être exécuté que dans l'intervalle de temps entre l'intronisation d'Ieremia Movilă, en août 1595, et jusqu'à la mort de Zamfira, en mars 1596³. Plus tard, cette datation – indirecte et circonstancielle – fut confirmée par la découverte d'une note sur la dernière page recto du «Tipik de 1431» de la bibliothèque du monastère. La note mentionnée – découverte et reproduite par le prêtre Dimitrie Dan en 1923⁴ – fut plus tard, en 1962, corrigée et traduite par le slaviste Ioan Iufu. Son contenu est le suivant: «Le vénérable hiéromoine Enoch l'ecclésiarque du saint monastère de Sucevița, en l'an 7104 (=1596), le mois de juillet, 22 jours; cette église a été peinte par Ion Zugrav et Sofronie, son frère; et pristav – le hiéromoine Visarion, hégoumène; au temps du bienveillant prince Ion Ieremia voïvode, avec la miséricorde de Dieu, seigneur de la Terre Moldave»⁵. Sur la base de cette indication, la grande majorité des historiens de l'art roumains (Victor Brătulescu⁶, Vasile Drăguț⁷, Constanța Costea⁸ etc. à l'exception de Sorin Ulea⁹) ont daté les fresques de Sucevița de 1596.

² Henry 1984.

³ Kozak 1903.

⁴ Dan 1923.

⁵ Iufu, Brătulescu 1966.

⁶ Iufu, Brătulescu 1966.

⁷ Drăguț 1987.

⁸ Costea 2002.

⁹ Sorin Ulea datait l'ensemble mural de Sucevița du début du 17^e siècle: Ulea 1961b.



Fig. 1. L'église de la Résurrection du Seigneur du Monastère de Sucevița. L'abside de l'autel avec l'image de l'Ascension du Seigneur



Fig. 2. L'église de la Descente du Saint-Esprit du Monastère de Dragomirna. L'abside de l'autel avec l'image de l'Ascension du Seigneur

En tant qu'iconographes, Ion et Sofronie connaissaient très bien toutes les subtilités des types iconographiques existants à cette époque. Une influence importante sur leur création a été jouée par l'art polonais de cette époque, en particulier par l'art du «portrait sarmate», dont l'influence se fait sentir dans les peintures votives de l'église de la Résurrection du Seigneur. Le «portrait sarmate»¹⁰ faisait partie d'un courant plus général, appelée «sarmatisme», populaire parmi la noblesse polonaise avec laquelle la dynastie moldave de Movilești était étroitement liée. Fondée sur la croyance que la petite noblesse polonaise (pol. «Szlachta») descendait en ligne droite du peuple antique des Sarmates établi entre le Don et l'Oural, ce courant affirmait que la «szlachta» en avait hérité la vaillance, le courage et le goût de la liberté¹¹. On ne peut pas non plus ignorer l'influence de la peinture russe du milieu et de la seconde moitié du 16^e siècle, qui (dans ses variations moscovite, novgorodienne et pskovienne), à travers les icônes importées, a enrichi le répertoire des rédactions iconographiques existantes en Moldavie à cette époque. Ainsi, sur la façade sud de Sucevița, nous rencontrons pour la première fois une des versions de l'image du Pokrov (le voile symboliquement baissé par la Sainte Vierge pour protéger son peuple)¹². Cependant, on sait que ce type iconographique, bien qu'il se réfère à un événement de l'histoire byzantine, est d'origine russe. L'image de l'Apparition de la Mère de Dieu à Serge de Radonej et à son disciple Nikon sur la même façade de l'église est également d'origine moscovite¹³. Le penchant vers la spéculation mystique – auparavant rare dans la peinture moldave – a trouvé son reflet le plus suggestif dans la reproduction à l'échelle monumentale – dans la conque de l'abside sud du naos – de l'illustration de l'hymne liturgique «Fils unique et Verbe de Dieu»¹⁴ (**Fig. 3**). Cette illustration – qui est apparue pour la première fois dans la célèbre «Icône en quatre parties» conçue et peinte par un groupe d'iconographes de Pskov (Ostania, Iakov, Mikhailo, Yakushko et Semion Vysoki Glagol') pour l'église de l'Annonciation de la Vierge du Kremlin de Moscou (immédiatement après l'incendie de 1547)¹⁵ – est un témoignage évident de la transformation du

¹⁰ Tananaeva 1979.

¹¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sarmatisme>.

¹² Lathoud 1932.

¹³ Ciobanu 2018: 468.

¹⁴ Ciobanu 2016.

¹⁵ Podobedova 1972.



Fig. 3. L'église de la Résurrection du Seigneur du Monastère de Sucevița.
Illustration à l'hymne liturgique *Fils unique et Verbe de Dieu*



Fig. 4. L'église de la Résurrection du Seigneur du Monastère de Sucevița.
Illustration à l'hymne *Comment t'appellerons-nous*

langage de l'icône, – phénomène – que traversa l'art russe sous le règne d'Ivan le Terrible.

On a longtemps considéré que les peintures murales de Dragomirna (**Fig. 2**) ne sont qu'une émulation des fresques de la nef et de l'autel de Sucevița. Ainsi, l'historien roumain Ștefan Gorovei a caractérisé les peintures murales de Dragomirna de manière suivante: «Adoptant un modèle consacré – où apparaissent de manière évidente, d'une part, la tendance à chiffrer les thèmes religieux au moyen de symboles, d'autre part, la tendance à animer les compositions au moyen de pareils thèmes, en les plaçant dans un cadre naturel, avec des arbres, des fleurs, des animaux – les peintres de Dragomirna se manifestent comme les successeurs de ceux de Sucevița, dont ils continuent et approfondissent la création artistique, sans toutefois réussir à la perfectionner et à l'élever à un degré supérieur. La peinture de Dragomirna est une peinture d'épigones; on y distingue les signes du maniérisme, du conventionnalisme plat et rigide des décennies ultérieures»¹⁶. A première vue, cette appréciation semble être – sinon totalement valable – du moins partiellement justifiée. À Dragomirna on retrouve une réitération du programme iconographique de la nef et de l'autel de Sucevița: les voûtes, les conques, les tympans et le registre supérieur du décor reprennent presque à la lettre le répertoire de Sucevița: on a ici – dans les naos – les mêmes théories des anges, des prophètes et des apôtres, la même «Liturgie angélique», les mêmes illustrations aux hymnes «Fils unique et Verbe de Dieu» (**Fig. 3**), «Comment t'appellerons-nous» (**Fig. 4**) et «En toi se réjouit toute créature», et – dans l'autel – la même immense «Ascension du Seigneur» et le même «Tabernacle du témoignage» avec la représentation des éponymes des 12 tribus d'Israël¹⁷. Le cycle christologique de Dragomirna (**Fig. 5-6**) commence par la même scène du «Recensement de Quirinus» et – tout au long du déroulement de la première rangée, jusqu'aux scènes de «La Résurrection de la Fille de Jaïrus» et de «La Mission des Apôtres» – il maintient la sélection et l'ordre des épisodes de la célèbre fondation des Movilești¹⁸. Dans les rangées ci-dessous, cependant, la situation change. Le nombre de scènes illustrant les cycles des «Miracles», des «Enseignements» et des «Paraboles» du Christ (**Fig. 7-8**) est doublé. Ces cycles – avec les

¹⁶ Gorovei 2006b: 89.

¹⁷ Costea 1995: 72-73.

¹⁸ Costea 1995: 72-73.



Fig. 5. L'église de la Descente du Saint-Esprit du Monastère de Dragomirna.
Les trois mages chez Hérode



Fig. 6. L'église de la Descente du Saint-Esprit du Monastère de Dragomirna. Hérode
ordonne le meurtre de bébés; Le massacre des bébés



Fig. 7. L'église de la Descente du Saint-Esprit du Monastère de Dragomirna. La Parbole du fils prodigue I (*Père, j'ai péché contre le ciel et envers toi...*)



Fig. 8. L'église de la Descente du Saint-Esprit du Monastère de Dragomirna. La Parbole du fils prodigue II (*il fallait faire festin et nous réjouir, parce que votre frère que voici, était mort, et il est ressuscité ; il était perdu, et il est retrouvé...*)

«Passions» et les «Apparitions du Sauveur après la Résurrection» – n'occupent plus seulement une seule rangée – comme dans le cas de Sucevița – mais s'étendent précisément sur la surface de trois rangées (**Fig. 10**), l'une en dessous de l'autre! Le cycle de la «Genèse» change également de formule iconographique et de localisation: il est réduit à quatre images – «Le Jour», «Le Créateur», «Le Saint-Esprit» et «La Nuit» – qui n'occupent plus comme à Sucevița la rangée inférieure de la nef¹⁹, mais qui «sont monté» sur le mur ouest, dans les tympans entre les arcades situées vers le pronaos²⁰. Quant à la rangée inférieure, on assiste ici à un retour à la représentation traditionnelle des saints militaires, attestée dans la plupart des programmes iconographiques antérieurs à Sucevița.

¹⁹ Costea 2002.

²⁰ Costea 1995: 72-73.

La dédicace de l'église de Dragomirna – «La Descente du Saint-Esprit» – est représentée tout aussi discrètement que la dédicace «La Résurrection du Seigneur» de l'église du monastère de Sucevița. A la fondation de Crimca, on la retrouve peinte sur l'archivolte de l'abside nord, au-dessus de l'illustration de l'hymne «Comment t'appellerons-nous»²¹.

À Dragomirna reste non résolu le problème de la décoration incomplète de la grande église. Les coutumes de l'Église orthodoxe des 15^e et 16^e siècles, ainsi que la pratique artistique de l'époque, certifient que les édifices de culte ont été peints dans leur intégralité, même si à des intervalles de temps plus ou moins longs après leur construction. Alors pourquoi à la fondation de Crimca seuls la calotte, le tambour, les voûtes, l'autel et les murs de la nef ont-ils été peints? Tereza Sinigalia, dans la monographie consacrée au monastère de Dragomirna, suppose qu'une explication de ce fait serait la cessation des ressources financières après la mort – au milieu de l'année 1610 – du principal co-fondateur de la construction: le grand logothète Luca Stroici²². De ce fait, avec les modestes réserves laissées par le logothète et avec ses propres ressources, le métropolite Anastasie se permit de financer uniquement la peinture d'une partie – certes la plus importante – de l'ensemble mural.

Petru Movilă – métropolite de Kiev et proche parent de la famille Stroici – mentionne dans ses «mémoires», écrits vers 1630, l'existence d'une étrange entente entre les principaux fondateurs de Dragomirna. Ce Stroici – nous dit le métropolite de Kiev – «ne voulant pas avoir la gloire éphémère des hommes, mais ayant l'intention de recevoir l'honneur éternel de Dieu (...) il a donné toutes ses richesses à ce métropolite [à Anastasie Crimca – C.C.], avec le serment de construire un monastère, sans dire à personne qu'il construisait à partir de sa richesse, comme cela s'est produit»²³. Probablement, cette volonté de Stroici de préserver l'anonymat a conduit à l'exclusion de la peinture votive et à l'absence de l'écriture fondatrice de l'église – phénomènes –, autrement difficilement explicables pour une fondation d'une telle envergure. En même temps, le manque d'écrits (et d'autres documents fondateurs de la grande église de Dragomirna!)

²¹ Sinigalia, Palamar, Solomonea 2014.

²² Sinigalia, Palamar, Solomonea 2014.

²³ Sinigalia, Palamar, Solomonea 2014: 27.

augmente la valeur documentaire du texte de l'épilogue au livre «Apostol» (fr.: «Actes des Apôtres»), aujourd'hui conservé à Vienne, à la Bibliothèque nationale d'Autriche (Cod. Slave 6). Rédigé par le métropolite Anastasie Crimca le 15 mars 1610, cet épilogue est conçu comme une malédiction contre ceux qui tenteront subordonner à la Sainte Montagne (le Mont Athos – C.C.) ou à Jérusalem ou de placer sous la tutelle du Patriarcat (de Constantinople – C.C.) le monastère nouvellement construit, appelé Dragomirna, où se trouve l'église de la «Descente du Saint-Esprit»²⁴. Il est important de souligner que le texte mentionné énumère tous les fondateurs de l'église: après le métropolite, il y a le grand fondateur Lupu Stroici et son fils Ionașco Stroici, Ioan Crimca et Cârstina (les deux derniers – les parents du métropolite Anastasie, sûrement décédés à l'époque où l'épilogue a été écrit) et tous les fondateurs du saint monastère nouvellement construit.

Par un heureux concours de circonstances – grâce à une inscription situé au bas du mur nord de l'abside de l'autel – les noms des peintres de Dragomirna ont été conservés. Cette inscription (**Fig. 9**), découverte en 1960 par Sorin Ulea²⁵, a été corrigée et précisée en 2010, lors de la restauration des peintures murales. Écrite en lettres blanches sur une bande rouge, elle a le contenu suivant: «+ Vă leato 7... [Ste]f[a] na, M[ih]ai Iarmo[nah] i Krăciun i Mătieș i popa Ignat i Gligorie»²⁶ (fr. «En l'année 7... [Ste]f[a]na, M[ih]ai Iarmo[nah] et Krăciun et Mătieș et le prêtre Ignat et Gligorie»). Bien que les derniers chiffres cyrilliques indiquant l'année exacte de l'achèvement des fresques aient été effacés, compte tenu du fait que dans les documents de 1609 et 1610 le monastère dédié à la «Descente du Saint-Esprit» est appelé nouvellement construit, on pourrait supposer ici une des années comprises dans l'intervalle 1609–1613. Les noms du prêtre Ignat et des maîtres d'œuvre Crăciun, Mătieș et Gligorie ont une forme typiquement roumaine.

À Dragomirna les fresques patronnées par la famille Stroici et le métropolite Anastasie Crimca attestent d'une curieuse synthèse entre leur technique d'exécution – murale-monumentale – et leur «langage» – éminemment livresque –, inspiré de l'art des manuscrits il-

²⁴ *Sinigalia, Palamar, Solomonea* 2014: 27.

²⁵ Ulea 1961a.

²⁶ Ulea 1961a.



Fig. 9. Monastère de Dragomirna. Inscription situé au bas du mur nord de l'abside de l'autel avec les noms des peintres de l'église de la Descente du Saint-Esprit

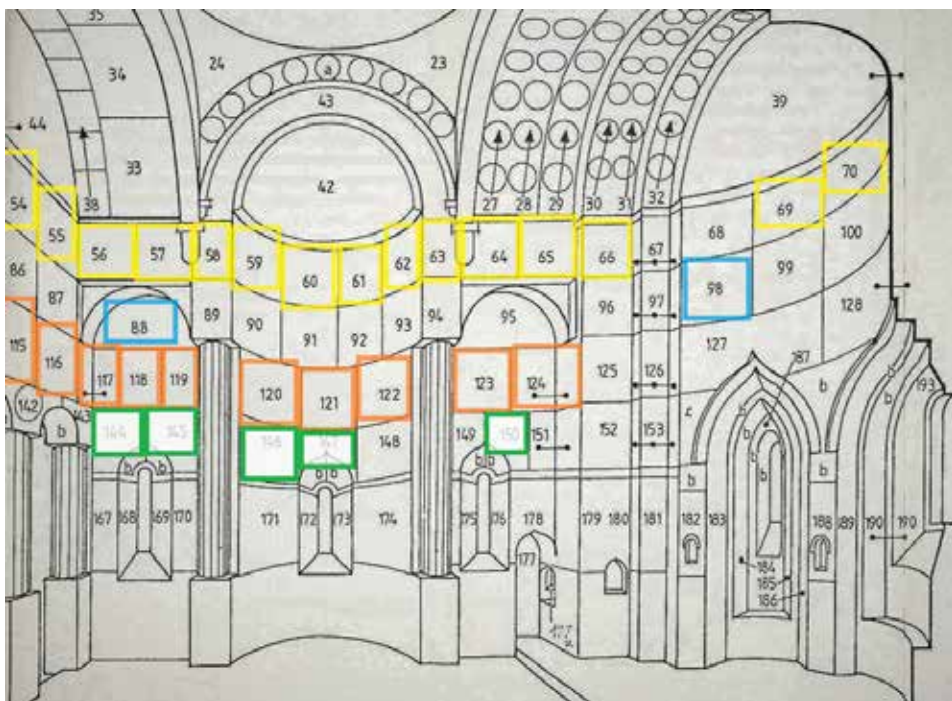


Fig. 10. L'église de la Descente du Saint-Esprit du Monastère de Dragomirna. Coupe longitudinale montrant la répartition des peintures dans la moitié nord de la nef et de l'autel de l'église. Avec les couleurs jaune, orange, bleu et vert sont indiquées les scènes des quatre rangées d'images, qui ont des images correspondantes dans la peinture murale du monastère de Sucevița

lustrés. On constate qu'à Dragomirna l'aspect décoratif de l'ensemble mural se conjugue à merveille avec un indéniable plaisir pour la narration, avec une présentation extrêmement poussée des épisodes de l'histoire évangélique et avec un intérêt soutenu pour le détail.

Un examen attentif des peintures de Dragomirna montre que l'émulation du modèle Sucevița n'était pas la seule source d'inspiration des peintres. Un rôle tout aussi important a été joué par les «références directes» aux miniatures des manuscrits du groupe «Parisinus Graecus 74» (en particulier aux illustrations des tétra-évangiles «Sucevița 24» et «Sucevița 23»). Au cours des recherches, pendant un certain temps il y a eu diverses évaluations du nombre de ces «références directes»: à partir de 24 qui – selon Constanța Costea – «résistent à la critique»²⁷ et jusqu'à 94, qualifiés de «probables» par Gheorghe Popescu-Vîlcea²⁸. Cependant, les études de cas concrètes réfutent l'exclusivité de la source «Sucevița 24», parce que d'autres manuscrits de la même famille (par exemple le «Sucevița 23» ou le «Tétra-évangile d'Elisavetgrad»²⁹, ce dernier conservé à la Bibliothèque nationale de Moscou et attribuée par des chercheurs russes à la Moldavie de la seconde moitié du 16^e siècle) ont beaucoup de points communs avec certaines peintures murales de la fondation d'Anastasie Crimca. C'est le moment de souligner ici le trait d'union entre les miniatures du groupe «Parisinus Graecus 74» et la peinture de Dragomirna: si les premières renoncent au style «pictural» des 15^e – 16^e siècles, optant pour un style graphique, alors dans les fresques de l'église, en échange, on constate l'inclination vers les détails, vers les précisions de toutes sortes (comme dans les miniatures), en dépit du fait que les scènes ainsi réalisées et placées en haut des murs de Dragomirna devenaient évidemment illisibles. Ceci nous incite à penser que «la peinture de Dragomirna a été réalisée, au moins dans ses parties les plus réussies, d'après les suggestions – sinon d'après les esquisses mêmes – d'Anastasie Crimca» (Ștefan Gorovei)³⁰.

La grande nouveauté de Dragomirna n'est pas seulement l'étendue de l'illustration des textes canoniques – qui, de toute façon, transcende l'horizon connu de la peinture de l'époque – mais aussi le nouvel

²⁷ Costea 1995: 72-73.

²⁸ Popescu-Vîlcea 1984b.

²⁹ Dragnev 2004.

³⁰ Gorovei 2006b: 90.

ordre des scènes peintes – ordre – qui permet une lecture continue de l’histoire évangélique³¹. Ainsi, au niveau de la seconde rangée, la sélection des passages de Matthieu, Marc et Luc suit strictement l’ordre des lectures du Nouveau Testament et non celui des péripécies des offices de l’année liturgique³². Le processus de désarticulation du programme iconographique traditionnel de la nef – déjà entamé à Sucevița – trouve sa pleine réalisation à la fondation de Crimca: ce programme – d’origine byzantine, établi encore sous le règne d’Étienne le Grand – s’est d’abord diversifié en introduisant de nouveaux thèmes, avec significations mystiques ou sophianiques («Fils unique et Verbe de Dieu», «Comment t’appellerons-nous», «En toi se réjouit toute créature», «La Sainte-Sophie – Sagesse de Dieu» etc.), de sorte que, plus tard – sur la base d’autres principes –, il sera réuni dans la «synthèse livresque» de Dragomirna. Notons cependant que cette pression de l’intellect et de la pensée spéculative sur l’image ne durera pas longtemps: avec la disparition de la dynastie des Movilești, la «peinture savante» (en roumain – «pictura erudită») disparaîtra également.

³¹ Costea 1995: 71-73.

³² Costea 1995: 71-73.

Bibliographie

Sources primaires

Balș 1933: *Balș*, Gheorghe. Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea. București.

Iuffu 1966: *Iuffu*, Zlatca. Manuscrise slave din biblioteca și muzeul Mănăstirii Dragomirna. – *Romanoslavica*, No. 13, 189-202.

Iufu, Brătulescu 1966: *Iufu*, Ioan, Victor *Brătulescu*. Manuscrise slavo-române din Moldova. Fondul mănăstirii Dragomirna (manuscrit).

Kozak 1903: *Kozak*, Eugen. Die Inschriften aus der Bukovina, epigraphische Beiträge zur Quellenkunde der Landes- und Kirchengeschichte. Vol. I. Wien.

Littérature

Ciobanu 2007: *Ciobanu*, Constantin I. Stihia profeticului. Sursele literare ale imaginii „Asediul Constantinopolului” și ale „profețiilor” Înțelepților Antichității din pictura murală medievală moldavă. Chișinău (Kishinev).

Ciobanu 2016: *Ciobanu*, Constantin I. L'interaction mutuelle entre le texte et l'image dans la peinture roumaine du XVI^e siècle: une approche sémiologique. – *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, No. 53, 3-46.

Ciobanu 2018: *Ciobanu*, Constantin I. Pictura murală din Moldova în secolele XVI-XVII. In: *Arta din România: din Preistorie în Contemporaneitate* (eds. R. Theodorescu, M. Porumb). Vol. I. București/Cluj, 439-486.

Ciobanu 2021: *Ciobanu*, Constantin I. Text și imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea: o abordare structural-semiotică. București.

Costea 1993: *Costea*, Constanța. La sfârșitul unui secol de eruditie: pictura de icoane din Moldova în timpul lui Ieremia Movila. Ambianța Sucevitei. – *Ars Transsilvaniae*, No. 3, 77-91.

Costea 1994: *Costea*, Constanța. Ilustrația manuscriselor slavone în mediul cărțurăresc al mitropolitului Anastasie Crimcovici. – Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Arte Plastice, No. 41, 17-41.

Costea 1995: *Costea*, Constanța. Programe iconografice insuficient cunoscute. – Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Arte Plastice, No. 42, 71-73.

Costea 2002: *Costea*, Constanța. Naosul Suceviței. In: Artă Românească, Artă Universală. Centenar Virgil Vătășianu. Oradea, 107-115.

Costea 2014: *Costea*, Constanța. Text and Image in Sixteenth Century Moldavian Painting. Brief Survey of Cases. – Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts, No. 51, 137-150.

Dan 1923: *Dan*, Dimitrie. Mănăstirea și comuna Sucevița. Cu anexe de documente ale Suceviței și ale Schitului celui Mare. București.

Dragnev 2004: *Dragnev*, Emil. O capodoperă a miniaturii din Moldova medievală: tetraevanghelul de la Elizavetgrad și manuscrisele grupului «Parisinus graecus 74». Chișinău (Kishinev).

Drăguț 1987: *Drăguț*, Vasile. Anastasie Crimca și unele aspecte ale confluențelor artistice românești. – Arta, No. 10, 30-32.

Gorovei 1979: *Gorovei*, Ștefan S. Anastasie Crimca. Noi contribuții. – Mitropolia Moldovei și Sucevei, No. 55/1-2, 144-159.

Gorovei 2006a: *Gorovei*, Ștefan S. Familia lui Ieremia Vodă Movilă în tablouri votive. Contribuții la istoria mănăstirii Sucevița. In: Movileștii: Istorie și spiritualitate românească. T. II: Ieremia Movila. Domnul. Familia. Epoca. Suceava, 35-58.

Gorovei 2006b: *Gorovei*, Ștefan S. Mănăstirea Dragomirna. București.

Grigorescu, Diaconu 1963: *Grigorescu*, Ioana, Nicolae *Diaconu*. Prezentarea unor elemente noi apărute cu ocazia restaurărilor de la Dragomirna, Sucevița, Tazlău și Voroneț. In: Sesiunea Direcției Monumentelor Istorice. București, 85-87.

Henry 1930: *Henry, Paul*, Les Églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI^e siècle. Paris, I-II.

Henry 1984: *Henry, Paul*. Monumentele din Moldova de Nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Contribuție la studiul civilizației moldave. București.

Lathoud 1932: *Lathoud, R. P. David*. Le thème iconographique du Pokrov de la Vierge. In: *L'art byzantin chez les Slaves* (recueil T. Uspenskij). II/2. Paris, 302-314.

Musicescu, Berza 1958: *Musicescu, Maria Ana, Mihai Berza*. Mănăstirea Sucevița. București.

Podobedova 1972: *Podobedova, Olga*. Московская школа живописи при Иване IV-ом [Moskovskaya shkola zhivopisi pri Ivane IV]. Moscow.

Popescu-Vîlcea 1968–1969: *Popescu-Vîlcea, Gheorghe*. Scoala miniaturistică de la Dragomirna. – Biserica Ortodoxă Română, No. 86/3-5, 455-468; No. 86/7-8, 959-972; No. 86/9-10, 1186-1211; No. 86/11-12, 1343-1359; No. 87/1-2, 197-209.

Popescu-Vîlcea 1972: *Popescu-Vîlcea, Gheorghe*. Anastasie Crimca. București.

Popescu-Vîlcea 1984a: *Popescu-Vîlcea, Gheorghe*. Un manuscris al voievodului Alexandru al II-lea. București.

Popescu-Vîlcea 1984b: *Popescu-Vîlcea, Gheorghe*. Un manuscris al voievodului Ieremia Movilă. București.

Sinigalia, Palamar, Solomonea 2014: *Sinigalia, Tereza, Petru Palamar, Carmen Solomonea*. Mănăstirea Dragomirna. Suceava.

Tananaeva 1979: *Tananaeva, Larisa*. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко [Sarmatskiy portret: Iz istorii polskogo portreta epokhi barokko]. Moscow.

Turdeanu 1952: *Turdeanu, Emil*. Le Métropolitain Anastase Crimca et son œuvre littéraire et artistique. – Revue des Études Slaves, No. 29/1-4, 54-70.

Ulea 1961a: *Ulea, Sorin*. Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna. – Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Arte Plastice, No. 8/1, 221-222.

Ulea 1961b: *Ulea, Sorin*. Datarea ansamblului de pictură de la

Sucevița. In: Omagiu lui George Oprescu. București, 561-566.

Ulea 2006: *Ulea*, Sorin. Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița. Botoșani.

Ulea 2012: *Ulea*, Sorin. Încheierea cronologiei picturii moldovenești secolele XV–XVI cu datarea ansamblurilor de la Părhăuți și Arbure. Roman.

Voinescu 1955: *Voinescu*, Teodora. Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna. – Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Arte Plastice, No. 2/1-2, 89-113.

Voinescu, *Theodorescu* 1965: *Voinescu*, Teodora, Răzvan *Theodorescu*. Mănăstirea Dragomirna. București.

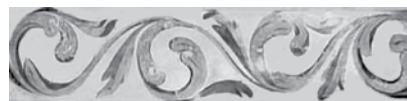
Vorobchievici 1925: *Vorobchievici*, Ipolit. Istoria Sfintei Monastiri Dragomirna. Cernăuți.

In the Shadow of the Sucevița Frescoes: The Iconographic Specificity of Wall Paintings of the Dragomirna Monastery

Constantin I. Ciobanu



A reiteration of the iconographic program of the Resurrection of the Lord church of Sucevița monastery can be found at the church of the Descent of the Holy Spirit of the monastery of Dragomirna. Here, the frescoes created by the Stroici family and Metropolitan Anastasie Crimca attest to a curious synthesis between their technique of execution – mural-monumental – and their language – eminently bookish –, inspired by the art of illustrated manuscripts. We see that in Dragomirna the decorative aspect of the mural ensemble combines wonderfully with an undeniable pleasure for narration, with an extremely thorough presentation of episodes from the Gospel story and with a sustained interest in detail. A careful examination of Dragomirna's paintings shows that emulation of the Sucevița model is not the painters' only source of inspiration. An equally important role was played by direct references to the illustrations of the manuscripts of the Parisinus Graecus 74 group. The great novelty of Dragomirna is not only the extent of the illustration of the canonical texts – which, in any case, transcends the known horizon of painting of the time – but also the new order of painted scenes – order –, which allows a continuous reading of the Gospel story. Thus, at the level of the second register, the selection of passages from Matthew, Mark and Luke strictly follows the order of the readings from the New Testament and not that of the pericopes of the offices of the liturgical year.



Icons, Donors and Memory: The Iconostasis of the St. Archangels Michael and Gabriel Church in Guča

Irena Ćirović¹

University of Belgrade

Abstract: The iconostasis of the church in Guča comprised icons from different time periods. It integrated elements of the original iconostasis from the late 18th century, alongside icons donated by parishioners in the mid-19th and early 20th centuries. This amalgamation meant that the works of several icon painters became part of the iconostasis. Its progressive development was characterized by the predominance of the donors' preferences, resulting in the distinctiveness of the iconostasis, deviating from its conventional structure.

Keywords: icons, inscriptions, Petar Nikolajević Moler, Janko Mihajlović, Živko Pavlović, Ilija Petrović, Konstantin and Dimitrije Anastasijević

The former iconostasis of the church in Guča serves as a valuable case study to delve into a distinctive trend in 19th-century iconostasis in Serbia. It was in use until about fifteen years ago when it was eventually replaced with a new one². While its appearance may have seemed somewhat haphazard and improvisational at first glance, a closer examination reveals a different underlying logic, one that intertwines sacredness, piety, and memory. The iconostasis in Guča

¹ Dr Irena Ćirović is assistant professor at the Faculty of Philosophy – University of Belgrade and research associate at the Institute of History – Belgrade, working in the field of Serbian art of the 19th century. Email: irenazaric@gmail.com

² Iconostasis was replaced during the latest works on Guča church in 2004–2008, while its icons are housed in the church hall.



consisted of icons spanning various periods, ranging from the late 18th century to the early 20th century, all placed on a single panel. This amalgamation gradually took shape, incorporating parts of the old iconostasis from the previous church in Guča. These old elements, reused for the church constructed in the 19th century, were carefully preserved with deep reverence. Over time, additional icons were contributed to it by the local parishioners. Until the early 20th century, the parishioners continued to donate icons to be prominently displayed on the iconostasis, elevating it to the utmost importance. This cumulative process resulted in the formation of a unique iconostasis that diverged from its conventional organization, emblematic of the interplay between tradition, faith, and remembrance.

The history of the St. Archangels Michael and Gabriel Church in Guča³ was deeply intertwined with significant wartime events in Serbia under Ottoman rule. The first church in Guča was built at the end of the 18th century, a time when political factors were a determining condition for its construction. After the war between Austria and the Ottoman Empire ended with the peace treaty of 1791, one of the concessions made to the Serbs in their war against the Ottomans was a general amnesty. Soon after, Sultan Selim III issued edicts in 1793 and 1794 granting greater freedoms to the Serbs, including permission to rebuild churches. Consequently, the following years were marked by the restoration of churches and monasteries⁴. Among them was the church in Guča, built from 1794 to 1797⁵. This information is documented by an inscription in the church, which also provides the names of the most prominent individuals responsible for the building, all of whom were local priests⁶. The most significant credit went to the priest Milutin Ilić. He also played a leading role in the subsequent Serbian uprising and later became the local leader of the region⁷. Besides him, priests Pavle Nikolić and Jovan Savić also contributed to the construction of the church. The inscription also mentioned that the building was started under the violent rule of the Sultan Abdul Hamid, as well as the authority of the current Belgrade vizier, Hadži Mustafa-pasha.

3 Dedication of the Church in Guča is changed over time to the St. Archangel Gabriel: *Marinković, Lukić* 2001: 10-11.

4 *Vujović* 1986: 75-83.

5 *Vujović* 1986: 78; *Folgić-Korjak* 1979: 74-76.

6 The transcript of the inscription was published in *Vujić* 1828: 172.

7 *Pavlović* 1981: 59-61.



Fig. 1. The Iconostasis of the Church in Guča



Fig. 2. The Royal doors,
Petar Nikolajević Moler, 1797

Shortly after its construction, the church acquired an iconostasis, which was created by the Serbian painter Petar Nikolajević Moler⁸. During the time, he was one of the more productive painters, especially in the early 19th-century uprising period. Petar Nikolajević (1775–1816) himself was a fighter and military leader during the Serbian uprisings. After the Second Uprising, he held the position of the President of the People's Office until he was executed by the Turkish authorities, with the involvement of Serbian prince Miloš Obrenović. His painting skills were greatly influenced by his stay in Srem, where he relocated in 1787 before returning to Serbia in 1791 to start his painting career. One of his earliest known works is the iconostasis of the Rabrovica Church in Divci (1795), followed by the Royal doors of the Bogovađa Monastery (1797), created during the same period as the Guča iconostasis. He then worked on the iconostasis of the Ćelije Monastery (1798–1800). Most of his subsequent icons and wall paintings can be found in churches in the Valjevo region, where he was originally from. Notably, he contributed to the decoration of the church in Topola (1813), the main foundation of the Serbian uprising leader Karađorđe, with whom Petar Nikolajević closely collaborated⁹.

⁸ Folgić-Korjak 1979: 78-89.

⁹ Drašković 1967; Folgić-Korjak 1979: 78-82; Vujović 1986: 212-218.

In 1804, the Serbian uprisings started, leading to the destruction of churches, but also their reconstruction with each success of the rebels. Especially after the conclusion of the Second Serbian Uprising in 1815, there was significant church building. It was during this time that the fate of the Guča church was changed again. With the recognition of Serbia as an autonomous principality in 1830, the building of a new church in Guča began. Started in 1828, its construction was completed in 1831. This time, the church's location was moved to the center of the settlement. The material for construction was obtained by demolishing the old church, which had already been damaged during the wars. The stone from the old church was entirely used for the new one. The new church was once again funded by local priests and parishioners¹⁰.

In addition to serving as the material for the new church, the old one also provided the iconostasis, which was reinstalled. Since its parts had been preserved, several facts can be inferred from it. The original iconostasis was designed in a manner typical of that period in terms of its program and appearance. Its size suggests that the old church was of modest proportions compared to the new one. Additionally, the elements of the old iconostasis were all placed in their original arrangement¹¹. Thus, in the new church, the Royal doors with the images of the Annunciation and the Four Evangelists remained in their function, together with the panel above featuring *The Unsleeping Eye*. In the upper zone, there were festal and apostolic row. The festal tier consisted of twelve icons, starting from the southern part with the icon of the Ascension of Christ, followed by the Resurrection, Annunciation to the Mother of God, Entry into Jerusalem, Presentation of Christ, Baptism, Nativity of Christ, Presentation of the Mother of God, Dormition of the Mother of God, Nativity of the Mother of God, Transfiguration, and ending with the icon of the Holy Trinity. The icons of the apostolic row were larger than those of the festal, depicting thirteen standing figures, with two apostles on each panel next to the central depiction of Christ. The iconostasis was crowned by a large cross with the Crucifixion, along with icons of the Mother of God and St. John the Theologian. The base of the cross featured a characteristic wood carving with two fish-like creatures with wings, next to which two seraphim were applied.

¹⁰ Folgić-Korjak 1979: 76-77.

¹¹ Folgić-Korjak 1979: 82-89.



Fig. 3. Jesus Christ, throne icon,
Janko Mihajlović, 1846



Fig. 4. St. Michael the Archangel icon,
Janko Mihailović Moler, 1846

The old iconostasis in the Guča church was supplemented with new icons at several points in time, with the most significant interventions occurring between 1846 and 1856. New icons were purchased from several different painters. This is why the iconostasis in Guča draws particular attention, as it features works by several icon painters who were among the most prolific during this period. The majority of the new icons were executed by Janko Mihailović Moler (1792–1852). Born in the nearby village of Negrišori, he came from a family of priests and followed in their footsteps, assuming priesthood in 1816. He was also related to Peter Nikolajević Moler, the painter of the original Guča church's iconostasis, through family ties. It is believed that Peter Nikolajević had a significant influence on Janko Mihailović's work, and they worked together on decorating the Topola church. Like Nikolajević, Janko Mihailović was an active fighter during the uprising days. In his youth, he befriended Hieromonk Nikifor Maksimović, who later, as the Bishop of Užice, frequently engaged him to work on the restoration of churches. Janko Mihailović is credited with one of his earliest

works, the iconostasis in the wooden church in Cvetke near Kraljevo, dating back to 1812. Among his early works is also the iconostasis in Tijanje (1816), a church belonging to his parish. He went on to work in Prilipac (1820), Dobroselica (1830), Ježevica (1846), and his works can often be found in the Ovčar-Kablar monasteries¹². Notably, he worked on the iconostasis of the Church of St. Apostles in Žiča (1844). In the same monastery, he had previously been there in 1822 as an assistant to Dimitrije Davidović, tasked with transcribing ancient inscriptions from the walls. During this assignment, Mihailović also created a drawing of the Žiča main church, which remains a significant document for the history of this monastery¹³.

Highly esteemed as a painter, primarily working in the region of his birthplace, Janko Mihailović appeared in Guča as the first author of new icons for the iconostasis¹⁴. He was also in a close relationship with the Guča priest Jovan Protić, one of those who advocated for the new church¹⁵. All of Janko Mihailović's icons in Guča date back to the year 1846. Two held significant symbolic positions on the iconostasis – the throne icon of Jesus Christ and the icon of the Holy Trinity, which occupied a central place in the upper zone. Both icons also bear inscriptions regarding their dedication. The throne icon of Christ was donated by Milovan Nedeljković, a captain of Dragačevo, through the purchase with the remaining funds allocated for the roof of the Guča church¹⁶: *Настоящю иконѣ ѿкъпи рабѣ бѣи Милованѣ недѣлковѣмъ Капетанѣ Драгачевскѣи. ѿдъ остатка новаца церковнога крова оу церковь гдѣчкѣ*. The icon of the Holy Trinity¹⁷, contains additional information in the inscriptions written within the decorative border. The primary dedicatory inscription reads: *Міханаѣ Славковѣмъ Приложи Сѣмеунъ с родомъ своимъ за споменъ, оу церковь гдѣчкѣ*. Next to it, the year is added, as well as the signature of the painter Janko, along with the name of Captain Milovan Nedeljković, as the one whose efforts led to Janko's engagement: 1846 *прота Янко писало / укрѣпцаниемъ Капетан Милована [.]ЕДЕЛКО*.

12 Protić 1958; Vujović 1986: 250-251; Kostić 2022a: 410-412.

13 Kostić 2022b: 36-38.

14 Folgić-Korjak 1979: 89.

15 Protić 1958: 10.

16 Folgić-Korjak 1979: 89-90.

17 Folgić-Korjak 1979: 91.

Janko Mihailović also completed two more works for the church in Guča. One is the icon of St. Archangel Michael¹⁸, on which he left signature and the year of work at the end of the donor inscription: Сію іконѣ приложи СТАНОЙКА ЗА СПОМЕНЪ ПЕТРЪ, НАСИКЪ. СУПРЪГЪ СВОЕМЪ ИЗЪ КРАВАРІЦЕ / У ЦЕРКОВЪ ГЪЧКЪ / Н[...]О[...]. ЯНКО 1846: г. This family celebrated St. Nicholas as their patron saint¹⁹, while the choice of St. Archangel Michael was certainly related to the dedication of the church in Guča itself. Janko Mihailović is also the author of the icon of St. Apostle Luke. However, this icon remained without a signature and a dedicatory text. Its smaller size suggests that it have not been intended for the iconostasis, but it was later included among the others on its panel.

Following Janko Mihailović's work on the iconostasis in Guča, icons by the painter Živko Pavlović were added. Hailing from the vicinity of Požarevac, his work can be traced from the late 1830s until the mid-19th century when he passed away. His early works were associated with the Požarevac region, such as in the church in his hometown Kisiljevo (1837) and in the church in Ram (1839). He enjoyed the support of Bishop Nikifor Maksimović of Užice, similar to Janko Mihailović, who repeatedly favored zographers over painters of the academic model. In his diocese, Živko Pavlović painted in churches in Čačak (1846), Trnava, as well as in the Ovčar-Kablarski Monastery of the Presentation (1844). During his lifetime, he worked extensively in the vicinity of Kruševac, where he passed away around 1850/51. In Kruševac itself, he painted the iconostasis for the Lazarica Church (1843/44). Among his works, some notable ones include those in the Zaova Monastery (1846–1849), Studenica Monastery (1846), Gornjak Monastery (1847), and the Church in Šatornja (1850), which was one of his last²⁰.

On the iconostasis in Guča, icons by this prolific painter were donated in various years. The first one is the throne icon of the Mother of God with Christ Child, presented simultaneously with the throne icon of Christ by Mihailović. It has an inscription indicating that the icon was restored for the Guča church in 1846²¹: Сію іконѣ обнови рѣѣ БЖІИ ФВМОНІИ ГАВРИЛОВИЧЪ ПО СМРТИ СВОГЪ ѠЦА НОВИЦЕ И ПРИЛОЖИ Ъ ЦЕРКВЪ ГЪЧКЪ; 1846, лѣ.

18 Folgić-Korjak 1979: 91.

19 Erdeljanović 1902: 158.

20 Vasić 1968; Kostić 2022a: 414–417.

21 Folgić-Korjak 1979: 90.



Fig. 5. The Mother of God with Christ Child, throne icon, Živko Pavlović, 1846



Fig. 6. The Baptism of Christ, throne icon, Živko Pavlović, 1849

On the icon, Živko Pavlović replicated the depiction he had executed on the throne icon from Kruševac, as well as those from Čačak and the Studenica Monastery, all of which he painted in the same period as the Guča icon. Three years later, the icon of the Baptism of Christ by Živko Pavlović was also donated to the church by local parishioners and included among the throne icons. There is an inscription on it regarding the donation²²: сїю іконѣ приложише: браћа уикиризовићи: изъ села ртію: у цркву гучку: / своје брату вучићу за вѣчїті споменъ: л 1849.

Alongside the icons of Christ and the Mother of God, efforts were made to include the throne icon of the Synaxis of the Archangels on the iconostasis²³, which was obligatory due to the dedication of the church in Guča. Unlike the other works, the icon of the Archangels was the only one not created in the zographs manner but rather in the style of academic painting. A long inscription was chosen for it, informing that the icon was a gift to the old church in Guča from 1797

²² Folgić-Korjak 1979: 92.

²³ Folgić-Korjak 1979: 89.

by its founder Milutin Ilić, and that it was restored in 1847 by his grandson, specifying their respective public functions: Ову ікону 1797 г. цркви Гучкој приложену одъ блаженопочившегъ Протопресвитера и Военногъ Команданта Драгачевскогъ Гдина Милутина Їліћа, основи нѣговъ унукъ Симеонъ Протићъ, Столоначалникъ Попечительства Просвѣщенія своіой супруги Каллини и деци: Милану, Светолику и Елени за здравлѣ. на Воскресеніе 1847. г.

In the meantime, the works of two more painters were donated for the iconostasis by parishioners. The icon of Saints George and Demetrius was donated in 1848²⁴, with a size matching the throne icons to which it was added. The inscription at the bottom of the icon indicates the time and the name of the donor († сію · іконѣ · приложи · рабъ · милош петровъ · ѿ · церковъ · гѣчкѣ · за · вѣчни · спомен · 15 · августѣ · 1848 · лета). The work closely aligns with the style of the zograph Ilija Petrović. There is not much preserved information about this painter. He was originally from Palež (Obrenovac), and his works are mostly recognized in the vicinity of Belgrade. Among them are some pieces in the church in Vranić, Velika Moštanica, Mali Požarevac, Nemenikuće, as well as the iconostasis for the old church in Stojnik²⁵. All of these works date from around the mid-19th century, indicating that he was most active during this period, which coincides with the donation of his icon to the church in Guča.

The donations continued in 1851 when another icon of St. Archangel Michael was gifted²⁶. This is indicated by the donor's inscription in the lower corners of the icon: сію иконѣ приложи милисавъ шѣшѣићъ · въ храмъ стѣхъ архангелъ за дѣшѣ почив · свои сѣпрѣгѣи про / дѣныи 1851 17 А[вг.]ла. The icon of Archangel Michael was chosen as a gift in accordance with the church's dedication, while the donor family Šušić otherwise celebrated St. John the Baptist as their patron saint²⁷. The artistic style closely resembles the works found in the nearby church in Brezna, which are attributed to Konstantin and Dimitrije Anastasijević. Two brothers continued the work of their father, the zograph Anastas Konstantinović, who came to Serbia from Macedonia²⁸. One of the rarely known works of these brothers is in the church in Brezna, in which they painted in

24 Folgić-Korjak 1979: 90.

25 Vujović 1973: 65, 66, 188, 200, 310, 339; Kostić 2022a: 413-414.

26 Folgić-Korjak 1979: 92.

27 Erdeljanović 1902: 165.

28 Vasileski 2021; Kostić 2022a: 403-404.

1851/52²⁹. The presence of painters in this place evidently led to the commission of the icon for nearby Guča in the same year.

During this period, the last donated was the icon of St. George³⁰, gifted in 1856, as indicated by the donor inscription: ✙ приложи овѣ иконѣ · ѿ цѣвѣ · гѣчкѣ : МИЛАНЪ ДОСТАНИНЪ : ЗА ВЕЧНІИ СПОМЕНЪ · · 1856 : ГОД : МАРТА 23. Its size corresponds to the throne icons, but over time, it was placed above the northern passage of the iconostasis. The icon could easily be attributed to Živko Pavlović, whose works had previously been found in the church. However, the year mentioned in the inscription is after the painter's death, suggesting that the author should be sought among painters closely associated with Pavlović.

The inscriptions on the icons help in reconstructing which parishioners played a leading role as donors. Milovan Nedeljković, Captain of Dragačevo, stands out among them. His name appears twice, as the one who donated money for the throne icon of Christ and church's renovation, and as the one whose efforts led to the work of the painter Janko Mihailović in the church. A generous contribution must have been made for the throne icon of the Mother of God, which was donated by Timotej, from the old Guča Gavrilović family, descended from the Protić family³¹.

Among the most significant donors was Simeon Protić, the grandson of priest Milutin Ilić, who was the founder of the old church. Like his grandfather, Simeon Protić held important social positions. He served as a court secretary and later as the head of the Ministry of Education, which he emphasized in the inscription on the iconostasis. In these positions, Simeon Protić took care of his hometown, and through his support, the first school in Guča was opened³². He was especially involved in the construction of the new church and its furnishing. One of the main aspects of this was emphasizing his family relationship with the original founder. In 1841, he financed the restoration of the *Irmologion* book, which his grandfather had contributed to the old church in Guča in 1812, leaving a record of it in the book³³. Also, in

29 Vujović 1981: 19.

30 Folgić-Korjak 1979: 92.

31 Pavlović 1981: 67.

32 Protić 1940: 103, 104.

33 Marinković, Lukić 2001: 9.

preserving the memory of his ancestor, in 1851, he transferred the posthumous remains of his grandfather from the Holy Trinity Monastery to a location next to the Guča church and erected a tombstone³⁴.

As part of the donations through which Simeon Protić stood out, there was the throne icon of the Synaxis of the Archangels on the iconostasis. What particularly draws attention is the icon's inscription regarding the donation and the use of the term „ОБНОВИ“ (restore; renew) in it. It specifies that the icon was originally donated to the old church in Guča by its main founder, Protos Milutin Ilić, and that it was *restored* by his grandson. The same term was also used in the donor's inscription on the throne icon of Christ, stating that it was restored³⁵. This clearly emphasized in the inscriptions the memory of the original icons of the old iconostasis, which, thanks to the donors, found their replacement. The icon of the Archangels had a particularly commemorative character, especially within the Protić family, as it was associated with their patron saint Archangel Michael³⁶. Simeon Protić showed special reverence for this icon by donating a chancel lamp in 1854 with an inscription stating that it was intended exclusively for this icon³⁷.

At the beginning of the 20th century, the iconostasis in Guča underwent another transformation. New donations of icons followed, with the same principle of preserving the existing ensemble. From the inscriptions of the donors, it can be seen that the icons were donated in the years from 1900 to 1914. All of these were created in the academic style, introducing examples of contemporary icon painting alongside the icons of the zographic style.

The first contributions came after the renovation of the church at the end of the 19th century. At that time, the parishioners decided to add a bell tower to the church, rejecting the recommendation from the relevant ministry to build a completely new church³⁸. Following

34 Protić 1940: 89.

35 Milisav Protić was the first to suggest that the restoration of all the icons of the old iconostasis in Guča was the work of Janko Mihailović, without providing further explanation, see Protić 1958: 8. This same conclusion was subsequently reiterated in several other studies, including those by Folgić-Korjak 1979: 89, and Vujović 1986: 250. Since no traces of such intervention were discovered on the icons, it is likely that this conclusion was based on inscriptions found on Mihajlović's throne icon of Christ.

36 Erdeljanović 1902: 164.

37 Ranković, Ikodinović 1973: 174.

38 Letić 2019.



Fig. 7. The Synaxis of the Archangels, throne icon, 1847



Fig. 8. St. George icon, 1856

this renovation, there were also acquisitions of new items and books through donations³⁹. Among them was the icon of Sts. Cosmas and Damian, donated in 1900 by a merchant from Guča, as indicated by the inscription: „ову икону приложи спасоје Ђорђевић трг. из гуче за вечни спомен 1900. год.“ The icon, like others, was placed on the iconostasis panel, in the extension of the apostolic row. Following this, there was a gift of the icon of the Last Supper in 1911. This icon, too, was donated by a merchant, as can be read from the inscription: „Ову икону приложи цркви Гучкој, Милош М. Гавриловић трговац из Гуче за покој душа својих умрлих – 1911 год.“ The icon is placed as the central one above the Royal Doors, which was the standardized place for it in the iconostasis during the 19th century.

The icons that were subsequently donated were used for the new tier of throne icons, formed below the existing one. First, two larger icons were

³⁹ Marinković, Lukić 2001: 13-15.



Fig. 9. Sts. George and Demetrius icon, Ilija Petrović, 1848



Fig. 10. St. Michael the Archangel icon, Konstantin and Dimitrije Anastasijević, 1851

donated on the same date in 1913, by merchants from Guča – the icon of the Mother of God with Christ Child with the inscription: „цркви гучкој од младена [...]рођића трговца из гуче за здравље своје и своје супруге ангелине 20. јула 1913. год. у гучи“, and the icon of Christ Pantocrator with dedication „цркви гучкој од милосава прелића трговца из гуче за здравље своје и своје супруге ленке и своје деце младена, будимира, радомира, ангелине и радмиле 20. јула 1913 год. у гучи.“ Most likely, during that period, the icon of St. George also made its way to the church, and it is the only one without a dedicatory inscription. It is placed next to Christ’s icon and originates from the same contemporary serial production. Two more icons were added to these, donated on the same date in 1914. The icon of St. Archdeacon Stephen has an inscription about the gift dedicated by Persa Propadović for the soul of her husband, who was killed by the hajduks: „Цркви Гучкој приложи за душу своме мужу Драгићу Пропадовићу из Рогаче кога убише хајдуци 31 Децембра 1912 год. супруга Перса 25 Марта 1914 год.“ The selection of the icon had a dual significance. St. Stephen was the

patron saint of the Propadović family⁴⁰. On the other hand, the icon fit into the iconostasis as a standardized programmatic addition. It was placed next to the south passage, respecting the established location for the icon of this saint on the deacon's doors of iconostasis. The other donated icon is the Holy Three Hierarchs, matching in size and placed next to the new icon of the Mother of God. The icon was also dedicated by the family for the soul of the deceased, this time a fallen soldier from the First Balkan War: „Цркви Гучкој приложише за душу Миљку Јовичићу из Лиса, који је у српско турском рату умро у Љешу 14 Новембра 1912 год. мајка Дмитра и брат Живојин 25 Марта 1914 год.“

With the donation of these final icons, the iconostasis in Guča was completed. The inclusion of the last icons resulted in a significant alteration of thematic framework, notably through the duplication of the Royal icons row. This outcome underscores the consistent prioritization of the donors' wishes over the established iconostasis programs. Their imperative to express religious devotion and remembrance profoundly influenced the configuration of the iconostasis, deviating from its conventional structural format. Ultimately, the Guča iconostasis serves as a compelling case study illustrating the transformation of a sacred place into a repository of cultural memory, one that adapts in response to evolving communal needs and aspirations. It turns out to be not just a fixed religious artifact but rather a dynamic canvas for commemorations, showcasing the intricate interplay between piety, communal identity, and collective memory.

⁴⁰ Erdeljanović 1902: 188.

Bibliography

Drašковић 1967: Drašković, Radovan. Петар Николајевић Молер [Petar Nikolajević Moler]. – Гласник Историјског архива у Ваљеу [Glasnik Istorijskog arhiva u Valjevu], No. 2-3, 18-50.

Erdeljanović 1902: Erdeljanović, Jovan. Доње Драгачево: антропогеографска проучавања [Donje Dragačevo: antropogeografska proučavanja]. In: Насеља српских земаља [Naselja srpskih zemalja]. Vol. 1. Belgrade, 1-224.

Folgić-Korjak 1979: Folgić-Korjak, Angelina. Црква Св. архангела Михаила и Гаврила у Гучи [Crkva Sv. arhangela Mihaila i Gavrila u Guči]. – Зборник радова Народног музеја [Zbornik radova Narodnog muzeja], No. 10, 73-95.

Kostić 2022a: Kostić, Ana. Црквена уметност у Кнежевини Србији (1830–1882) [Crkvena umetnost u Kneževini Srbiji (1830–1882)]. Belgrade.

Kostić 2022b: Kostić, Ana. Од руина до крунидбене цркве: манастир Жича у 19. веку [Od ruina do krunidbene crkve: manastir Žiča u 19. veku]. Belgrade.

Letić 2019: Letić, Koviljka. Доградња цркве у Гучи [Dogradnja crkve u Guči]. – Изворник: грађа Међуопштинског историјског архива [Izvornik: građa Međuopštinskog istorijskog arhiva], No. 34, 79-100.

Marinković, Lukić 2001: Marinković, Radovan, Lukić, Jovan. Летопис цркве у Гучи [Letopis crkve u Guči]. – Изворник: грађа Међуопштинског историјског архива [Izvornik: građa Međuopštinskog istorijskog arhiva], No. 16-17, 5-25.

Pavlović 1981: Pavlović, Dragoljub. Стара Гуча и њени људи [Stara Guča i njeni ljudi]. – Зборник радова Народног музеја [Zbornik radova Narodnog muzeja], No. 11, 51-88.

Protić 1940: Protić, Milisav D. Драгачево и његови славни синови [Dragačevo i njegovi slavni sinovi]. Niš.

Protić 1958: Protić, Milisav D. Прота драгачевски Јанко Молер Михајловић: заборављени сликар и јунак [Protа dragačevski Janko Moler Mihailović: zaboravljeni slikar i junak]. Belgrade.

Ranković, Ikodinović 1973: *Ranković, Dušanka, Milena Ikodinović*. Извештај систематских истраживања Доњег Драгачева [Izveštaj sistematskih istraživanja Donjeg Dragačeva]. – Зборник радова Народног музеја [Zbornik radova Narodnog muzeja], No. 4, 155-181.

Vasić 1968: *Vasić, Pavle*. Живко Павловић молер пожаревачки и његово доба [Živko Pavlović moler požarevački i njegovo doba]. Požarevac.

Vasileski 2021; *Vasileski, Aleksandar*. Прилог кон проучувањето на творештвото на зографот Анастас Константинов од Магарево [Prilog kon proučivanjeto na tvoreštvoto na zografot Anastas Konstantinov od Magarevo]. In: Прва малорекаанска летна школа По патеките на Дичо Зограф [Prva malorekanska letna škola Po patekite na Dičo Zograf] (ed. S. Cvetkovski). Skopje, 45-66.

Vujić 1828: *Vujić, Joakim*. Путешествіе по Сербіи [Putešestvie po Serbii]. Buda.

Vujović 1973: *Vujović, Branko*. Црквени споменици на подручју града Београда [Crkveni spomenici na području grada Beograda]. Vol. 2. Belgrade.

Vujović 1981: *Vujović, Branko*. Брезна: скица за културно-историјску монографију насеља [Brezna: skica za kulturno-istorijsku monografiju naselja]. – Зборник радова Народног музеја [Zbornik radova Narodnog muzeja], No. 11, 5-28.

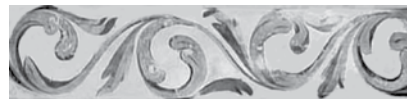
Vujović 1986: *Vujović, Branko*. Уметност обновљене Србије : 1791–1848 [Umetnost obnovljene Srbije: 1791–1848]. Belgrade.

Icons, Donors and Memory: The Iconostasis of the St. Archangels Michael and Gabriel Church in Guča

Irena Ćirović



The church in Guča from 1831 had an iconostasis that evolved over time in a specific manner. Initially, it consisted of all the parts of the old iconostasis preserved from the previous Guča church, the work of the zograph Petar Nikolajević Moler from 1797. Over time, a series of new icons were added to it, all donated by parishioners. In the mid-19th century, these were works of renowned zographs such as Janko Mihailović Moler, Živko Pavlović, Ilija Petrović, as well as the brothers Konstantin and Dimitrije Anastasijević. All the icons had donor inscriptions that emphasized the memorial context of the gifts. Among them, the iconostasis included new throne icons with inscriptions that memorized the old ones and the founder of the old church. At the beginning of the 20th century, another set of icons with dedicatory inscriptions was donated. All of them originated from contemporary mass production, with the majority placed on the iconostasis to form an additional tier of throne icons. With all the donated icons, the iconostasis eventually resulted in a unique form that deviated from conventions, primarily guided by the desires of the parishioners, their faith, and the need for commemoration.



The Church of the Ascension in Čačak and Its Metamorphoses

Ana Kostić¹

University of Belgrade

Abstract: During its layered history of eight centuries, the Church of the Ascension in Čačak, the former Virgin in Gradac, is an example of dynamic transformations of the same monument, primarily its architecture due to changes in its religious function, political, ideological, and stylistic backgrounds. The work aims to draw attention to the various circumstances and demands of society that have influenced the dynamic changes in the Church's architecture over the centuries, intending to give an insight into its appearance in different phases of its existence.

Keywords: Virgin in Gradac, conversion of places of worship, old monuments restoration, architecture, ideology

According to tradition, the Church of the Ascension in Čačak, Central Serbia, former Virgin in Gradac, was built at the end of the 12th century as an endowment of Stracimir, prefect of the Moravian region and brother of Stefan Nemanja, the first Serbian ruler². Stracimir is mentioned as the founder of the Church in five genealogies and several annals of the later period from the 16th and 17th centuries³. It is

¹ Ana Kostić is an Associate Professor and Research fellow at the Department of Art History at the University of Belgrade. Her main research areas are Serbian 19th century art, religious visual culture and relations between religious art and politics, ideologies, and social demands. E-mail: anchikostic@gmail.com

² Rajić, Timotijević 2011: 12.

³ Rajić, Timotijević 2011: 26-27.

assumed that his endowment was built between 1186 and 1190 near the Western Morava River⁴. The Monastery of the Virgin in Gradac was one of the most important monasteries in 13th century Serbia since it was mentioned in the Žica Charter of Serbian ruler Stefan the First Crowned among the four royal monasteries, along with Studenica, St. George in Ras and Hilandar⁵. Because of its significance, the Monastery of the Virgin in Gradac became the economic and spiritual center of the Moravian region around which the medieval town was formed⁶. Although the historiography has paid great attention to the medieval period of the Church in Čačak, it cannot be said with certainty what the original Stracimir's church looked like since it was rebuilt so many times, the first time during the 14th century⁷. Later historical sources dating back to the 16th and 17th centuries and the latest research indicates that Stracimir's church was a one-nave church with a three-part apse, a dome over the nave, and two bell towers over the western part⁸. The very architecture of the Church with two bell towers speaks of the monastery's importance in the hierarchy of the Serbian Medieval church since only cathedral churches had them⁹. Regarding this, the Church of the Virgin in Gradac architecturally belonged to a group of churches from the 12th century that in the state of Nemanjić had double bell towers, such as those in the Church of the Virgin in Toplica, the Church of St. George in Ras, St. Peter in Bijelo Polje, St. George in Budimlje and St. Nicholas in Banja¹⁰. During the reorganization of the Serbian Church between 1319 and 1321, the Church of the Virgin in Gradac lost the status of a royal monastery and became the seat of the Gradac Bishopric¹¹. A fundamental renovation of the Church, which took place during the first half of the 14th century, was probably connected with this change in its role¹². There are also assumptions that it may have been completely renovated in that period. During this renovation, the layout of essential structural elements was changed. With the installation

4 Rajić, *Timotijević* 2011: 12, 25-26.

5 Rajić, *Timotijević* 2011: 26.

6 Čanak Medić, *Ivković* 1992: 5.

7 Ranković-Vučičević 1969: 17-23; Čanak Medić, *Bošković* 1986: 149-162; Čanak Medić 1993: 81-93.

8 Rajić, *Timotijević* 2011: 29.

9 Kandić 1978: 15-17.

10 Rajić, *Timotijević* 2011: 29-30.

11 Čanak Medić, *Ivković* 1992: 6-7.

12 Rajić, *Timotijević* 2011: 30.

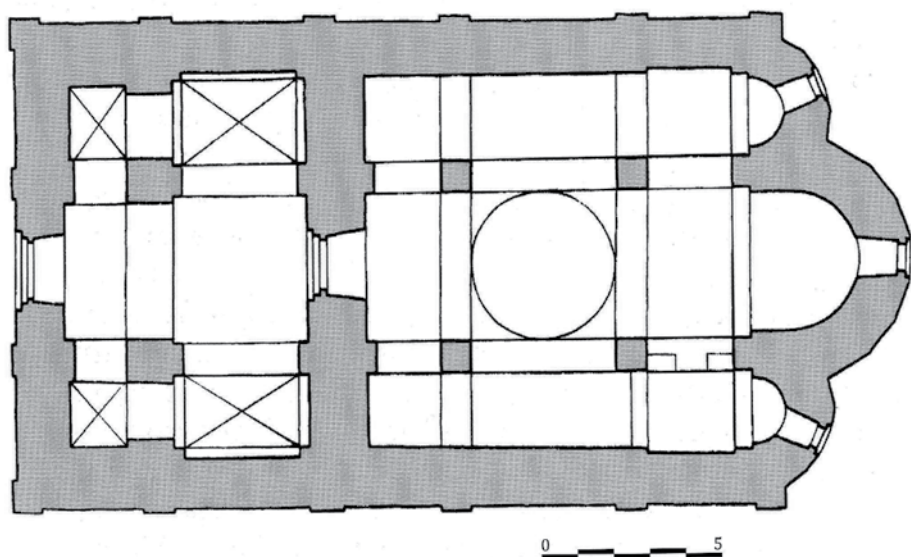


Fig. 1. The ideal reconstruction of the ground plan of the Church in Čačak after renovation in the 14th century. Plan after *Rajić, Timotijević* 2011: 48

of four independent supports for the dome, the previous single-nave character of the Church was replaced by a cruciform solution¹³ (**Fig. 1**).

In the second half of the 14th century, especially after the Battle of Kosovo in 1389, Serbia suffered several times from Turkish and Hungarian military units. However, no historical evidence exists that the Church was damaged¹⁴. At the end of the 14th and the beginning of the 15th century, the Bishopric of Gradac received the status of Metropolitan and the settlement around the monastery was given the new name – Čačak¹⁵. Čačak became an important economic place during this period due to its strategic position.

New changes in the appearance of the Church in Čačak came with changes in political and religious circumstances after the falling of Serbia into the Ottoman government. The most significant part of the Čačak region fell under Turkish rule during the campaign of Sultan

¹³ Čanak Medić, Ivković 1992: 14-31; Čanak Medić 1993: 81-93.

¹⁴ Rajić, Timotijević 2011: 15-16, 32.

¹⁵ Radovanović 1993: 213.

Mehmed II to Serbia in 1455¹⁶. However, only after the final fall of Serbia under the Turkish government, with the fall of Smederevo in 1459, conditions were created for the Church in Čačak to be turned into a mosque. During its later history, this Church changed several times from a church to a mosque and vice versa¹⁷. The change in its religious function required extensive architectural interventions, and its overall appearance and significance as an object also influenced the shaping of the public space around it.

The Church was converted into a mosque for the first time in the 16th century when Čačak became a settlement with a predominantly Islamic population¹⁸. During this period, the Church underwent drastic architectural changes due to a change in religious function. It was a successful transformation that manifested the representative Ottoman architecture of the 16th century¹⁹. The renovations on that occasion entailed the change of all essential elements that transformed the building from a recognizable form of a Christian place of worship to an Islamic one. The changes occurred between 1516 and 1560 when the Turkish census mentioned the imperial mosque in Čačak for the first time²⁰. The transformation of the Church in Čačak into a mosque was part of a broader architectural wave with an ideological background. Many churches in Balkans that survived the Ottoman conquests without major damage and previously had a significant status in their communities were converted into mosques, especially if they were part of urban units²¹. This practice is confirmed by numerous churches in Constantinople that were converted into mosques during the 16th century²². The transformation of the Church in Čačak into a mosque was completed with the resources and efforts of Turali Bey, Sanjak Bey of Smederevo²³. Turali Bey was fond of Ali Bey's mosque in Sarajevo, so his endowments, such as the mosque in Tuzla and the converted church in Čačak, were supposed to follow Ali Bey's

16 *Rajić, Timotijević* 2011: 16-18; *Aličić* 1984: 230.

17 *Rajić, Timotijević* 2011: 16-18, 33-36.

18 *Radovanović* 1993: 213.

19 *Andrejević* 1984; *Kurtović Folić* 1993: 167-171.

20 *Zirojević* 1984: 86-87; *Bogdanović* 1993: 222; *Radovanović* 1993: 213.

21 *Goodwin* 1971: 200; *Andrejević* 1976: 99-117; *Zirojević* 1984: 25-26.

22 *Goodwin* 1971: 162-164.

23 *Radovanović* 1993: 213; *Kurtović Folić* 1993: 167.

mosque in Sarajevo as a role model in terms of architecture²⁴ (**Fig. 2**). Thus, the narthex of the Church in Čačak and the side bell towers on the western part were demolished²⁵. The columns from the nave that supported the dome were removed to create a larger unified space within the building, which was necessary for an Islamic place of worship²⁶. A dome was erected that extended to the side walls of the central space. As a transition from the square to the circle of the dome, a system of corner squinches was chosen, preserved to this day in the Church's interior²⁷. The squinches were decorated with muqarnas, which have not been held to this day due to subsequent renovations²⁸. There were decorative blind arches of the Saracen type between the corner squinches, which are still visible in the Church (**Fig. 3**). Above the squinches rose an octagonal tambour with pierced window openings and a calotte. The eastern part of the Church was slightly modified because the apse's position corresponded to the qibla's position; it was shortened and turned into a mihrab²⁹. As light plays a vital role in mosques, the existing openings in the church were walled up, and the new, larger ones were opened very low to the floor, which is typical for mosques³⁰. A minaret was built next to the building, and access to it was from inside the building, from the prayer area. Research has confirmed that during the reshaping of the interior, a wooden gallery was built on the west side, which was entered to the right of the entrance³¹. Parts of stone pillars were found in the west, based on which it is assumed that a porch covered with domes stretched along the entire western side of the building³² (**Fig. 4**).

By the end of the 16th century, Turali Bey built a school near the mosque³³. Together with the school, the mosque, with its representative architecture, became a spiritual and educational center around

²⁴ Kurtović Folić 1993: 167; Rajić, Timotijević 2011: 33.

²⁵ Čanak Medić, Ivković 1992: 33.

²⁶ Kurtović Folić 1993: 167.

²⁷ Kurtović Folić 1993: 168; Čanak Medić, Ivković 1992: 33-35.

²⁸ It was seen until the renovation at 1834; Paton 1845: 180.

²⁹ Čanak Medić, Ivković 1992: 34; Kurtović Folić 1993: 169-170.

³⁰ Kurtović Folić 1993: 169.

³¹ Kurtović Folić 1993: 170.

³² Kurtović Folić 1993: 170.

³³ Rajić, Timotijević 2011: 33; Radovanović 1993: 213; Kurtović Folić 1993: 167.



Fig. 2. Ali-Pasha's mosque in Sarajevo, 16th century. Photo public domain



Fig. 3. Interior of the Church in Čačak with decorative blind arches of the Saracen type in the dome originated from the mosque, 2008. Photo after Rajić, Timotijević 2011: 62

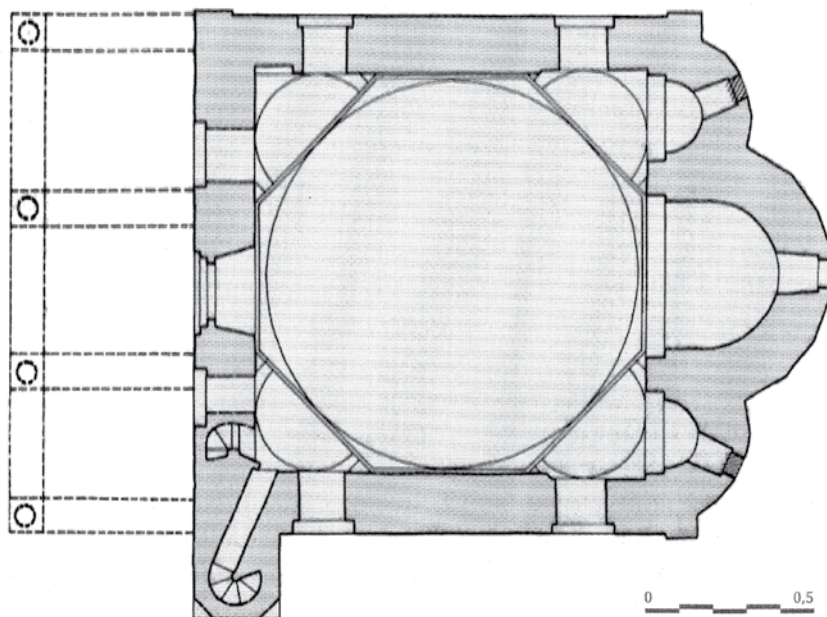


Fig. 4. Reconstruction of a ground plan of a mosque in Čačak, 16th century.
Plan after Rajić, Timotijević 2011: 58

which settlement has expanded. By the end of the 16th century, Čačak had three mahallas and the status of Kaza³⁴.

Dynamic but not drastic architectural metamorphoses of the building came with the change of religious function with Austro-Turkish wars in the 18th century. After the Peace of Požarevac in 1718, Čačak belonged to the Austrian Empire, and the mosque was converted into a church³⁵. Although we do not know what changes were made to the building to adapt it to the rites of the Orthodox church³⁶, it is known, according to one sketch, that a fortified moat with two entrances was built around the building because of its strategic importance³⁷ (Fig. 5). Just after a few years, in 1739, with the Peace of Belgrade, Čačak returned to Turkish borders, and the Church became a mosque again.

34 Radovanović 1993: 213.

35 Rajić, Timotijević 2011: 34; Radovanović 1993: 223.

36 Rajić, Timotijević 2011: 34.

37 Radovanović 1993: 214.

After the First Serbian Uprising against the Ottoman Empire at the beginning of the 19th century (1804–1813), cannons destroyed the mosque in Čačak, particularly its minaret³⁸. It was then converted into a church where services were briefly held, and bells were rung to symbolize gained freedom³⁹. After the collapse of the First Serbian Uprising in 1813, the building was repaired and returned to the function of a mosque, which remained until 1830.

With the change in political circumstances related to the liberation of Serbia from Ottoman rule after the Second Serbian Uprising in 1815 and after receiving *Hatišerif* in 1830, which provided Serbia with autonomy and religious freedom⁴⁰, conditions were created for the mosque in Čačak to become a church again and to be fully restored. The restoration of the Church in Čačak had a strong ideological background. After *Hatišerif* in 1830, Čačak had an incredibly privileged position as the administrative, political, military, and economic center of Rudnic and Požega Nahija, which Jovan Obrenović, the brother of Prince Miloš Obrenović, the ruler of Serbia at the time, managed. Čačak also became an important spiritual center since it became a center of the Bishopric of Užice in October 1831⁴¹. Although the Serbs built a church after 1815 in a Christian mahala in Čačak⁴², the old mosque in the center of the town, to which was attached the legend that it was the endowment of Stracimir Nemanjić⁴³, had an essential ideological role in the formation of legitimacy and the idea of continuity of contemporary secular and spiritual authorities. Since it was once a medieval church from the time of Nemanjić, the golden era of Serbian statehood before the Turkish government, its restoration created an idyllic political continuity between the Serbian medieval state and the contemporary one against the actual historical discontinuity. Since Čačak was the seat of the newly formed diocese of Užice, the restoration of the old Church was supposed to make a representative building for the center of the diocese. Furthermore, taking over the central sacred building in the city with a long cult tradition and

38 Živaljević 1892: 326; Bojović 1993: 255.

39 Vujić 1901: 197–200; Bogdanović 1993: 223; Rajić, Timotijević 2011: 35.

40 Ljušić 2004: 4–14.

41 Rajić, Timotijević 2011: 35–36; Bojović 1993: 254; Bogdanović 1993: 223.

42 The church was built in 1815 with the funds of Prince Jovan Obrenović and lasted until 1878: Rajić, Timotijević 2011: 17–18.

43 See Karadžić 1826: 24; Vujić 1901: 198–199; Milićević 1876: 650.

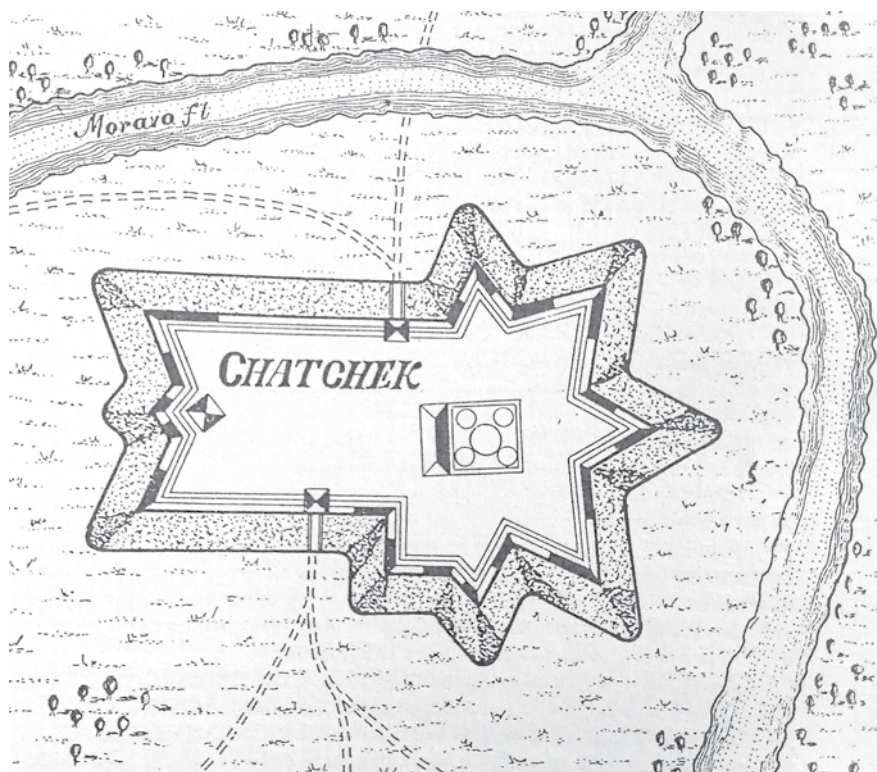


Fig. 5. Ground plan of the church in Čačak during the Austrian occupation between 1718 and 1739. Plan after Radovanović 1993: 221

turning it into a church marked a new political situation and religious freedom, as well as turning a Turkish town into a Serbian one⁴⁴. That is why the Church in Čačak restoration was a priority at the time. As soon as Turks left Čačak after the Hatisherif 1830, Bishop Nikifor Maksimović, Prince Miloš Obrenović, and his brother Jovan started with the renewal of the Church⁴⁵. Preserved archival documents testify about renovation undertaken from 1832 to 1834⁴⁶. The minaret was demolished during the restoration, the entrance porch was reshaped, old windows were closed, and new ones were opened. All work was done for 19,000 groš, and 30 craftsmen from Debar worked on the

44 Rajić, Timotijević 2011: 18.

45 Rajić, Timotijević 2011: 36-37.

46 Dorđević 1926: 587; Dželebić 1969: 165-166; DAS, KK XXIV, 129; DAS, MB, 1834. 14. April 1834.



Fig.6. Church in Čačak after renovations in the 19th century. Photo public domain



Fig. 7. Felix Kanitz, The main Square in Čačak with the Church of the Ascension, 1860.
After *Kanic* 1985: 539

building. During the renovation, the old foundations and walls of the Church were found, as well as the original color of the Church in the windows, which were all used as a guideline during the renovation⁴⁷. Decorative elements in the squinches of the dome – muqarnas and marble floors decorated with geometric arabesques, have remained from the mosque⁴⁸. The altar space was prepared for the needs of the liturgy, and the Church was painted white. The Church was consecrated on September 6, 1834, by Bishop Nikifor Maksimović⁴⁹. During the consecration of the renewed Church, another crucial ideological thing was done – it was the change of the dedication of the Church from the Virgin to the Ascension, on which Prince Miloš Obrenović insisted because it was the holiday when he conquered Čačak from the Turks during Second Serbian Uprising in 1815⁵⁰. In this way, Prince Miloš ideologically connected the medieval Church with the modern state and himself as the current ruler with the famous Serbian medieval Nemanjić dynasty⁵¹. The Church's restoration was just the beginning of transforming Čačak from an Ottoman to a Serbian town by constructing a school, bishop's quarters, and other administrative buildings nearby⁵².

After extensive architectural works on the Church, there was an intention to paint the whole interior and rearrange the altar area⁵³, but Živko Pavlović painted only iconostasis between 1841 and 1846⁵⁴. A subsequent major restoration took place in the mid-19th century. In addition to being motivated by the need to repair the roof due to leaks, the restoration of the Church was also part of a broader research process and restoration of Serbian churches and monasteries from the Middle Ages. In all the repairs of medieval churches in the middle of the 19th century, the general idea was to restore them to their former glory. At that time, significant endowments of the Nemanjić dynasty were restored in Serbia, such as Studenica, Žiča, and Manasia⁵⁵.

47 DAS, MB, 1834. 14. april 1834.

48 Rajić, *Timotijević* 2011: 37; Bojović 1993: 255.

49 DAS, KK XXXV, No. 346.

50 DAS, KK XXXV, No. 346; Rajić, *Timotijević* 2011: 18.

51 See Makuljević 1997: 283-294; Kostić 2022b: 56-61.

52 Radovanović 1993: 215-218; Rajić, *Timotijević* 2011: 18-21.

53 DAS, PO, k. 76, No. 162; Dželebić 1969: 288-289.

54 Vasić 1968: 28-29; Rajić, *Timotijević* 2011: 37.

55 Makuljević 2006: 66-70; Kostić 2022a; Kostić 2022b: 103-110; 115-122.

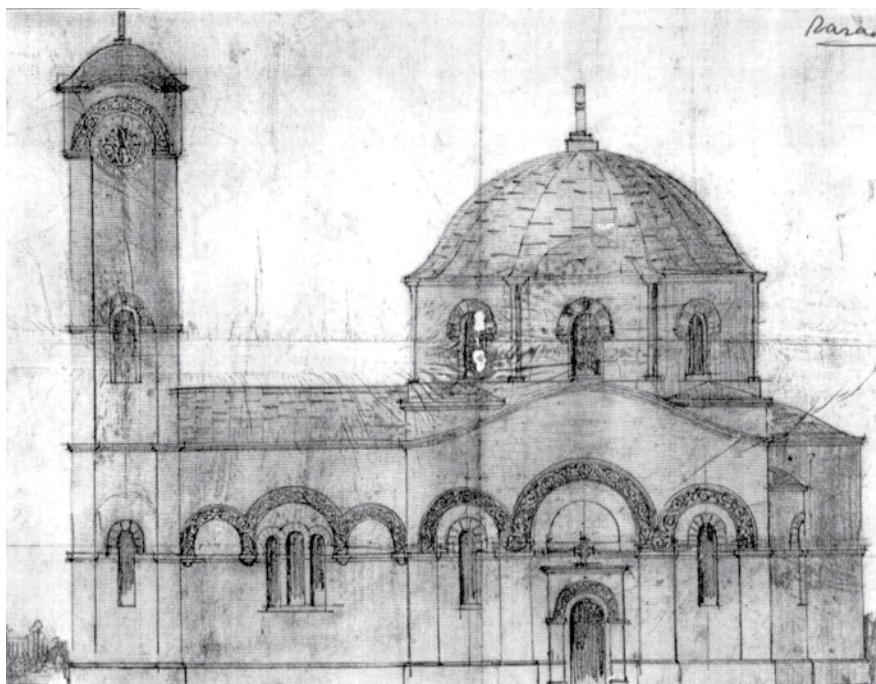


Fig. 8. Popovic Petar, The sketch of ideal reconstruction of the Church in Čačak, 1926–1929.
Rajić, Timotijević 2011: 66

These activities were connected with the national ideology in which the Middle Ages were recognized as the nation's golden age and the old monasteries as national monuments, which were all reasons for their restoration⁵⁶. These restorations were also related to the ideas of historicism of that period and the need to create a national canon in Serbian architecture based on the Serbian-Byzantine style⁵⁷. The Church in Čačak was thus restored following the oral tradition and known sources about its medieval appearance, according to the ideologies mentioned above and understandings of the Serbian-Byzantine style as the national style of that time. As evidenced by the preserved archival material, on July 29, 1853, the Church board decided to cover the dome and the altar with copper. For this purpose, they invited the engineer Johann Steinlehner. After his visit to Čačak in April 1854, it was decided to add an exonarthex and bell tower to the west side

⁵⁶ Makuljević 2006: 285.

⁵⁷ Kadijević 1997: 11–35; Makuljević 2007: 232–240; Makuljević 2012: 505–517; Kostić 2022b: 225–241.



Fig. 9. The Church in Čačak after renovation 1926–1929. Photo public domain

of the church⁵⁸. The Ministry of Education and church affairs did not accept Steinlehner's plan for the bell tower⁵⁹. This Ministry was the competent state body in charge of controlling the construction and repair of churches in the Principality of Serbia, so its opinion had to be obeyed⁶⁰. The plan was assessed as inadequate for a church from the Middle Ages, so a new one was created in 1856, according to which master Naum Janković from Belgrade was supposed to build⁶¹. Although there were a lot of technical problems during the restoration of the Church⁶², the narthex with two bell towers was built according to oral tradition and previous knowledge about the look of medieval Stracimir's church. The central dome was also reshaped and covered with sheet metal. The Church's facades were decorated with pilasters and blind arcades in the cornice and on the dome, which represented the reviving of the medieval decorative system – an imitation of the Serbian Byzantine style⁶³ (Fig. 6).

58 DAS, MB 1853, No. 339; Bojović 1993: 255; Bogdanović 1993: 225.

59 DAS, MPs 1866, IV, 843; Bojović 1993: 255.

60 Kostić 2022b: 34–52.

61 DAS, MPs 1866, IV, 843; Bojović 1993: 255.

62 Peruničić 1969: 87–88; Rajić, Timotijević 2011: 37–38.

63 See Kanitz 1985: 539.

During the second half of the 19th century, there were harsh criticisms of the Church's restoration. The criticisms were made by Felix Kanitz and Mihailo Valtrović, two very authoritative researchers of Serbian antiquities in the second half of the 19th century. Kanitz marked that the architectural forms of the Church in Čačak did not faithfully reproduce its appearance from the Middle Ages, especially the bell tower's shapes and the dome roof's appearance with small, pointed tower. It was judged to be more similar to Austrian contemporary architecture models than desired Serbian-Byzantine national style⁶⁴. He also felt the dome was unusually vast in span, a characteristic feature of mosques⁶⁵. After his visit to Čačak, Kanitz drew the main square with the Church in 1860, an essential testimony of the appearance of the restored Church⁶⁶ (**Fig. 7**). Mihailo Valtrović believed there was little left of the medieval church and that in its general appearance, even if it resembles a Byzantine building in its central layout, certain parts were modern and architecturally inadequate⁶⁷. Until the end of the 19th century, the Church underwent two more covering of the dome and bell towers, but they remained unchanged in their general form⁶⁸.

Another renovation of the Church in Čačak, which significantly changed its appearance, took place after the First World War (1914–1918). Since the Church was devastated and looted, its renovation was part of practical needs but also contained new ideologies on restoring old medieval monuments. Recent research on Serbian medieval monuments and different definitions of the Serbian-Byzantine style at the beginning of the 20th century led to the new restoration of the Church in Čačak between 1926 and 1929 and changes in its architecture with intentions to look closer to its medieval origins⁶⁹. The principal bearer of the restoration was the architect Petar Popović, who participated in numerous restorations of medieval monuments between the two world wars⁷⁰ (**Fig. 8**). The main changes were related to the central dome's shape and the two bell towers, the same as facade decoration.

64 Kanitz 1985: 538.

65 Bojović 1993: 256.

66 Kanitz 1985: 539.

67 Bogdanović 1993: 227.

68 Rajić, Timotijević 2011: 39.

69 Rajić, Timotijević 2011: 40.

70 Milošević 2019: 153-209; Čanak Medić, Ivković 1992: 9.

After this restoration, which led to an ideal medieval appearance, the Church has retained mainly its look to this day (**Fig. 9**).

Such a layered history of the Church in Čačak shows its various metamorphoses as an object. Those metamorphoses were primarily in their architectural structure, and they were indicators of different relationships, ideologies, attitudes, and tastes toward one sacred object in various state and cultural frameworks throughout eight centuries.

Bibliography

Primary sources

DAS: Državni Arhiv Srbije (The State Archives of Serbia), Belgrade.

Literature

Aličić 1984: Aličić, Ahmed. Турски катастарски пописи неких подручја Западне Србије [Turski katastarski popisi nekih područja Zapadne Srbije, XV i XVI vek], I. Čačak.

Andrejević 1976: *Andrejević*, Andrej. Претварање цркава у џамије [Pretvaranje crkava u džamije]. – Зборник за ликовне уметности Матице српске [Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske], No. 12, 99-117.

Andrejević 1984: *Andrejević*, Andrej. Исламска монументална уметност XVI века у Југославији [Islamska monumentalna umetnost XVI veka u Jugoslaviji]. Belgrade.

Bogdanović 1993: *Bogdanović*, Sonja. Богородица Градачка у историографији XIX века [Bogorodica Gradačka u istoriografiji XIX veka]. In: Богородица Градачка у историји српског народа. Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачака (прир. Војислав Кораћ) [Bogorodica Gradačka u istoriji srpskog naroda. Naučni skup povodom 800 godina Bogorodice Gradačke i grada Čacka (ed. Vojislav Korać)]. Čačak, 221-230.

Bojović 1993: *Bojović*, Radivoje. Чачак на цртежу Феликса Каница из 1860. године [Čačak na crtežu Feliksa Kanica iz 1860. godine]. In: Богородица Градачка у историји српског народа. Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачака (прир. Војислав Кораћ) [Bogorodica Gradačka u istoriji srpskog naroda. Naučni skup povodom 800 godina Bogorodice Gradačke i grada Čacka (ed. Vojislav Korać)]. Čačak, 253-263.

Čanak Medić, Bošković 1986: *Čanak Medić*, Milka, *Đurđe Bošković*, Споменици српске архитектуре средњег века. Архитектура Немањиног доба. Vol. I [Spomenici srpske arhitekture srednjeg veka. Arhitektura Nemanjinog doba, Vol. I]. Belgrade.

Čanak Medić, Ivković 1992: Čanak Medić, Milka, Zorica Ivković. Богородица Градачка [Bogorodica Gradačka]. Belgrade.

Čanak Medić 1993: Čanak Medić, Milka. Нови подаци о архитектури и скулптури Богородице Градачке [Novi podaci o arhitekturi i skulpturi Bogorodice Gradačke]. In: Богородица Градачка у историји српског народа. Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града чачака (прир. В. Кораћ) [Bogorodica Gradačka u istoriji srpskog naroda. Naučni skup povodom 800 godina Bogorodice Gradačke i grada Čačka (prir. V. Korać)]. Čačak, 81-97.

Dželebić 1969: Dželebić, Milorad. Архивска грађа за историју Народног музеја. Књига прва. Кнез Милош и српске власти према старинама и уметности у Србији 1815–1839. године [Arhivska građa za istoriju Narodnog muzeja, Knjiga prva. Knez Miloš i srpske vlasti prema starinama i umetnosti u Srbiji 1815–1839. godine]. Belgrade.

Dorđević 1926: Dorđević, Tihomir. Архивска грађа за насеља у Србији у време прве владе кнеза Милоша (1815-1839). Насеља и порекло становништва [Arhivska građa za naselja u Srbiji u vreme prve vlade kneza Miloša (1815–1839). Naselja i poreklo stanovništva]. Belgrade – Zemun.

Goodwin 1971: Goodwin, Godfrey. A History of Ottoman Architecture. London.

Kadijević 1997: Kadijević, Aleksandar. Један век тражења националног стила у српској архитектури: (середина XIX – средина XX века) [Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX veka)]. Belgrade.

Kandić 1978: Kandić, Olivera. Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века [Kule-zvonici uz srpske crkve XII–XIV veka]. – Зборник за ликовне уметности Матице Српске [Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske], No. 14, 3-75.

Kanitz 1985: Kanitz, Felix. Србија: земља и становништво од римског доба до краја XIX века [Srbija: zemlja i stanovništvo od rimskog doba do kraja XIX veka]. Belgrade.

Karadžić 1826: Karadžić, Vuk. Описаније Србски намастира [Opisanije Srbski namastira]. – Даница: забавник за годину 1826, прва година [Danica: zabavnik za godinu 1826, prva godina]. Beč, 1-40.

Kostić 2022a: Kostić, Ana. Од руина до крунидбене цркве: манастир Жича у 19. веку [Od ruina do krunidbene crkve: manastir Žiča u 19. veku]. Belgrade.

Kostić 2022b: Kostić, Ana. Црквена уметност у Кнежевини Србији (1830–1882) [Crkvena umetnost u Kneževini Srbiji (1830–1882)]. Belgrade.

Kurtović Folić 1993: Kurtović Folić, Nađa. Карактеристични елементи исламске архитектуре на Богородичиној цркви у Моравском Градцу [Karakteristični elementi islamske arhitekture na Bogorodičinoj crkvi u Moravskom Gradcu]. In: Богородица Градачка у историји српског народа. Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачака (прир. В. Кораћ) [Bogorodica Gradačka u istoriji srpskog naroda. Naučni skup povodom 800 godina Bogorodice Gradačke i grada Čačka (prir. V. Korać)]. Čačak, 163-174.

Ljušić 2004: Ljušić, Radoš. Кнежевина Србија 1830–1839 [Kneževina Srbija 1830–1839]. Belgrade.

Makuljević 1997: Makuljević, Nenad. Црква у Карановцу – задужбина кнеза Милоша Обреновића : прилог проучавању односа владарске идеологије и црквене уметности [Crkva u Karanovcu – zadužbina kneza Miloša Obrenovića: prilog proučavanju odnosa vladarske ideologije i crkvene umetnosti]. In: Научни скуп Рудо Поље, Карановац, Краљево: од првих помена до Првог светског рата (прир. Љ. Ристић) [Naučni skup Rudo Polje, Karanovac, Kraljevo: od prvih poмена do Prvog svetskog rata (prir. L. Ristić)]. Belgrade – Kraljevo, 283-294.

Makuljević 2006: Makuljević, Nenad. Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације [Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku: system evropske i srpske vizuelne culture u službi nacije]. Belgrade.

Makuljević 2007: Makuljević, Nenad. Crkvena umetnost u Kraljevini Srbiji (1882–1914). Belgrade.

Makuljević 2012: Makuljević, Nenad. Inventing and Changing the Canon and Constitution of Serbian National Identity in the Nineteenth Century. In: Συμμεικτα: zbornik radova povodom četrdeset godina Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu (ed. I. Stevović). Beograd, 505-517.

Milićević 1876: *Milićević*, Milan. Кнежевина Србија [Кнежевина Србија]. Vol. II. Belgrade.

Milošević 2019: *Milošević*, Danijela. Архитекта Петар Ј. Поповић (1873–1945) [Arhitekta Petar J. Popović (1873–1945)]. PhD Dissertation, Faculty of Philosophy, Belgrade University.

Paton 1845: *Paton*, Andrew Archibald. Servia the Jungest Membr of the European Family. London.

Peruničić 1969: *Peruničić*, Branko. Чачак и Горњи Милановац [Čačak i Gornji Milanovac]. Vol. 2. Čačak.

Radovanović 1993: *Radovanović*, Miloš. Богородица Градачка у урбанистичкој структури Чачка [Bogorodica Gradačka u urbanističkoj strukturi Čačka]. In: Богородица Градачка у историји српског народа. Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачака (прир. В. Кораћ) [Bogorodica Gradačka u istoriji srpskog naroda. Naučni skup povodom 800 godina Bogorodice Gradačke i grada Čačka (prir. V. Korać)]. Čačak, 211-220.

Rajić, Timotijević 2011: *Rajić*, Delfina, Miloš *Timotijević*. Црква Светог Вазнесења Христовог у Чачку [Crkva Svetog Vaznesenja Hrsitovog u Čačku]. Čačak.

Ranković-Vučičević 1969: *Ranković-Vučičević*, Dušanka. Прилог проучавању Богородице Градачке [Prilog proučavanju Bogorodice Gradačke]. – Зборник радова народног музеја Чачак [Zbornik radova Narodnog muzeja Čačak], No. 1, 17-23.

Vasić 1968: *Vasić*, Pavle. Живко Павловић молер пожаревачки и његово доба [Živko Pavlović moler požarevački i njegovo doba]. Belgrade.

Vujić 1901: *Vujić*, Joakim. Путешествије по Србији [Putešestvije po Srbiji], I. Belgrade.

Zirojević 1984: *Zirojević*, Olga. Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године [Crkve i manastiri na području Pečke patrijaršije do 1683. godine]. Belgrade.

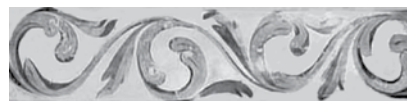
Živaljević 1892: *Živaljević*, Danilo. Дневник једног заборављеног песника [Dnevnik jednog zaboravljenog pesnika]. – Javor, No. 21, 326.

The Church of the Ascension in Čačak and Its Metamorphoses

Ana Kostić



The Church of the Ascension in Čačak is an example of dynamic transformations of the same monument through time due to changes in its religious function and political, ideological, and stylistic backgrounds. Built in the 12th century, the Church in Čačak was influential in Medieval Serbia. With the arrival of the Ottomans on this territory, there was an ideological need to turn the old, significant cult place into a mosque, which led to drastic changes in its architecture in the 16th century. Until the liberation of the Serbian territories from Ottoman rule in 1815, the Church was converted several times from a mosque to a church and vice versa. After the formation of the Principality of Serbia in 1830, the restoration of the Church in Čačak became a part of the national ideology, which was reflected in its architecture and overall appearance during the 19th and early 20th centuries.



Църквата „Св. Петка Стара“ и нейната история от XIX и XX век St. Petka Stara Church and Its History During the 19th and 20th Centuries

Майя Захариева¹

Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Abstract: The article discusses the history of the St. Petka Stara Church in the city centre of Sofia based on data from publications, archival documents and photographs from the late 19th and early 20th centuries. All this gives us the opportunity to gain insight into the changes in the architectural appearance and historical fate of the church that occurred over several centuries.

Keywords: Sofia, archival materials from 19th – 20th c., architecture, marginal notes, travelers

Абстракт: Статията разглежда историята на храма „Св. Петка Стара“ в гр. София по данни от публикации, архивни документи и фотографии от края на XIX и началото на XX в. Всичко това ни предоставя възможността да придобием представа за промените в архитектурния облик и историческата съдба на църквата, настъпили в продължение на няколко столетия.

Ключови думи: гр. София, архивни материали от XIX–XX в., архитектура, приписки, пътешественици

¹ *Maya Zaharieva, PhD, art historian, Assistant Professor at the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences, working on the field of Eastern Orthodox iconography and Post-Byzantine Art. E-mail: mmayazaharieva@gmail.com*



Фиг. 1. Църквата „Св. Петка Стара“, началото на XX век. Снимка РИМ – София, инв. I-2134)

В центъра на гр. София, на ул. „Калоян“ № 7, югоизточно от храма „Св. Неделя“, се намира малка църква, посветена на св. Петка. Тя не попада често в маршрута на туристическите гидове, но е изключително важна за историята на столицата.

Въпреки разположението ѝ в централната градска част, църквата „Св. Петка Стара“ не е подробно проучена и остава встрани от вниманието на изследователите. Историческите извори за храма са твърде малко, но съществува допълнителна информация, която е важна, тъй като би помогнала да се допълни не само представата за конкретния паметник, но и за духовния живот в гр. София в миналото. Този текст е опит да се съберат и анализират съхранените исторически податки, което би довело до изясняване на редица въпроси, свързани с архитектурните особености и историческата съдба на храма „Св. Петка Стара“.

Едно от най-ранните сведения за църквата е описано в „Дневник на едно пътуване до Османската порта в Цариград“² от пътешественика Стефан Герлах през XVI в. Ако съдим по думите на Герлах,

² Gerlah 1976.

кола Нови Софийски от 1555 г., дело на Матей Граматик⁷. През втората половина на XIX в. Паисий Хилендарски отново обръща внимание на почитта към софийските новомъченици в История славянобългарска⁸. В пътеписите на пътешествениците и ранните съчинения, в които е споменат св. Терапонтий, за съжаление, не е съхранена повече информация за храма и неговото състояние⁹. Макар и лаконични, те показват, че църквата „Св. Петка Стара“ е съществувала още през XVI в. Но този текст няма за цел да разглежда местните култове, както и развитието и разпространението на определени фолклорни модели, което вече е анализирано от специалистите¹⁰.

Съхранената информация от последните десетилетия на XIX в. и началото на XX в. дава много повече сведения за почитта към св. Терапонтий и състоянието на храма. През първото десетилетие на XX в. в Сборник народни умотворения е публикувано изследването на Евтим Спространов – „Бележки и преписки по софийските църкви“, в което са документирани изключително важни сведения¹¹. Разбира се, както и в по-ранните извори, Спространов акцентира на почитта към св. Терапонтий: *Отляво, при входа на катакомбата, се фърля в очи един грамаден дънер, лющен отвсякъде. Той е съзидан наполовина в зида. Казва се „на св. Терапонта“. Преданието гласи, че на туй дърво бил обесен тоя мъченик. Всяка неделя около тоя дънер лежат болни селяни и очакват изцеление. В турско време и умопобъркани връзвали на него и уж намирали здраве¹²*. Авторът привежда и устно свидетелство на свой съвременник, дядо Антон Георгиев, клисар в църквата „Св. Никола Големи“, намирала се в непосредствена близост до „Св. Петка Стара“: *Като видях, че добрият дядо Антон е паметлив старец, рекох да попълня сведенията за черквата „Стара Св. Петка“. Той ми разказа, че дървото на св. Терапонта си било такъво много отдавна. Попреди тук връзвали луди и бесни, кои намирали изцеление. До него имало един дебел дирек, за който ги връзвали¹³*.

7 Stara balgarska literatura, Zhitiepisni tvorbi 1986: 317.

8 Hilendarski 1980: 193.

9 Редица учени включват църквата в своите изследвания, разисквайки историята на гр. София. Вж. Dinekov 1939: 32-34; Monedzhikov 1946: 200-204.

10 Baeva 2019: 191-223.

11 Sprostranov 1906-1907: 3-4.

12 Sprostranov 1906-1907: 3.

13 Sprostranov 1906-1907: 7.



Фиг. 3. Църквата „Св. Петка Стара“, южен вход от към ул. Калоян. Снимка И. Ванев



Фиг. 4. Църквата „Св. Петка Стара“, северен вход откъм ул. Съборна. Снимка И. Ванев

Не са запазени извори за периода, в който е изградена църквата. В края на XIX и началото на XX в. Е. Спространов описва предание, според което тя е била първа черква в София, и следователно, най-стара. И наистина, ако се взрем с направата ѝ, можем да допуснем, че тя е най-старата черква в София. Трябва да е била частна черква на някой от първите християни. Направена под земята, за да не привлича вниманието на езичниците, а може би е била построена тайно¹⁴. Не са запазени сведения за нейното съществуване през Средновековието, за да се обоснове подобна теза. Но трябва да обърнем внимание на двете плиткни ниши на северната и южната стена в наоса, където е съхранена живопис, чиито стилови особености я отнасят към шестнадесетото столетие¹⁵.

Днес църквата е част от сградата на Софийска св. митрополия и е трудно е да се определи първоначалният архитектурен тип на храма. Той е претърпял редица преустройства през столетията, но са съхранени твърде малко сведения, за да може да се реконструират с точност отделните строителни етапи. Що се отнася до архитектурните особености на църквата, бихме могли да допуснем, че вероятно първоначално тя е била малка, еднокорабна и едноапсидна. Днес храмът се намира под нивото на съвременния терен на централната градска част. Той е еднокорабен, полуцилиндрично засводен, а от запад е разположен притвор с два входа от север и юг.

Можем да отбележим, че в началото на XX в. църквата е имала тухлен свод, дебели зидове, не е имала прозорци, а сводът на емпорията и наоса са претърпели редица реконструкции през първата половина на XX в. За това съдим от наблюденията, които прави Спространов през пролетта на 1901 г.: *На изток от св. Крал с вход от същия мегдан се намира тъй наречената „Стара Света Петка“ над пътните ѝ врата четем: „ВХОДЪ ВЪ ЦЪРКОВЪ СВАТЪА ПРЪПОДЪВНАА ПЪРАСКЕВА“*. Черквата е доста ниско под нивото на улиците. *Преди да се прокарат последните, тя е била съвсем в земята. Като влезеш вътре прилича досущ на катакомба... Първоначалната черква, с тухлен свод и дебели зидове, има 12-13 м. дължина и 10 м. ширина. До нея е построено женско отделения (5 м. дълго) на два ката. Подът*

14 Sprostranov 1906–1907: 3.

15 Те са разкрити през 2002 г. по време на ремонтни работи, когато е свалена дървената облицовка от северната и южната стена. Стенописите са укрепени и почистени от Галя Трифонова (ЦДА, ф. 308А, оп. 1, а.е. 6). Вж. Zaharieva 2022: 97–101.

на долния кат е равен на пода на черквата, а подът на горния е почти с нивото на двора. В долния кат няма никакво прозорче и е съвсем тъмно. Таванът на горния кат е над черковния покрив. Тук е оставен сводообразен отвор, за да се гледа в черква.¹⁶

През XIX в. църквата е разширена на запад и е изградена емпорията, за което съдим от надпис: во славѣ ста єдиноєщніа, и нераздѣлні тѣрци повлєнѣмже благовѣномѣ настоятелѣ черковнѣ во лето 1866 септврѣа 1 денѣ¹⁷. За съжаление, той не е съхранен и не знаем дали в посочената година е извършено това преустройство или друг ремонт в западната част на храма. Не са съхранени сведения и за изграждането на притвора. Фотографии и карти от края на XIX – началото на XX в., показват наличието му, но от тях не можем да научим повече подробности¹⁸. Теренните проучвания установиха, че днес храмът е без апсида, а на източната стена е оформена плитка ниша. Вероятно това преустройство се е наложило при някоя от градоустройствените промени в София от първата половина на XX в., когато е разширена ул. „Калоян“.

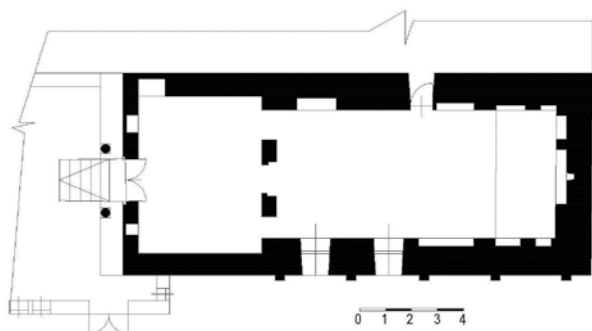
Скоро след посещението на Е. Спространов през пролетта на 1901 г., на 7 април 1905 г. на заседание на Св. Синод се взима решение да се „разтури“ църквата „Св. Петка Стара“: *Писмото на Софийска света митрополия № 1896 от 5 того, с което последствие ходатайството на църковното настоятелство на църквата Св. Петка в София моли да ѝ се разреши да срути цялата църква и след като продаде мястото да може да изплати дълговете си от 25-30000 лева към предприемачите по престройката на църквата. На старата църква изцяло да се задържи мястото на Св. Олтар, дето мисли да направи паметник или друго подходящо за запазване светостта на мястото. Разрешава се да разтури църквата Старата Св. Петка, но с условие преди да се продаде местото, настоятелството да съгради на мястото на св. престол, една часовня за запазване светостта на мястото. Да се уведоми за това Св. Софийска митрополия*¹⁹. Няколко месеца по-късно на заседание на Св. Синод от 7 юни 1905 г. е разгледано писмо от 530 софийски граждани от енорията, които заявяват, че

16 Sprostranov 1906–1907: 3.

17 Sprostranov 1906–1907: 3–4.

18 Ishirkov 1912: 26–27, карта.

19 ЦДА, ф. 791к, оп. 1, а.е. 15, л. 96. Протокол № 15 от 7 април 1905 г.



Фиг. 5. План на църквата „Св. Петка Стара“, автор Бистра Маринова

са научили за решението на Софийска св. митрополия да разруши църквата и да продаде земята на търг, а с парите от продажбата да се покрият дълговете на църквата „Св. Седмочисленици“ в гр. София. Те се противопоставят и предлагат енорията да поеме погасяването на задълженията²⁰.

В края на 20-те и началото на 30-те години на XX в. църквата става част от сградата на Софийската св. митрополия, запазвайки част от вътрешния си обем. По време на бомбардировките над гр. София през 1944 г., новопостроеният комплекс е пострадал тежко, но църквата „Св. Петка“ е съхранена. Във фондовете на ДА – София са съхранени архивни материали от заседание на комитета при църквата „Св. Петка Стара“, които описват изпочупени стъкла и други дребни леки щети, нанесени от въздушните удари над града. Една година по-късно, през 1945 г., е извършен и частичен ремонт²¹. Не са съхранени сведения за ремонти през следващите няколко десетилетия до 1983 г., когато църковното настоятелство възлага на Васил Пандурски да подготви проект за цялостно изписване, но той не е реализиран²².

В различни източници църквата е наричана „Св. Петка Стара“ или „Св. Петка Разтурена“. Вероятно тя е наричана „стара“, за да се разграничат двете църкви „Св. Петка Стара“ и „Св. Петка Самарджийска“, разположени в непосредствена близост. Често историческите извори за двата паметника се преплитат, поради

20 ЦДА, ф. 791к, оп. 1, а.е. 15, л. 127-128. Протокол № 19 от 7 юни 1905 г.

21 ДА – София, ф. 1106к, оп. 1, а.е. 23, л. 1; ДА – София, ф. 1106к, оп. 1, а.е. 23, л. 61-62.

22 ЦДА, ф. 2085к, оп.1, а.е. 230.



Фиг. 6. Стенописи от южната ниша



Фиг. 7. Църквата „Св. Петка Стара“, 1930 г. Снимка РИМ – София, инв. II-201



Фиг. 8. Пощенска картичка от началото на XX в. Снимка РИМ – София, инв. III-54б-15

липсата на уточнение за коя от тях се отнасят. Пример за това е обков, предназначен за напрестолното евангелие на църквата „Св. Петка“ в София, изработен през 1581 г. със средствата на Кера Елка и нейната дъщеря Мария. Не е установено със сигурност напрестолното евангелие за коя от двете софийски църкви, посветени на св. Петка, е било изпълнено. През втората половина на XIX в. обкованото напрестолно евангелие се е намирало в църквата „Св. Петка Самарджийска“, където е видяно, а по-късно и подробно описано от Константин Иречек²³.

„Разтурена“ е наречена за първи път в приписка от 1813 г. в Неделник от църквата „Св. Петка“ в Брезник: да се знае таа книга глаголеми тлоковно еѡлие кѡпи а асѡ попѡ Стоанѡ ѡ Софиѡ. Тогла седе ѡ ста Петка растѡрена мѡцѡ ноевриѡ 20 денѡ 1813²⁴. Когато Е. Спространов описва храма, съхранените икони и богослужебните книги, той посочва на последната страница на един Апостол приписка от 1841 г., в която храмът е наречен „Св. Петка разтурена Стара“: во храмѡ преподѡбныѡ параскевѡй растѡреныѡ старѡ²⁵.

²³ Irchek 1899: 18.

²⁴ Goshev 1934–1935: 14; Valchinova 1999: 35–36.

²⁵ Sprostranov 1906–1907: 4.



Фиг. 9. Църквата „Св. Петка Стара“, наос

Възниква въпросът, защо църквата е определяна като „разтурена“. Бихме могли да предложим няколко хипотези. От изложените извори можем да допуснем, че вероятно през първата половина на XIX в. храмът не е бил в добро състояние и това е причината тя да бъде наричана разтурена. Опитавме се да проследим чрез изворите събитията, които биха могли да бъдат причина за влошеното ѝ състояние. Можем да допуснем, че църквата е споletяна от природно бедствие, но от този период има сведение единствено за земетресение от 1818 г. Дали храмът не е пострадал при някое от кърджалийските нападения на града от края на XVIII и началото на XIX в.? На този етап на проучването открихме само едно сведение, документирано от Е. Спространов, което се отнася до църквите „Св. Крал“ и „Св. Архангел Михаил“, разположени в

непосредствена близост до „Св. Петка Стара“. В приписката се описва нападение от 1831 г., когато разбойници опустошили и обрали града и църквите: „Знано да бъде въсякому живущему чловѣку че когато доиде Али Бегъ Кържалията въ Софіѣ да обра градѣтъ разби чаршіята обра стоката обра черквитѣ и истърсиха свети Кралъ низъ ковчаго на средѣ черквата свети рангелъ въ лето 1831, лето 11 Априлия въ събота на лазарица“²⁶. Приписката съдържа името на Али бег Кържалията, син на един от най-свирепите кърджалийски главатари в края на XVIII и началото на XIX в. – Кара Фейзи²⁷. Историческите извори са свързани предимно с името на неговия баща и нападения в края на XVIII в. и през първите десетилетия на XIX в., а няколко приписки от районите на Брезнишко и Софийско отбелязват влиянието на Али бег след смъртта на Кара Фейзи (1822)²⁸. Приведеният пример е по-късен и не може да потвърди подобна хипотеза, но именно той ни кара да мислим, че при такова нападение е възможно църквата „Св. Петка Стара“ да е пострадала и поради тази причина населението да я нарича разтурена.

Вероятно сградата не е в добро състояние до 1866 г., когато е ремонтирана, за което съдим от споменатия в текста надпис на емпорията²⁹. Не са съхранени сведения за следващите няколко десетилетия до самия край на XIX в., когато К. Иречек споменава интериора лаконично³⁰.

Историческите извори не описват почти нищо за вътрешността на храма до началото на XX в., когато Е. Спространов документира няколко икони³¹. Съхранени са сведения, че в началото на XX в. на дебърския резбар Иван Филипов е поръчана изработката на иконостас за храма³². В периода 1934–1936 г. П. Кушлев съвместно с проф. Травницки създават северната входна врата на църква-

26 Приписката е изписана в речник от Захарий Круша, който се е пазел в началото на XX в. в училище „Иван Денкоглу“. Вж. *Sprostranov* 1906–1907: 2.

27 *Mutafchieva* 1977: 342; *Ignatov* 2002: 84–94; *Manolova-Nikolova, Shivarov* 2018: 72–86; *Esmer* 2009: 336–340.

28 *Manolova-Nikolova, Zheleva* 1999: 177–229; *Valchinova* 1999: 35–36.

29 *Sprostranov* 1906–1907: 3–4.

30 *Irecek* 1899: 18–19.

31 *Sprostranov* 1906–1907: 3.

32 *Boykina* 2021; *Boykina* 2022: 70.

та³³. През 1945 г., след бомбардировките над София, през 1945 г. църковното настоятелство отпуска средства за украса на храма³⁴ и е обновен иконостасът от Тодор Христов Димов³⁵. По-ранният, изработен от Иван Филипов, е преместен в параклиса на Синодалната палата „Св. Цар Борис I Михаил“. В периода 1962–1964 г. на П. Кушлев са поръчани и двата проскинитария³⁶. Не е известно кога и откъде точно са постъпили иконите на съвременния иконостас, а и този текст не позволява подробен анализ, който би бил тема по-обширно изследване.

Градоустройствените промени на гр. София от края на XIX в. са причина за разрушаването на редица църкви в централната градска част. Църквата „Св. Петка Стара“ е успяла да устои на историческите промени. Усилията на енорията и почитта към св. Петка Епиватска и св. Терапонтий носят на храма добри доходи и оказват голямо влияние върху духовния живот на християните в града и околностите. Макар и малобройни, изворите ни дават възможността да придобием представа за това как църквата „Св. Петка Стара“ е оцеляла в продължение на няколко века. От друга страна, въпросите около нейния първоначален облик и различните етапи на преустройството ѝ са само повдигнати в настоящия текст, но те показват, че и в самия център на столицата все още съществуват паметници, които трябва да бъдат по-добре проучени.

33 Досие на Петър Кушлев в СБХ; *Ivanova n.d.*: 288.

34 ДА – София, ф. 1106к, оп. 1, а.е. 23, л. 12-13.

35 *Angelov* 1985: 12-13.

36 *Ivanova n.d.*: 278.

Библиография

Извори

Досие на Петър Кушлев в СБХ [Dosie na Petar Kushlev v SBH (The Union of Bulgarian Artists)].

ДА – София [DA – Sofia (The States Archives – Sofia)], ф. 1106к, оп. 1, а.е. 23.

ДА – София [DA – Sofia (The States Archives – Sofia)], ф. 2085к, оп. 1, а.е. 230.

ЦДА [CDA (The Central State Archives, Bulgaria)], ф. 308А, оп. 1, а.е. 6.

ЦДА [CDA (The Central State Archives, Bulgaria)], ф. 791к, оп. 1, а.е. 15.

Литература

Angelov 1985: *Angelov, Valentin*. Дърворезбата в софийските църкви [Darvorezbata v sofiyskite tsarkvi]. – София [Sofia], No. 7, 12-13.

Baeva 2019: *Baeva, Vihra*. Православие и местни култове: свети места, реликвии, ритуали в българската столица [Pravoslavie i mestni kultove: sveti mesta, relikvi, rituali v balgarskata stolitsa]. In: Савремена српска фолклористика [Savremena srpska folkloristika]. Т. VI. Belgrade – Tršić, 191-223.

Boykina 2021: *Boykina, Darina*. A Register of Academic Painters, Icon Painters and Wood Carvers Who Worked in the Churches of Sofia (1878–1944), <https://www.sofia-churches.com/register/rezbari/ivan-filipov/> [accessed 20.05.2023].

Boykina 2022: *Boykina, Darina*. Church Woodcarving by Ivan Filipov in Sofia in the Late 19th and Early 20th Century. – ARTUM, No. 12, 61-80.

Dimitrov 2017: *Dimitrov, Bozhidar*. Петър Богдан Бакшев [Petar Bogdan Bakshev]. Sofia.

Dinekov 1939: *Dinekov, Peter*. Софийски книжовници през

XVI в. 1. Поп Пейо [Sofiyski knizhovnitsi prez XVI v. Pop Peyo]. Sofia.

Gergova 2013: *Gergova, Ivanka*. „Побългаряване“ на светци [„Pobalgaryavane“ na svettsi]. – Старобългарска литература [Starobalgarska literatura], No. 48, 219-229.

Gerlah 1976: *Gerlah, Stefan*. Дневник на едно пътуване до османската порта в Цариград [Dnevnik na edno putuvane do osmanskata porta v Tsarigrad]. Sofia.

Esmer 2009: *Esmer, Tolga*. A Culture of Rebellion: Networks of Violence and Competing Discourses of Justice in the Ottoman Empire, 1790–1808. PhD Dissertation, University of Chicago.

Goshev 1934–1935: *Goshev, Ivan*. Стари записки и надписи [Stari zapiski i nadpisi]. – Годишник на Софийския университет, Богословски факултет [Godishnik na Sofiyskiya universitet, Bogoslovski fakultet], No. 12, 1-42.

Grigorovich 1877: *Grigorovich, Viktor*. Очерк путешествия по Европейской Турции [Ocherk puteshestviya po evropeyskoy Turtsii]. Moscow.

Hilendarski 1980: *Hilendarski, Paisiy*. Славяно-българска история [Slavyano-balgarska istoriya]. Sofia.

Ignatov 2002: *Ignatov, Valentin*. Кара Фейзи Такъми [Kara Feyzi Takami]. – Минало [Minalo], No. 9/2, 84-94.

Irechek 1899: *Irechek, Konstantin*. Пътувания по България [Putuvaniya po Balgaria]. II. Sofia.

Ishirkov 1912: *Ishirkov, Atanas*. Град София през XVII век [Grad Sofia prez XVII vek]. In: Материали за история на София [Materiali za istoriya na Sofia], III. Sofia.

Ivanova n.d.: *Ivanova, Veneta*. Разказ за откровението на твореца [Razkaz za otkrovenieto na tvoretsa]. Sofia.

Manolova-Nikolova, Shivarov 2018: *Manolova-Nikolova, Nadya, Stoyan Shivarov*. Османски документи за Брезник и Брезнишко (XVII–XIX в.) [Osmanski dokumenti za Breznik i Breznishko (XVII–XIX v.)]. – Известия на исторически музей Брезник [Izvestiya na istoricheski muzey Breznik], No. 1, 72-86.

Manolova-Nikolova, Zheleva 1999: *Manolova-Nikolova, Nadya, Penka Zheleva. Летописни бележки от Средна и Западна България* [Letopisni belezhki ot Sredna i Zapadna Balgaria]. Sofia.

Monedzhikova 1946: *Monedzhikova, Aleksandra. София през вековете* [Sofiya prez vekovete]. Sofia.

Mutafchieva 1977: *Mutafchieva, Vera. Кърджалийско време* [Kardzhaliysko vreme]. Sofia.

Sprostranov 1906–1907: *Sprostranov, Evtim. Бележки и приписки по софийските църкви* [Belezhki i prepiski po sofiyskite tsarkvi]. – Сборник за народни умотворения, наука и книжнина [Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina], No. 22-23, 1-30.

Stara balgarska literatura, Zhitiepisni tvorbi 1986: *Стара българска литература. Т. 4. Житиеписни творби* [Stara balgarska literatura. T. IV. Zhitiepisni tvorbi]. Sofia.

Valchinova 1999: *Valchinova, Galina. Знеполски похвали. Локална религия и идентичност в Западна България* [Znepolski pohvali. Lokalna religiya i identichnost v Zapadna Balgaria]. Sofia.

Zaharieva 2022: *Zaharieva, Maya. Църквата „Св. Петка Стара“* [Tsarkvata „Sv. Petka Stara“]. In: Корпус на стенописите от XVI век в България (ред. Б. Пенкова) [Korpus na stenopisite ot XVI vek v Bulgaria (red. B. Penkova)]. Sofia, 97-101.

St. Petka Stara Church and Its History During the 19th and 20th Centuries

Maya Zaharieva



The urban planning changes in Sofia at the end of the 19th century were the cause of the destruction of several churches in the central part of Sofia, but the church of St. Petka Stara has managed to withstand these historical upheavals. Today, the church is part of the Holy Metropolis of Sofia building. The earliest records of it are preserved in writings of various genre dating from the 16th – 19th centuries. Their authors usually only mention the church's existence without describing its architecture or its condition, but in some cases, they also remark on the veneration of St. Terapontius of Sofia, connected to the holy place. Analysis of various publications, archival documents and photographs from the late 19th and early 20th century provide more information about the history of the church. All of these allow us to gain an insight into its architectural features, interior, as well as into the veneration of St. Petka Epivatska and St. Terapontius and their importance for the spiritual life of Christians in Sofia and its surroundings.



Изкуствоведски четения 2023

Art Readings 2023

МЕТАМОРФОЗИ

METAMORPHOSES

Институт за изследване на изкуствата, БАН

Institute of Art Studies, BAS

съставители

Ива Досева

Маргарита Куюмджиева

Ралица Русева

Edited by

Iva Dosseva

Margarita Kuyumdzhieva

Ralitsa Rousseva



редактор

Тереза Бачева

Copy-editor

Tereza Bacheva

дизайн корица и предпечат

Даниел Нечев

Cover design and content management

Daniel Netchev

печат

Дайрект съвисиз

Press

Direct Services

ISBN 978-619-7619-30-0

ISSN 1313-2342

ISBN 978-619-7619-30-0

ISSN 1313-2342