ИЗКУСТВО И ОБЩЕСТВО

ART AND SOCIETY

Изкуствоведски четения 2022

Art Readings 2022



Христос изгонва търговците от храма. Стенопис от митрополитската църква „Св. Стефан“ в Несебър (1599), детайл. Снимка Е. Мутафов

Christ Drives the Traders from the Temple. Mural painting from the Metropolitan Church of St. Stephen in Nessebar (1599), detail. Photo E. Moutafov

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ
Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома

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

Международна редакционна колегия
International Advisory Board

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

Редактори от ИИИзк
In-house Editorial Board
Emmanuel Moutafov
Ivanka Gergova

Съставители
Edited by
Emmanuel Moutafov
Marina Koleva

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

www.artstudies.bg

© Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2023
© Institute of Art Studies, BAS, 2023

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ
Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома
2022.I. – Старо изкуство

ИЗКУСТВО И ОБЩЕСТВО



ART AND SOCIETY

ART READINGS
Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I–II
2022.I. Old Art

съставители
Еманоел Мутафов
Марина Колева

edited by
Emmanuel Moutafov
Marina Koleva

София 2023

Текстовете от този том са представени като доклади на международната конференция Изкуствоведски четения 2022, модул Старо изкуство, 15–16 април 2022 г., София, Институт за изследване на изкуствата – БАН. Оценени са чрез peer-review, като само преминалите успешно тази процедура и редакция се публикуват в изданието.

The texts in this volume were presented as papers at the international conference Art Readings 2022, Old Art Module, 15–16 April 2022, Sofia, Institute of Art Studies – BAS. The manuscripts were evaluated through a peer-review and editorial process and only the ones that have successfully passed the assessment procedure are published in the issue.

Изданието е реализирано с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“, договор № КП-06-МНФ/20/15.12.2021. Фонд „Научни изследвания“ не носи отговорност за съдържанието на докладите, представени на научния форум, както и за съдържанието на рекламните и други материали за него.

The volume has been printed with financial support of the Bulgarian National Science Fund according to contract No. KP-06-MNF/20/15.12.2021. The Bulgarian National Science Fund is not responsible for the content of the papers presented at the scientific forum, as well as for the advertising and other materials for the event.

ФОНД НАУЧНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА ОБРАЗОВАНИЕТО И НАУКАТА

Contents

„Трако-кимерийски“ находки или апликации за конска амуниция в стил Басараби?
Руслан Стойчев
“Thraco-Cimmerian” Finds or Appliqués for Horse Harness in Basarabi Style?
Ruslan Stoychev *9*

Introduction of Roman Sculpture in Thracian Sanctuaries
Marina Koleva
Въвеждане на римската скулптура в тракийските светилища
Марина Колева *33*

Icons as Guarantors and Judges in Byzantine Oath-taking Rituals
Anna Adashinskaya
Иконите като гаранти и съдии във византийските клетвени ритуали
Анна Адашинская *51*

Функция и смисъл: към иконографията на две композиции в стенописната програма на Бачковската костница
Любен Домозетски
Function and Meaning: To the Iconography of two Compositions in the Mural Paintings of Bachkovo Ossuary
Lyuben Domozetski *67*

Idéologie en pierre: les messages du pouvoir sur un chapiteau de Tarnovgrad
Albena Milanova
Идеология в камък: властовите послания на един капител от Търновград
Албена Миланова *85*

Art and Politics: Historical Anachronisms in a Case of Sienese Renaissance Art
Simona Drăgan
Изкуство и политика: исторически анахронизми в един пример от сиенското ренесансово изкуство
Симона Дръган *101*

Стенописите в църквата „Св. Петка” в село Таваличево
Цвета Кунева
Wall Paintings of the Church of St. Petka (Paraskeva) in Tavalichevo Village
Tsveta Kuneva *129*

Нови сведения за църквата „Св. Георги“ в с. Студена, Пернишко
Майя Захариева
New Evidence on the Church of St. George in the Village of Studena, Pernik Region
Maya Zacharieva *151*

Св. Климент Римски в стенописните програми на поствизантийските църкви в България
Тереза Бачева
St. Clement of Rome in the Mural Painting Programs of the Post-Byzantine Churches in Bulgaria
Tereza Bacheva *171*

Virgin Galaktotrophousa the "Episkepsis": A wall painting at the catholicon of the Monastery of St. Nicholas at Metsovo, Ioannina (1702)
Katerina Kontopanagou, Maria Gkina
Богородица Млекопитателница „Прибежище" (Посещение): стенопис от католикона на манастира „Св. Никола" в Мецово, Янинско (1702)
Катерина Кондопанагу, Мария Гина *199*

Erasing the Evil. Effacement of the Faces of Maleficent Figures on a Group of Icons from Ainos
Ioannis M. Perrakis
Заличаването на дявола. Изтриването на лицата на злотворните персонажи в група икони от Енос
Йоанис М. Перакис *221*

Кой е зографът Константин, подписал се на икона от БХГ „Петко Задгорски"
Александър Куюмджиев
Who is Painter Constantine, who Signed an Icon Stored at Petko Zadgorski Art Gallery in Bourgas
Alexander Kuyumdzhiev *237*

Храмът „Св. арх. Михаил" в с. Студена, Пернишко – история на изграждането
Владимир Димитров
The Church of St. Archangel Michael in Studena Village, Pernik Region – History of the Construction
Vladimir Dimitrov *259*

How Holy Images Speak of Social Fears. The Case of the Church of St. George in the Village of Zlatolist in Bulgaria
Aleksandra F. Michalska
Как светите изображения говорят за социални страхове. Случаят с църквата „Свети Георги" в село Златолист в България
Александра Михалска *275*

Collective Memories of 'Eternal Longevity and Happiness' through Serendipitous Emotional Korean Folk Art, Minhwa
Hee Sook Lee-Niinioja
Колективни спомени за „Вечно дълголетие и щастие" чрез Минхва, неочаквано емоционална корейска фолклорна живопис
Хий Сук Лий - Ниниоя *293*



„Трако-кимерийски“ находки или апликации за конска амуниция в стил Басараби?

“Thraco-Cimmerian” Finds or Appliqués for Horse Harness in Basarabi Style?

Руслан Стойчев[1]
Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Абстракт: Текстът е посветен на един специфичен тип апликации от днешна Северна България и Югозападна Румъния. Предметите от тази група са изработени от бронз и имат формата на равнораменен кръст. В локалните прояви на художествената традиция от предходните епохи няма достатъчно ясни примери, които да поемат ролята на техни предшественици, а в същото време сравнителният материал е разпръснат в много широк географски ареал. В литературата е изказано мнението, че те принадлежат към т.нар. „трако-кимерийски кръг“ предмети, които маркират движението на източни конни воини към Западна Европа. Стиловият и функционален анализ, както и съвпаденията в географско и хронологическо отношение с разпространението на керамичния стил Басараби предполагат, че в този случай е по-уместно те да бъдат приемани като източноевропейски адаптации на кавказки и/или севернопонтийски украси за конска амуниция.

Ключови думи: ранножелязна епоха, трако-кимерийски находки, конска амуниция, бронзови апликации, керамичен стил Басараби.

1 *Dr. Ruslan Stoychev is an Assistant Professor in the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. He is interested in the art from the Archaic, Classical and Hellenistic Ages. E-mail: ruslan.stoychev@gmail.com.*

Звучи като клише, но е факт, че ориенталската по произход идея за пищната украса на коня е типично явление за тракийското пространство. Археологическите находки се допълват от писмените извори[2] и изображенията на коне в гробниците от Казанлък[3] и Александрово[4], където ремъците и седлата са богато апликирани с метални пластини с различна форма и декорация. Всичко говори, че за един продължителен период от време това е основната художествена област, която майсторите развиват активно, а поради обстоятелството, че в по-голямата си част тези предмети идват от богати гробове или присъстват в състава на съкровища, те винаги са възприемани като част от инсигниите на местния елит.

Към днешна дата на територията на съвременна България долната хронологическа граница на този феномен се определя от примерите от селата Бели извор[5], Търнава[6] и Царевец (б. Влашко село)[7], Врачанско **(Фиг. 1. 1-3)**, както и от начелника от с. Новград, Свищовско[8] **(Фиг. 2)**, които повечето изследователи отнасят в периода VII–VI в. пр. Хр[9]. Без съмнение, апликациите от Бужору, дн. Югоизточна Румъния **(Фиг. 3)**, принадлежат на същата или на много близка художествена традиция, макар да са около столетие по-стари и да произхождат от инвентара на гроб на северния бряг на Дунав[10]. Grosso modo, предметите от тази група са изработени от медна сплав, имат формата на равнораменен кръст, а от задната си страна са снабдени с приспособление за окачване на ремък. Доколкото в локалните прояви на художествената традиция

2 Вж. *Paunova* 2002: 23-35.

3 *Parvin* 2015: 25, 27, Обр. 24, 26.

4 *Kitov* 2005: Фиг. 56.

5 *Nikolov* 1965, 196.

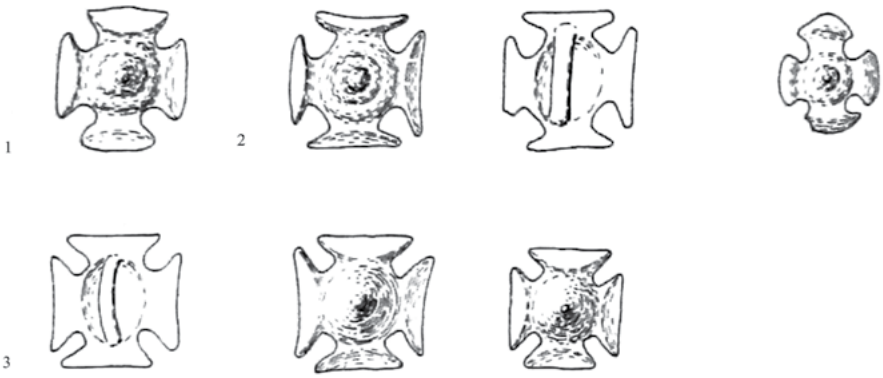
6 *Mikov* 1957: 296-297, Обр. 3.

7 *Popov* 1924: 117-124, Обр. 53-55.

8 *Stefanov* 1974: 278, Обр. 25. Благодарен съм на д-р Марин Маринов (ГИМ–Свищов) за фотографиите на началника.

9 В много отношения комплексите от днешна Северозападна България продължават да будят въпроси, породени най-вече от обстоятелствата около тяхното проучване, но по-широка дискусия в тази посока сега ще измести фокуса на изследването. Тъй като акцентът тук е само върху апликациите от интересуващата ни група, а не върху материалната култура на периода като цяло, съпътстващите ги предмети няма да бъдат обект на специален коментар. От посочените първични публикации читателят може сам да си състави достатъчно ясна картина за средата, в която са открити. Анализ на накитите от погребенията при Бели извор, Търнава и Царевец на първо време може да бъде намерен във все още актуалната книга на Диана Гергова *Früh-und ältereisenzeiliiche Fibeln in Bulgarien* (*Gergova* 1987).

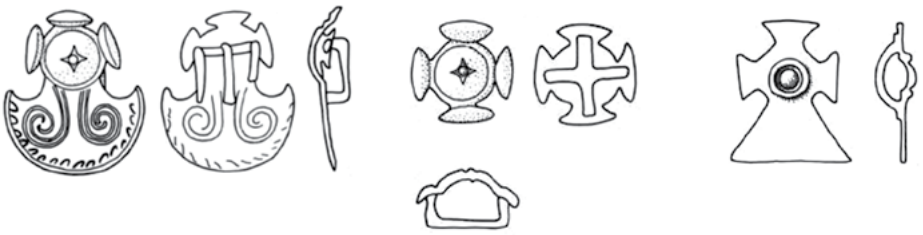
10 *Moscalu, Beda*: 1991, 200.



Фиг. 1. Бронзови апликации с форма на равнораменен кръст от Северозападна България
1. 1. Бели извор. Снимка по *Gergova* 1987: Taf. 22. A-21
1. 2. Търнава. Снимка по *Gergova* 1987: Taf. 22. A-22-24
1. 3. Царевец. Снимка по *Gergova* 1987: Taf. 22. A-25-26



Фиг. 2. Начелник от Новград. Снимки М. Маринов



Фиг. 3. Ремъчни разпределители, апликации и начелник от Бужору, Румъния. Снимка по *Metzner-Nebelsick* 2002: Abb. 141

от предходните епохи няма достатъчно ясни примери, които да поемат ролята на техни предшественици, а същевременно сравнителният материал е разпръснат върху много широк географски ареал, съвсем закономерно въпросите за генезиса и влиянията при ранните апликации за конска амуниция придобиват особено значение.

В литературата е изказано мнението, че те принадлежат към т.нар. „трако-кимерийски кръг" предмети[11] – термин, навлязъл в научната литература през първата половина на XX в. при описанието най-вече на оръжия, юзди и елементи от украса на конска сбруя от централноевропейското пространство и Балканите, демонстриращи определени (често само формални) сходства с подобни предмети от степите на Евразия и Далечния Изток. Предполагаемият им севернокавказки и/или понтийски произход се свързва с идеята за агресивна инвазия на източни конни воини, идентифицирани с описаните от Херодот[12] кимерийци. Сведенията на Страбон, че около средата на VII в. пр. Хр. кимерийци и трери заедно тероризират градовете по малоазийското крайбрежие[13], също допринасят за оформянето на представата за една хибридна трако-кимерийска култура, „виновна" за широкото разпространение на предмети от източен тип от Молдова и Унгарската пуста на север до средното течение на Дунав и Западните Балкани на юг[14]. От друга страна, без да може да бъде отхвърлен напълно, историческият подход при

11 *Bouzek* 1974: 141-142; *Chochorowski* 1993: 90.

12 *Hdt*. IV.11.

13 *Strabo*. XIII. 4.8; XIV. 1.40.

14 Пол Райнеке (*Reinecke* 1925: 54), Олов Янсе (*Janse* 1932: 187-188), а след него и Ион Нестор (*Nestor* 1934: 129), поставят началото на този начин на тълкуване.

интерпретацията на археологическите материали търпи сериозна критика. Представят се редица данни за самостоятелното развитие на отделни елементи от конската амуниция в някои райони на Европа преди времето на кимерийското нашествие[15], а в по-общ план настойчиво се аргументира по-ранен и далеч по-сложен сценарий на взаимни контакти и комуникация между общностите от евразийските степи и Европа[16]. В последните години полемиката около появата на елементи от чужди култури в пространството на запад от Карпатите се възобнови. Някои изследователи виждат в това симптоми за движение на население и физическо присъствие на номади, породени от настъпили в X–IX в. пр. Хр. климатични промени[17]. Други споделят мнението, че става дума за различни прояви на културен трансфер в границите на един продължителен диалог и акултурация на чужденци в местните халщатски общности в един доста динамичен за историята на Европа период[18].

Въпреки непълната информация ранните комплекси с апликации за конска амуниция от България не предоставят необходимите доказателства, които да ни накарат да приемем хипотезата за кимерийско присъствие в района без резерви. На първо място, когато ги има, данните за погребалния обред сочат едновременната употреба на кремация и инхумация, което не е нетипично за некрополите на населението по Долния Дунав от периода VIII–VII в. пр. Хр.[19] В контраст с това близките по време погребения от Имирлер и Норшунтепе са свидетелство, че дори и в „чужбина" кимерийците трудно се разделят със сложните си погребални съоръжения, трупополагането и депонирането на коне[20]. На второ място, сред инвентара липсват често срещаните в номадските гробове върхове от стрели[21]. Макар и да не могат да бъдат свързани с конкретен гроб, копията от Бели извор и Царевец все пак показват несъмнени традиции в използването на определени категории оръжия, специфични по-скоро за воините от източнохалщатските

15 *Kossack* 1954; *Rusu* 1960: 160-180.

16 *Metzner-Nebelsick* 2000: 164-165.

17 *Хохоровски* 2013: 57; *Cunliffe* 2019: 81-88.

18 *Teržan, Bricelj* 2020: 94.

19 *Bâsceanu* 2017: 9.

20 *Иванчик* 2001: 55-57.

21 Такива са открити в погребенията при с. Полско Косово край Бяла (*Станчев* 2002: 527, T. IX.3), Царевброд, Шуменско (*Попов* 1932: 102, Обр.89, 103) и Белоградец (*Topčeva* 1980: 8, Pl. III.3), които Игор Лазаренко определя като ранноскитски (*Лазаренко* 2015: 241).

културни групи, а накитите и украшенията към костюма не се различават съществено от циркулиращите по това време типове в по-голямата част от Западните Балкани. Иначе казано, освен апликациите за конска амуниция, нищо друго в тези погребения не предполага инфилтрация на чужденци сред местното население. В същото време е добре известно, че инвентарът в гробовете не представлява несвързано натрупване на произволни предмети, а е подчинен на установени (социални, религиозни или статусни) норми, присъщи за определена група. Географската близост на комплексите също би могла да се разглежда като показател за сплотеност. Тогава, кой е отговорен за внезапната поява на бронзовите украси за конска амуниция в района между Огоста и Янтра и възможно ли е анализът на декорацията им да подскаже онази културна общност, в чиито рамки има някакво общо разбиране за мотива?

Вече споменах, че формалните и функционални аналози на нашите апликации са разпръснати върху широк географски ареал. Голяма част от известните примери са включени в изследванията на Карола Метзнер-Небелсик[22], където екземплярите от Бели извор, Търнава и Царевец, както и ремъчните разпределители от Бужору попадат в група С, датирана между 725 и 625 г. пр. Хр.[23], но отделни представители излизат и извън рамките на този период[24]. Супер-дефиниращите характеристики за тази група са кръстовидната форма и видът на конструкцията за закрепване към ремъка[25], като анализът на последната позволява на автора да направи важното наблюдение, че вероятно още от края на бронзовата епоха в европейското пространство е в употреба т.нар. съставен оглавник, при който ремъците се съединяват помежду си с помощта на метални разпределители – принцип, непознат при находките от района на Украйна и Северен Кавказ[26]. Изводът не предизвиква съмнения при екземплярите, които имат от задната си страна две пресичащи се под прав ъгъл скоби (както при Бужору) или пръстеновидна основа, макар ремъчните разпределители от

22 *Metzner-Nebelsick* 1996; също и *Metzner-Nebelsick* 2002.

23 *Metzner-Nebelsick* 2002: Abb. 139, 141, 142a-b.

24 *Metzner-Nebelsick* 1996: 297, Abb. 8.

25 *Metzner-Nebelsick* 2002: 303-304, Abb. 139.

26 *Metzner-Nebelsick* 1996: 295.

Бирюково[27] да показват, че все пак на Изток, изглежда, съществуват и изключения[28]. Прави впечатление обаче, че в група С се наблюдават редица декоративни сходства между ремъчни разпределители и апликации с обикновена халка в задната част. Тогава, разликата в начина на окачване означава ли, че те принадлежат на друга традиция, или просто имат различна функция?[29] В същото време, макар и разделени в съответните варианти, в група С присъстват екземпляри, които наистина носят общи морфологични белези, но концептуално са доста отдалечени един от друг[30]. Всичко това навежда на мисълта, че разликите в конструктивните особености невинаги могат да имат решаваща роля и един по-диференциран подход по отношение на декорацията също би бил от полза в опитите за уточняване на датата и произхода или при разкриването на контактите между отделните общности.

В по-старата литература се застъпва позицията за съществуването на тесни културни връзки между Северен Кавказ и Дунавския регион от края на бронзовата и началото на ранната желязна епоха. До голяма степен, що се касае до тясната сфера на конската амуниция, това се дължи на наблюдаваните сходства в разпространението на отделни типове юзди[31] и е логично да се допусне, че в известен смисъл тези връзки биха намерили израз и в украсата на оглавника. От погребение № 39 при стоп. Кубанский (Краснодарски край) има четири апликации с форма

27 *Mahortiych* 2005: 196, Рис.10. 4-6.

28 „Източният маниер" на разпределение на ремъците на оглавника вероятно по-често е постиган чрез пришити или прорязани ремъци, тъй като съответните находки от отдалечени места като Аржан в Сибир (*Gryaznov* 1984: 36, Обр. 14) или Квитки в горските степи край Черкаси (*Kovpanenko, Gupalo* 1984: 47, Рис. 7) предполагат точно такъв тип закрепване. Ремъчни разпределители липсват и сред металните елементи от конска амуниция, открити в Хасанлу IVB (*De Schauensee* 2006: Fig. 3c). Като форма на отворите т.нар. „тръбни" разпределители, познати от комплекси в Южен Сибир (*Stepanova* 2010: 98, Рис. 1.1-5), са близки до примерите от Предна Азия (*Riabkova* 2012: Рис. 3 и 4; също и *Mahortiyh* 2018) и предполагат употреба на ремъци с кръгло сечение.

29 В този контекст особено показателен е примерът с разпространените в Централна Европа апликации с конично оформена лицева част (т.нар. *tutulus*), които се срещат както с обикновена халка, така и с конструктивните характеристики на ремъчни разпределители (*Mírová* 2017: 16, *Obr*. 7. 1-2).

30 Аз бих изключил желязната апликация от гроб 1 в могила XVIII при Балта Верде (*Berciu, Comşa* 1956: Fig. 121, 101.1), защото оригиналната ѝ форма е квадрат, в който са изрязани четири капковидни отвора, създаващи илюзията за рамена на кръст. Халката е поставена през перфорация в центъра на плочката, а не е отлята заедно с тялото, както при останалите примери. Подобна на нея е тази от гроб 2 при Катрище, Кюстендилско (*Georgieva, Nehrizov, Aljakova* 1998: Fig. 1.6).

31 *Iesen* 1953: 75 с препратки.

на равнораменен кръст с овални краища и обикновена халка от задната страна[32]. Открити са в областта на долната челюст на конския череп и най-вероятно са част от украса на конски оглавник с пришити ремъци. Близка на тях е бронзова апликация от погребение при Терезе край Кисловодск[33]. Още един подобен екземпляр идва от гроб при Кобан в Северна Осетия[34], но въпреки че юздата и оръжието от инвентара идентифицират погребания като конник, предметът трудно може да се свърже с конската амуниция поради отвора в центъра и мястото, на което е намерен[35]. Очевидно, кръстът с овални краища е популярен мотив в Кавказ през ранножелязната епоха. В некропола при стоп. Кубанский той е репродуциран и върху костен предмет[36], същата украса носи и една бронзова псалия тип „Терезе" от района на Пятигорск[37], а калъп от селището Бамут край Алчасте в Северна Осетия[38] показва, че производството на апликации с тази форма в Северен Кавказ не може лесно да се пренебрегне. От гледна точка на декоративния синтаксис обаче местните екземпляри се различават от тези от Долния Дунав. В повечето случаи при кавказките апликации кръстът е със заоблени краища, много често вписан в кръг или друга геометрична фигура[39] и почти никога не е представен като самостоятелен елемент[40]. Освен това според предлаганите дати кавказките примери са близки (а понякога и по-късни) до находките от Карпатския басейн и от хронологическа гледна точка Кавказ трудно може да се разглежда като източник на вдъхновение за нашите екземпляри. Към идеята за преки кубано-кавказки влияния при начелниците от Новград и Бужору също трябва да се подхожда внимателно. Разбира се, трудно може да се устои на изкушението, че извитата долна част на бойните брадви, типични за кобанската култура[41], съвпада с формата на начелниците, само

32 *Anfimov* 1975: 46, Рис. 4.1.

33 *Kozenkova* 1989: 185, Табл. XXXXVIIII.9.

34 *Bedianashvili, Bodet* 2010: 292, Fig.6.

35 Аналогични предмети са известни от некропола при с. Елхотово, Кировски район, Северна Осетия (*Chshiev* 2017: Рис. 9.8; Рис. 12б.39; Рис. 45б.23), интерпретирани от Владимир Чшиев като част от съставен накит или аксесоар към костюма.

36 *Anfimov* 1975: Рис. 4.7.

37 *Mahortiyh* 2004: 313, Рис. 5, 1-4.

38 *Kozenkova* 1975: 54, Рис. 1.5.

39 *Reinhold* 2007: Taf. 86.15, 17,18,19; Taf. 247.29.

40 Казвам „почти", защото не може да не се отбележи присъствието на този мотив в украсата на бронзовите колани от некропола при Тли в Осетия (*Sagona* 2017: 399, Fig. 8.9).

41 *Sagona* 2017: 394, Fig. 9.2.

че сравнението в случая би изглеждало прекалено наивно, особено в присъствието на бронзовите пандативи с халщатски произход от Валанида в Северна Гърция[42]. Всичко това, разбира се, не отхвърля изцяло възможните контакти между Кавказ и района на Средния Дунав[43], но очертаващата се от декоративна гледна точка известна независимост в репертоара от изразни средства прави връзката между кубано-кавказките примери и тези от интересуващата ни тук група твърде крехка. Промяната при апликациите от България и Югозападна Румъния по-скоро изглежда като адаптация на източноевропейски техники, водеща до развитие на местни типове украса.

Ето защо не е изненадващо, че ранножелязна Европа предлага далеч по-приемливи аналози. Апликацията от съкровището при Голиград, дн. Западна Украйна **(Фиг. 4. 1)**, датирано в VII в. пр. Хр.[44], бележи (засега) най-североизточната точка на разпространение на екземплярите от нашата група. В този случай краищата на кръста са равни и изтеглени навън, подобно на тези при апликациите от Търнава и Царевец. Центърът също е маркиран с изпъкнал бутон. Според Анна Мелюкова част от материалите, относими към култура Голиград, имат общи черти с тези от т.нар. „тракийски халщат" от района между Дунав и Карпатите и появата им може да се обясни с придвижване на неголяма група население от юг на север[45]. Горанка Тончева[46] е съгласна с подобно тълкуване, но при нея миграциите са нюансирани в посоките и са в по-голям мащаб. Възможно е да е така, но дали обстоятелството, че апликацията от Голиград е само една и е намерена в депозит (а не в погребение например), не е по-скоро индикация за предмет, който по един или друг начин, изглежда, не отговаря на местните представи и затова е „изваден" от обращение?[47]

42 *Kilian* 1976: 173, Taf. II.20-21

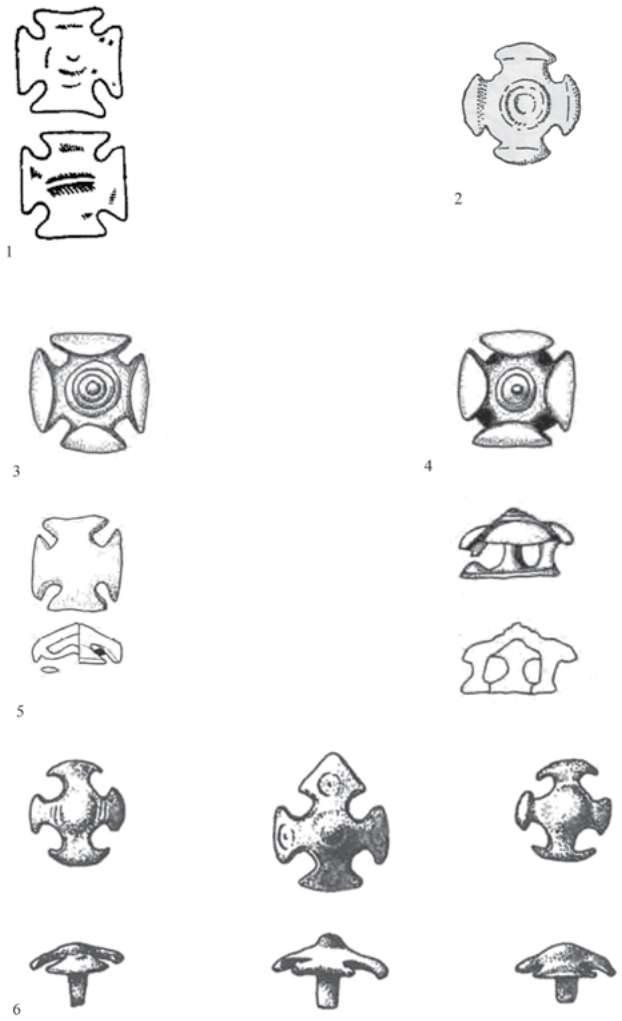
43 Отчетливата близост на апликациите от Клин Яр III в района на Кисловодск (*Dudarev* 1999: Рис. 114.3) или тези от комплекс Мебелна фабрика в Краснодар (*Kozenkova* 1989: Табл. XLII.2) с няколко случайни находки от района на Батина/Кишкьосег в Североизточна Хърватия (*Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 8.23-24) е трудно да се обясни по друг начин.

44 *Melyukova* 1958: 26-27, Рис. 5.22

45 *Melyukova* 1958: 99.

46 *Toncheva* 1975: 48-53

47 Все пак това е единственият пример, открит на изток от Карпатите, и отдалечеността му от основния ареал на разпространение на находките би трябвало да се има предвид.



Фиг. 4. Апликации с форма равнораменен кръст от европейското пространство
4.1. Голиград. Снимка по *Тончева* 1975: Табл. III. 1
4.2. Стилфрид. Снимка по *Kossack* 1954: Abb. 29. A-8
4.3. Дали Бусия. Снимка по *Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 90.1
4.4. Дали Бусия. Снимка по *Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 90.3
4.5. Батина/Кишкьосег. Снимка по *Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 8.21
4.6. Будиняк. Снимка по *Teržan* 2015: 447, Abb. 1. 6-8

Сравним екземпляр идва от състава на едно друго съкровище – това от Стилфрид в Долна Австрия[48]. Центърът на тази апликация също е акцентиран, но има разлика в начина на представяне на раменете на кръста **(Фиг. 4. 2)**. Тук те са оформени гъбовидно така, както това е направено при две находки от Североизточна Хърватия[49] и една, за която се твърди, че идва от Бач Бодрог в Югозападна Унгария[50]. За съжаление, и трите са намерени случайно, но пък някои прилики в керамичния комплекс от Стилфрид, Дали и Батина са отбелязани отдавна[51], което се съгласува добре с наблюденията при металните апликации. Предполага се, че посоченият пример от Дали Бусия, заедно с още един ремъчен разпределител с пръстеновидна основа и апликация с форма на малтийски кръст[52] са част от инвентара на един гроб. Последните две находки **(Фиг. 4. 3-4)** се явяват най-близките декоративни паралели на екземплярите от Бели извор (по начина на оформяне на краищата на кръста и стъпаловидния централен бутон) и Търнава (тук съвпадението е само при бутона), от което зависи адекватната хронологическа оценка на апликациите от Северозападна България. В този случай по-ранната дата на депото от Стилфрид може да се приеме за terminus post quem за разпространението на апликациите, при които кръстът е със заоблени краища. В същото време ситуацията с „гроба в лозето на Панишич" при Дали Бусия показва, че засега е трудно да се постигне отчетливо темпорално разграничение между различните варианти и по всяка вероятност те съществуват едновременно. Това донякъде се потвърждава от комплекса при Търнава и от една апликация от Батина/Кишкьосег[53], която е близка до примерите от могила II при Царевец **(Фиг. 4. 5)**.

Три апликации **(Фиг. 4. 6)** с кръстовидна форма и обикновена халка за нанизване на ремък са част от богатата декорация на оглавник, положен в гроб на воин при Будиняк в Северна Хърватия[54].

48 *Kossack* 1954: Abb. 29. A-8

49 Ремъчен разпределител с пръстеновидна основа от Батина/Кишкьосег (*Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 38.3) и апликация с обикновена халка от Дали Бусия (от лозето на *Panishich* 1909 – *Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 90.5).

50 *Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 117. 7.

51 *Kimming* 1964: 260.

52 *Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 90. 1-3.

53 *Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 8. 21.

54 *Egg, Neuhäuser, Škoberne* 1998: 435.

Една от тях е с удължено рамо и изпъкнал център, точно както при третия екземпляр от Търнава. Кръстът при другите две е с овални краища[55], което ги доближава до коментираните току-що екземпляри от Дали Бусия. Погребението се отнася в рамките на хоризонта Подземел на източнохалщатската културна група Доленска[56], т.е. в 700–650 г. пр. Хр[57]. Високата социална позиция на мъртвия е подчертана не само от въоръжението, но преди всичко от присъствието на цялата сбруя на коня. Стиловият и най-вече функционален анализ на нейните елементи, направен от Биба Тержан, завършва със заключението, че е „особено характерна за дунавските народи през ранната желязна епоха"[58]. Това е вярно, защото ремъчните разпределители от погребението при Будиняк показват забележителни прилики с тези от гроб 6 в могила 17 от Грамада при Молник в Словения с датировка в VIII в. пр. Хр.[59] и с една цяла серия изработени в ажурен стил украси за конска сбруя, познати от Железни врата до Източните Алпи[60], която ясно изразява връзките между общностите по средното и долното течение на Дунав през ранножелязната епоха.

Две апликации, една от Аксиокастро[61] и една от Източно Косово[62], засега са най-южните аналози, които могат да бъдат включени в нашата група. Тази от Аксиокастро е открита сред материалите от депозит в местното светилище, косовската е случайна находка[63]. Още един подобен екземпляр идва от археологическите разкопки на Ада тепе край Крумовград, но там случаят е много особен и търпи специална дискусия[64].

55 *Teržan* 2015: 447, Abb. 1. 6-8.

56 *Dular* 2003: 115-116.

57 По хронологията на *Gabrovec, Čović* 1987: 903.

58 *Teržan* 2015: 446-454.

59 *Tecco Hvala* 2017: T. 26. 12-13.

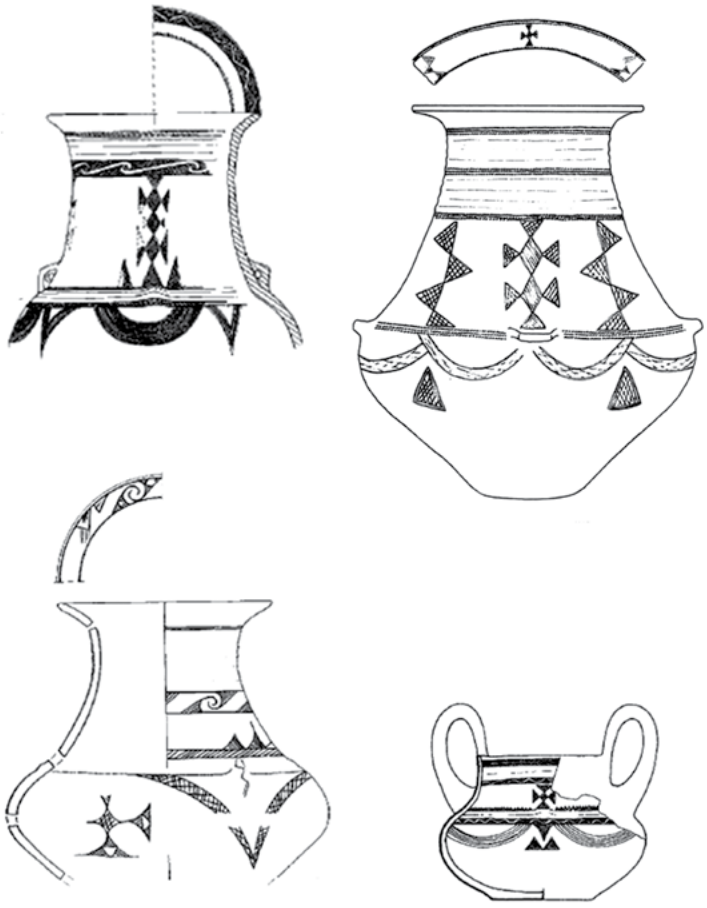
60 Група В по *Metzner-Nebelsick* 2002. Освен от вече посочените комплекси при Будиняк и Молник примерите са от гроб в могила II при Балта Верде, Югозападна Румъния (*Berciu, Comșa* 1956: 74, Fig. 53.7; 75, Fig. 54), Батина/Кишкьосег (*Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 8.22; Taf. 32.8), Дали Бусия (*Metzner-Nebelsick* 2002: Taf. 73.10) и Вече (*Dular* 2003: 121, Sl. 67A, 1-4). От територията на съвременна България представители от тази група не са ми известни.

61 *Kilian* 1976: 73, Taf. I.11.

62 *Vasič* 1987: 677, Sl. 38.9.

63 Вж. *Karadzhinov* 2011 за едно от възможните обяснения за трансфера на единични предмети със севернобалкански произход към гръцките светилища на юг.

64 Благодарен съм на ръководителите на проучването, доц. д-р Христо Попов и доц. д-р Красимир Ников, за възможността да се запозная с апликацията.



Фиг. 5. Керамични съдове в стил Басараби. Снимка по *Vasić* 1977

Приведените току-що примери несъмнено предполагат далеч по-тясна връзка между апликациите от територията на днешна Северозападна България и Южна Румъния с тези от Централна Европа, което се потвърждава и от наблюденията при част от юздите[65], но поставят и въпроса за страните в този контакт. От гледна точка на стила е очевидно, че в украсите за конска амуниция от интересуващата ни група са включени няколко

65 *Pavlov* 1995: 109.

различни художествени прояви – от спирални мотиви при начелниците от Новград и Бужору, през полусферични бутони и абстрактни израстъци, до апликации с форма на равнораменен кръст. Следователно да ги разглеждаме като произведения на един отличителен „стил" би било особено амбициозно предвид обстоятелството, че ранният етап изобщо липсва, а емпиричната база за сравнение е ограничена единствено до веществените останки в керамичния репертоар. Ако обаче се обърнем именно към керамиката, то ясно се открояват приликата между апликациите от Бели извор, Търнава и Царевец и мотива „малтийски кръст" при съдовете с украса в стил Басараби **(Фиг. 5)**.

Съвпадението е прекалено явно и заслужава внимание, защото присъствието на едни и същи мотиви в метала и керамиката вече позволява да се допусне, че те са включени в някакъв структуриран контекст и вероятно носят определено значение, познато за общността, която ги възпроизвежда. От тази гледна точка спектърът от еднакви като тематика елементи, репродуцирани в различни медии, би трябвало да показва съществуването на автохтонен израз, който (ако споделя общи хронологически, териториални и културни рамки) наистина може да бъде обозначен като регионален декоративен стил. В този контекст твърдението, че в Басараби керамиката мотивът „малтийски кръст" се появява от средата на VIII в. пр. Хр., а по-късно през VII в. пр. Хр. се среща по-рядко[66], е от особено значение, защото (предвид предложената от Метзнер-Небелсик дата и датировката на погребението при Бужору) предоставя ясни времеви рамки на апликациите с форма на равнораменен кръст от Северна България и се съгласува добре с идеята за общи декоративни принципи при украсата на металните и керамичните изделия. В същото време единството в ареала на разпространение на апликациите и керамиката в стил Басараби изглежда още по-красноречиво. Публикуваните материали сочат, че у нас мотивът „малтийски кръст" присъства върху фрагменти от съдове, открити при с. Балей, Видинско[67], с. Сталийска махала, Ломско[68] и в пещерата Магура[69] – т.е. в района, от който идва и по-голямата част от бронзовите

66 *Metzner-Nebelsick* 1992: 361-362; също и *Zverev* 2001–2002: 247-248.

67 *Agre* 2008a: 136, Fig. 3c.

68 *Agre* 2008b: Taf, 22.

69 *Agre* 2008a: 138, Fig. 8a.

апликации с тази форма. Засега начелникът от Новград бележи най-източната граница на тяхното разпространение, а аналогична ситуация е отбелязана и за Басараби керамиката[70] – факт, който много трудно може да бъде отдаден на случайността.

Що се касае до културния обмен и диалога между отделните общности, то оценката на Майя Кашуба, че през VIII в. пр. Хр. цялата територия на комплекса Басараби представлява единна комуникационна зона, в която текат едни и същи културно-генетични процеси от Средния Дунав до Северното Черноморие и прилежащите лесостепни райони[71], може би дава най-много възможности за разсъждения относно механизмите на трансфер на идеи и предмети, свързани с украсата на конската амуниция от този период. Във всички случаи обаче това са въпроси без еднозначен отговор, които предполагат отделно изследване. Споменатите по-горе западна (условно на изток от долината на р. Драва) и източна (на запад от левия бряг на Днестър) зона са периферни за керамичния стил Басараби, но обективно погледнато, всъщност са обширни гранични територии, които в редица отношения са далеч по-значими от основното ядро, защото те са мястото, на което културите комуникират[72]. Твърде вероятно е обменът на престижни стоки, идеи и технически нововъведения да е концентриран именно в тези гранични зони, където и населението не е еднородно. Следователно тук проникването на принадлежности за конска сбруя с понтийски, севернокавказки или централноевропейски произход намира подходяща почва и не е изненадващо. Всичко това показва, че процесът на синтез при апликациите за конска амуниция от нашата група е много по-сложен, отколкото правата линия на развитие или дифузното разпространение на отделни предмети могат да го обяснят. Относително краткият им живот и ограниченото им разпространение ги правят да изглеждат по-скоро като материален израз на „местния отговор“ на една локална общност (в рамките на комплекса Басараби) на някои културно-исторически процеси от първата половина на I хил. пр. Хр.

70 *Agre* 2013: 71.

71 *Kashuba* 2014: 150.

72 Според Джордж Фридман най-важната от тях разделя европейския континент от евразийския материк – *Friedman* 2015: 8.

Библиография

Извори

Hdt: Херодот. Истории [Istorii]. Превод от старогръцки П. Димитров [Prevod ot starogratski P. Dimitrov]. Sofia, 1990.

Strabo: Strabo. Geography. Vol. VI/13-14. Transl. by H. L. Jones. Harvard University Press, 1929.

Литература

Agre 2008a: *Agre*, Anna. Quelques remarques sur la periode VIII–VI[e] siècles av. J.-C. en Bulgarie du Nord–ouest. In: M. Neagu (Ed.). Cultură și Civilizație la Dunărea de Jos. Vol. 24, Călărași, 125-147.

Agre 2008b: *Agre*, Anna. Keramik des typs Basarabi aus Bagačina bei Lom, Nord Bulgarien. In: D. Gergova ed. Phosphorion. Studia in honorem Mariae Čičikova. Sofia, 140-168.

Agre 2013: *Agre*, Anna. Принос към проучването на керамиката с украса от тип „Басараби" в днешните български земи [Prinos kam prouchvaneto na keramikata s ukrasa ot tip „Basarabi" v dneshnite balgarski zemi]. In: K. Ranadzhiev, H. Popov, M. Damyanov, V. Katsarova eds. Сборник в памет на академик Д. П. Димитров [Sbornik v pamet na Academic D.P. Dimitrov]. Sofia, 68-74.

Anfimov 1975: *Anfimov*, Nikita Vladimirovich. Новый памятник древнемеотской культуры (могильник хут. Кубанского) [Noviy pamyatnik drevnomeotskoy kulturiy (mogilnik hut. Kubanskogo]. In: A. I. Terenozhkin ed. Скифский мир [Skifskiy mir]. Kiyv, 35-50.

Bâsceanu 2017: *Bâsceanu*, Marius Cristian. Necropola tumulară de tip Basarabi de la Desa (jud. Dolj) în contextul descoperirilor similare din regiunile învecinate. (Rezumatul tezei de doctorat), București.

Bedianashvili, *Bodet* 2010: *Bedianashvili*, Giorgi, Catherine *Bodet*. Koban Necropolis, tombs 9 and 12: The Late Bronze to the Early Iron Age of the Northern Caucasus. – Türkiye Bilimler

Akademisi Arkeoloji Dergisi (Turkish Academy of Sciences Journal of Archaeology), No. 13, 277-292.

Berciu, *Comșa* 1956: *Berciu* Dimitru, Emil *Comșa*. Săpăturile arheologice de la Balta Verde şi Gogosu (1949 şi 1950). – Materiale și cercetări arheologice, No. 2, 5-239.

Bouzek 1974: *Bouzek*, Jan. Graeco-macedonian Bronzes. Analysis and Chronology. Universita Karlova, Prague.

Chochorowski 1993: *Chochorowski*, Jan. Ekspansja kimmeryjska na tereny Europy Środkowej, Krakow.

Chshiev 2017: *Chshiev*, Vladimir Taymurazovich. Эльхотовский могильник как эталонный памятник Кобанской культуры предгорной зоны Северной Осетии [Elhotovskiy mogilnik kak etalonniy pamyatnik Kobanskoy kulturiy predgornoy zoni]. (*Диссертация*) [Dissertatsiya]. Vladikavkaz.

Cunliffe 2019: *Cunliffe*, Barry. The Scythians. Nomad warriors of the steppe. Oxford University Press. Oxford.

De Schauensee 2006: *De Schauensee*, Maude. A Note on the Bit Types at Hasanlu, Iran. – Iraq, No. 68, 129-138.

Dudarev 1999: *Dudarev*, Sergey Leonidovich. Взаимоотношения племен Северного Кавказа с кочевниками Юго-Восточной Европы в предскифскую епоху (IX – первая половина VII в. до н.э.) [Vzaimootnoshenya plemen Severnogo Kavkaza s kochevnikami Ygo-Vostochnoy Evropiy v predskifskuyu epohu (IX – pervaya polovina VII v. do n.e.]. Armavir.

Egg, Neuhäuser, Škoberne 1998: *Egg*, Markus, Ulrike *Neuhäuser*, Želimir *Škoberne*. Ein Grab mit Schüsselhelm aus Budinjak in Kroatien. – Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz, No. 45, 435-472.

Friedman 2015: *Friedman*, George. Flashpoints: The Emerging Crisis in Europe. New York.

Georgieva, Nehrizov, Aljakova 1998: *Georgieva* Rumyana, Georgi *Nehrizov*, Pavlina *Aljakova*. La necropole du premier age du fer pres du village Katrište, region de Kustendil (Bulgarie du Sud-Ouest). – Archaeologia Bulgarica, No. 2/3, 31-50.

Gergova 1987: *Gergova*, Diana. Früh - und ältereisenzeiliiche Fibeln in Bulgarien. Prähistorische Bronzefunde, Abt XIV,7. Band, Verlag C.H.Beck, Munchen.

Gryaznov 1984: *Gryaznov,* Michail Petrovich. *Аржан*. Царский курган раннескифского времени [Arzhan. Tsarskiy kurgan ranneskifskogo vremeni]. Leningrad.

Hänsel 1976: *Hänsel*, Bernhard. Beiträge zur regionalen und chronologischen Gliederung der älteren Hallstattzeit an der unteren Donau. Beiträge zur Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie des Mittelmeerkulturraumes. Bonn.

Hohorovski 2013: *Hohorovski*, Yan. Скифы и Средняя Европа–историческая интерпретация археологической действительности [Skifiy i Srednyaya Evropa – istoricheskaya interpretatsya arheologicheskoy deystvitelnosti]. – Вестник Томского государственого университета. История [Vestnik Tomskogo gosudarstvenogo universiteta. Istoriya], No. 3/23, 57-73.

Ivanchik 2001: *Ivanchik*, Askold Igorievich. Киммерийцы и скифы. Степные народы Евразии, т. II. [Kimeriytsiy i skifiy. Stepnie narodiy Evrazii, t. II]. Moskow (= A. I. Ivantchik. Kimmerier und Skythen. Steppenvölker Eurasiens, Band II. Moskau 2001).

Janse 1932: *Janse*, Olov. Tubes et Boutons Cruciformes Trouves en Eurasie. – Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, No. 4, 187-209.

Karadzinov 2011: *Karadzhinov*, Ivaylo. Miniature Axes with Zoomorphic Protomes from Greek Sanctuaries in the Light of Thraco-Greek Contacts in the 8th–6th Century BC. – Archaeologia Bulgarica, No. 15/1, 1-12.

Kashuba 2014: *Kashuba*, Maya Tarasovna. Погребения с копьями культуры Шолдэнешть Среднеднестровского региона (Записка о воинских захоронениях в „зонах оседлости“). Pogrebeniya s kopyami kulturiy Sholdenesht Srednednestrovskogo regiona (Zapiski o voinskih zahoroneniyah v „zonah osedlosti“)]. – Записки Института истории материальной культуры РАН [Zapiski Instituta istorii materialnoy kulturiy RAN], No. 10, 147-166.

Kilian 1976: *Kilian*, Klaus. Bosnisch-herzegowinische Bronzen der Eisenzeit II aus Griechenland. – Godišnjak, No. 13, 163-173.

Kimming 1964: *Kimmig*, Wolfgang. Seevölkerbewegung und Urnenfelderkultur. In: R. v. Uslar, K. J. Narr Hrsg. Studien

aus Alt-Europa 1 (Beihefte der Bonner Jahrbücher, 10), Graz, 220-283.

Kitov 2005: *Kitov*, Georgi. Александровската гробница [Aleksandrovskata grobnitsa]. Varna.

Kossack 1954: *Kossack*, Georg. Pferdegeschirr aus Gräbern der älteren Hallstattzeit Bayerns. – Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz, No. 1, 111-178.

Kovpanenko, Gupalo 1984: *Kovpanenko*, Galina Tihonovna, Nikolay Dimitrievich *Gupalo*. Погребение воина у с. Квитки на Поросье [Pogrebenie voina u s. Kvitki na Porosie]. In: E. D. Chernenko ed. Вооружение скифов и сарматов [Vooruzhenie skifov i sarmatov]. Kiyv, 39-58.

Kozenkova 1975: *Kozenkova*, Valentina Ivanovna. Связи Северного Кавказа с Карпато-дунайским миром [Svyazi Severnogo Kavkaza s Karpato-dunayskom mirom]. In: A.I. Terenozhkin ed. Скифский мир [Skifskiy mir]. Kiyv, 52-73.

Kozenkova 1989: *Kozenkova*, Valentina Ivanova. Кобанская культура. Западный вариант [Kobanskaya kultura. Zapadniy variant]. – Свод археологических источников [Svod arheologicheskih istochnikov], В2-5, №3, Москва.

Lazarenko 2015: *Lazarenko*, Igor. Скитите в Тракия (VII в. пр. н. е. - I в. от н. е.) [Skitite v Trakia (VII v. pr.n.e. – I v. ot n.e.]. Част I: Писмени извори за скити в Тракия [Chast I: Pismeni izvori za skiti v Trakia]. Varna.

Mahortiyh 2004: *Mahortiyh*, Sergey Vladimirovich. Класссификация бронзовых предскифских псалиев Восточной и Центральной Европы [Klassifikatsiya bronzoviyh predskifskih psaliev Vostochnoy i Tsentralnoy Evropiy]. – Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету [Naukovi pratsi istorichnogo fakultetu Zaporizkogo derzhavnogo univesritetu], No. 18, 300-321.

Mahortiyh 2005: *Mahortiyh*, Sergey Vladimirovich. Черногоровские древности Северо-восточного Причерноморья [Chernogorovskie drevnosti Severovostochnogo Prichernomoria]. In: V.I. Guliaev ed. Древности Евразии: от ранней бронзы до раннего средневековья [Drevnosto Evrazii: ot ranney bronziy do rannego srednovekovya]. Moskow, 183-200.

Mahortiyh 2018: *Mahortiyh*, Sergey Vladimirovich. Распределители ремней конской упряжи VII–VI вв. до н.е. в Закавказье и Передней Азии [Raspredeliteli remney konskoy upryazhi VII–VI vv. do n.e.]. – Археологія і давня історія України [Arheologiya i davnya istoriya Ukraini], No. 2/27, 35-50.

Melyukova 1958: *Melyukova*, Anna Ivanovna. Памятники скифского времени лесостепного среднего Поднестровья [Pamyatniki skifskogo vremeni lesostepnogo srednego Podnestroviya]. In: K.F. Smirnov. Памятники скифо-сарматского времени в Северном Причерноморье. Материалы и исследования по археологии СССР [Pamyatniki skifo-sarmatskogo vremeni v Severnov Prichernomorie. Materialiy i issledovaniya po arheologii SSSR], No. 64, 5-102.

Metzner-Nebelsick 1992: *Metzner-Nebelsick*, Carola. Gefäße mit basaraboider Ornamentik aus Frög. In: A. Lippert, K. Spindler (Hrsg.). Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Institutes für Ur– und Frühgeschichte der Leopold–Franzens–Universität Innsbruck. Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie, Band 8. Bonn, 349-383.

Metzner-Nebelsick 1996: *Metzner-Nebelsick*, Carola. Die Urnenfelder- und Hallstattzeit in Südostpannonien – eine Region im Spannungsfeld zwischen Osthallstattkreis, karpatenländisch-balkanischer Eisenzeit und Steppenkultur. In: E. Jerem, A. Lippert Hrg. Die Osthallstattkultur. Akten des Internationalen Symposiums, Sopron, 10-14 Mai 1994, Budapest, 283-313.

Metzner-Nebelsick 2000: *Metzner-Nebelsick*, Carola. Early Iron Age Pastoral Nomadism in the Great Hungarian Plains: Migration or Assimilation? The Thraco-Cimmerian Problem Revisited. In: J. Davis-Kimball, E. M. Murphy, L. Koryakova, L. T. Yablonsky eds. Kurgans, Ritual Sites, and Settlements Eurasian Bronze and Iron Age. – BAR International Series, 160-185.

Metzner-Nebelsick 2002: *Metzner-Nebelsick*, Carola. Der „Thrako-Kimmerische" Formenkreis aus der Sicht der Urnenfelder- und Hallstattzeit im südöstlichen Pannonien. Rahden/Westf.

Mikov 1957: *Mikov*, Vasil. Материали от желязната епоха [Materiali ot zheliaznata epoha]. – Bulletin de l'Institut archéologique No. 21, 294-302.

Mírová 2017: *Mírová*, Zuzana. Koně v době halštatské na Moravě. (Bakalářská diplomová práce). Olomouc.

Moscalu, *Beda* 1991: *Moscalu*, Emil, Corneliu *Beda*. Bujoru. Ein Grabhügel der Basarabi-Kultur mit Votivkesselwagen aus Rumänien. – Praehistorische Zeitschrift, No. 66, 197-218.

Nestor 1934: *Nestor*, Ion. Zu den Pferdegeschirrbronzen aus Stillfried a.d. March, Nordösterreich. – Wiener Praehistorische Zeitschrift, No. 21, 108-130.

Nikolov 1965: *Nikolov*, Bogdan. Тракийски паметници във Врачанско [Trakiyski pametnitsi vav Vrachansko]. – Известия на Археологическия институт [Izvestiya na Arheologicheskiya institut], No. 28, 163-202.

Parvin 2015: *Parvin*, Miglena. Казанлъшката гробница [Kazanlashka grobnitsa]. Veliko Tarnovo.

Paunova 2002: *Paunova*, Vasilka. В търсене на „Златната юзда" (Конската сбруя в античните извори) [V tarsene na „Zlatnata yuzda" (Konskata sbruya v antichnite izvori]. – Анали [Anali], No. 1/13, 23-35.

Pavlov 1995: *Pavlov*, Sergey. Юздата през ранножелязната епоха в днешна Северна България [Yuzdata prez rannozheliyaznata epoha v dneshna Severna Balgariya]. – Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски", Исторически факултет, Специалност Археология (ГСУ–ИФ) [Godishnik na Sofiyskia universitet „Sv. Kliment Ohridski", spetsialnost Arheologia (GSU–IF)], No. 2, 103-114.

Popov 1924: *Popov*, Rafail. Предисторически изследвания във Врачанското поле [Predistoricheski izsledvaniya vav Vrachanskoto pole]. – Известия на Българския археологически институт [Bulletin de l'Institut archéologique], No. 2, 99-137.

Popov 1932: *Popov*, Rafail. Могилните гробове при Ендже [Mogilnite grobove pri Endzhe]. – Известия на Българския археологически институт [Bulletin de l'Institut archéologique], No. 6, 89-116.

Reinecke 1925: *Reinecke*, Paul. Ein neuer Goldfund aus Bulgarien. – Germania, No. 9/1, 50-54.

Reinhold 2007: *Reinhold*, Sabine. Die Spätbronze und frühe Eisenzeit im Kaukasus. Materielle Kultur, Chronologie und

überregionale Beziehungen. – Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie, No. 144.

Riabkova 2012: *Riabkova*, Tatiana Vladimirovna. Уздечные принадлежности скифского типа из Тейшебаини [Uzdchnie prinadlezhnosti skifskogo tipa iz Teyshebaini]. – Российский археологический ежегодник [Rossiyskiy arheologicheski ezhegodnik], No. 2, 360-382.

Rusu 1960: *Rusu*, Mircha. „Докиммерийские" детали конской сбруи из Трансильвании [„Dikimmeriyskie" detaili konskoy sbrui iz Transilvanii]. – Dacia NS, No. 4, 160-180.

Sagona 2017: *Sagona*, Antonio. The Archaeology of the Caucasus. From Earliest Settlements to the Iron Age. Cambridge World Archaeology Series, Cambridge University Press.

Stanchev 2002: *Stanchev*, Dimitar. Резултати от археологическите разкопки на могилата Яланджи тепе до с. Полско Косово, Русенско [Rezultati ot arheologicheskite razkopki na mogilata Yalandzhi tepe do s. Polsko Kosovo, Rusensko]. In: R. Gicjeva, K. Rabadzhiev eds. Питύη. Изследвания в чест на проф. Иван Маразов [Питύη. Izsledvaniya v chest na prof. Ivan Marazov]. Sofia, 519-531.

Stefanov, 1974: *Stefanov*, Stefan. Новград – старинни селища [Novgrad – starinni selishta]. – Известия на Археологически институт [Bulletin de l'Institut archéologique], No. 34, 250-311.

Stepanova 2010: *Stepanova*, Elena Vasilevna. Распределители уздечных ремней скифского и гунно-сарматского времени [Raspredeliteli uzdechniyh remney skifskogo i gunno-sarmatskogo vremeni]. – Археологические вести [Arheologicheskie vesti], No. 16, St. Petersburg, 95-108.

Teržan 2015: *Teržan*, Biba. Ein Reiterkrieger in kaukasischer Tracht vom Rande der südostalpinen Hallstattkultur. In: I. Szathmári, G. Ilon Hrgs. An der Grenze der Bronze- und eisenzeit. Festschrift für Tibor Kemenczei zum 75- Geburtstag. Budapest, 445-457.

Teržan, Bricelj 2020: *Teržan* Biba, Maja *Bricelj*. Danubian Horseman from Novo Mesto? – Архаика [Archaica], No. 7-8, 79-100.

Toncheva 1975: *Toncheva*, Goranka. О фракийцах нынешних Украйны, Молдовы, Добруджи и Северо-восточной Болга-

рии в XI–VI вв. до н. э. [O frakiytsah niyneshniyh Ukrainiy, Moldoviy, Dobrudzhi i Severo-vostochnoy Bolgarii v XI–VI vv. do n.e.] – Studia Thracica (Фракo-скифские культурные связи) [Studia Thracica, I (Frako-skifskie kulturniye svyazi], No. 1, 28-53.

Tončeva 1980: *Tončeva*, Goranka. Necropole tumulaire pres du village Belogradec du VII^e s. av. n. ere. – Thracia, No. 5, 5-52.

Vasić 1971: *Vasić,* Rastko. The openwork belts and the Early Iron Age chronology in the northern Balkans. – Archaeologia Iugoslavica, No. 12, 1-13.

Vasić 1977: *Vasić,* Rastko. The chronology of the Early Iron Age in the Socialist Republic of Serbia. – BAR International Supplementary Series, No. 31.

Vasič 1987: *Vasič*, Rastko. Oblast Iztočnog Kosova, Južne Srbije i Severne Makedonije. In: S. Gabrovec ed. Praistorija Jugoslovenskih Zemalja V (Željezno doba). Sarajevo, 673-689.

Yesen 1953: *Yesen*, Aleksandr Aleksandrovich. К вопросу о памятниках VIII–VII вв. до н.е. на юге Европейской части СССР [K voprosu o pamyatnikah VIII–VII vv. do n.e. na yuge Evropeyskoy chasti SSSR]. – Советская археология [Sovetskaya arheologiya], No. 17, 49-110.

Zverev 2001–2002: *Zverev*, Evgeniy Yurievich. Хронология культуры Басарабь по данным орнаментации на керамической посуде [Hronologiya kulturiy Basarab po dannym ornamentatsii na keramicheskoy posude]. – Stratum plus, No. 3, 224-254.

"Thraco-Cimmerian" Finds or Appliqués for Horse Harness in Basarabi Style?

Ruslan Stoychev

This essay begins with an introduction about the bronze appliqués belong to the so-called "Thraco-Cimmerian" tradition. The items in this group are made of copper alloy, have the shape of an equilateral cross, and are fitted with a strap attachment at the back. There are no sufficiently clear examples in the local manifestations of the artistic tradition of the preceding ages to assume the role of their predecessors, and at the same time the comparative material is scattered over a very wide geographical area, it is only natural that questions of genesis and influences in early equestrian ammunition appliqués assume particular importance. To date, on the territory of modern Bulgaria, the lower chronological limit of this phenomenon is defined by the examples from the villages of Beli Izvor, Tarnava and Tsarevets (formerly Vlasko Selo), Vratsa region (Figs. 1. 1-3), as well as by the headstone from Novgrad, Svishtov region (Fig. 2), which most researchers refer to the period 7th–6th centuries BC.

The examples cited undoubtedly suggest a far closer relationship between the appliqués from the territories of present-day Northwestern Bulgaria and Southern Romania with those of Central Europe, which is confirmed by observations in some of the bridles, but they also raise the question of the countries in contact. In terms of style, it is evident that several different artistic manifestations are included in the decorations for horse ammunition of the group of interest, ranging from spiral motifs on the Novgrad and Bujoru nozzles, to hemispherical buttons and abstract elements, to appliqués in the form of an equilateral cross. To regard them as the products of a distinctive 'style' therefore seems particularly ambitious given that the early phase is altogether lacking and the empirical basis for comparison is limited to the material remains in the ceramic repertoire. If, however, we turn to the ceramics in particular, the similarity between the appliqués from Beli Izvor, Tarnava and Tsarevets, and the 'Maltese cross' motif of the Basarabi style decorated vessels, clearly emerges.

Introduction of Roman Sculpture in Thracian Sanctuaries

Marina Koleva[1]
Institute of Art Studies
Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: This article focuses on the introduction of Roman sculpture in Thracian sanctuaries which carried on religious traditions from pre-Roman times into the Roman period. I discuss as case studies two sanctuaries from Thrace – Babyak and Krepost – which offer evidence on transformation of ritual and on the use of sculptural imagery in it. The paper comments on the influence of the foreign Roman/ Graeco-Roman art and culture on local Thracian society.

Key words: Roman art, Roman Thrace, votive offerings

The focal point of the paper is on the introduction of Roman sculpture in Thracian sanctuaries with the ongoing religious traditions from pre-Roman times into the Roman period. These sanctuaries are a suitable study case for an investigation into the change in the way of thinking in a traditional religious setting.

Sculpture in pre-Roman Thrace

I begin with a few words on the position of the Thracian lands prior to the arrival of the Romans, on the culture of use of sculptural imagery,

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. E-mail: koleva_marina@yahoo.com*

and of the presence of the latter in the indigenous, Thracian, context. While Thrace is not renowned for its sculptures in pre-Roman times, certain finds could still be used to illustrate the phenomenon within Thracian setting.

Sculptural imagery from inner Thrace – statues and reliefs – are few. K. Rabadjiev, citing an example from Kabyle, remarks that, as a group, cult statues are difficult to recognize in Thrace[2]. Several bases and sculptural monuments from Sboryanovo, Seuthopolis, and Kabyle attest to the presence of statues and reliefs of deities and heroes, dedicated at temples and sacred spaces as votive gifts[3].

As a member of the class of honorific/commemorative statues is considered the head from a bronze male statue found by the entrance to the tomb in Golyama Kosmatka, identified with the Thracian king Seuthes III[4]. The remaining few examples from Seuthopolis, Sveshtari, Strelcha, and Mezek, were part of beliefs associated with death[5].

K. Rabadjiev concludes that the above-mentioned sculptural artefacts were isolated finds, and appeared late in Thrace – predominantly during the Early Hellenistic period in the urban/political centres of the Thracian monarchs. By conception and make, all these representational works constitute Hellenistic imports. Creation of three-dimensional images was not conventional for Thrace, it was not an established practice of the cult of the Thracian deities, of the political propaganda, or in the burial rituals. The absence of representational artefacts in religious contexts suggests Thracian communication with the gods did not utilize sculptural images as intermediaries[6].

The widespread use of sculptural monuments in various spheres in the Thracian lands occurred in Roman period. Roman sculpture reached these lands in conjunction with the establishment of the Roman state in these territories and the founding of the provinces of Moesia and Thrace in the 1st century AD. Gradually, this art genre penetrated in the provinces, reaching ever wider segments of Thracian society.

2 *Rabadjiev* 2018: 170-171, 179, No. 1.

3 *Rabadjiev* 2018: 171, 175, 177, 181-182, No. 2, 5-9.

4 *Rabadjiev* 2018: 171-173, 182, No. 3.

5 *Rabadjiev* 2018: 173-175, 177-178, 184, No. 4, 10-12.

6 *Rabadjiev* 2018: 181, 185.

The Thracian sanctuaries at Babyak and Krepost. Tradition and transformation

I will examine as case studies two sanctuaries from Thrace – Babyak and Krepost – which offer evidence on transformation of ritual and on the introduction of sculptural monuments in the ritual. The sanctuary at *Babyak* by the town of Belitsa, operated during the Late Bronze, Early Iron, Late Iron, the Roman, and the Late Roman Age. From the final Bronze Age (12th - 11th century BC), only pottery and no structures were recovered[7]. During the Early Iron Age, visits to the sanctuary began the 9th century BC, but its peak was during the second phase of the Early Iron Age (the final 9th/8th - 6th century BC). Development was also noted during the second half of the 3rd century BC, but chiefly during the 2nd - 1st century BC[8].

During the Early Iron Age, clay altars of various sizes were used and the construction of stone heaps began – the latter interpreted as votive depositories, while the votive offerings consisted primarily of fragmented vessels and some spindle whorls and loom weights[9].

During the Late Iron Age, the territory of the sanctuary was expanded, but the overall evidence points the observances were carried out from the preceding age. The votives were placed in the stone heaps, in pits, around the clay altars, or in rock crevices and nooks[10]. The votive offerings now consisted primarily of sherds from clay vessels, ornaments and costume elements, weapons, as well as metal tools and implements. A large number of spindle whorls, loom weights, as well as needles were found[11].

It is proposed that at the sanctuary was observed the cult of the Thracian Great Mother Goddess, and, alongside, likely also a male deity – judging by votive mining tools and weapons[12].

Discussing the votive offerings from the Late Iron Age, M. Tonkova mentions that this Thracian sanctuary is comparable to the contem-

7 *Tonkova, Gotsev* 2008a: 190; *Tonkova, Gotsev* 2008b: 68.

8 *Tonkova* 2008b: 32-34; *Tonkova, Gotsev* 2008a: 190-191.

9 *Tonkova* 2008b: 34-35.

10 *Tonkova* 2008b: 37-40.

11 *Tonkova* 2008a: 95-120.

12 *Tonkova* 2008a:114; *Tonkova, Gotsev* 2008a: 192.



Fig. 1. Votive relief of Zeus and Hera from Babyak. Photo after *Ribarova* 1972: ill. 1

porary Greek sanctuaries in terms of the way votives functioned and their diversity – all mentioned categories of votives attested also in the Greek sanctuaries. She remarks that Thrace was part of the Greek *koine* and a territory influenced by Greek culture[13].

What is different in the sanctuary at Babyak – distinguishing it from the Greek counterparts, is the lack of votive sculptures with inscriptions. In the Roman period, precisely the latter emerge as the distinctive new introduction.

13 *Tonkova* 2008a: 99-100.

Despite the presumed 1st century AD hiatus in the operation of the sanctuary, cult activities were restored[14]. In the so-called sector *Top* are registered traces of Roman period visits, dated to the 2nd and 3rd century AD[15]. A continuity with the Late Iron Age ritual practices is pointed out for the Roman times. Excavations produced collective finds of metal implements, spindle whorls, clay loom weights. Ornaments and clay vessels were also registered. Divergence from the previous ages is observed in the types of altars used and in the votives – stone heaps and clay altars fell out of use[16].

New element are votive tablets with reliefs of the revered deities and statue fragments[17]. Based on the find of a fragment of a stone column and of clustered roof tiles, the existence of a temple with statues of the deities is presumed for the Roman period[18].

Rest on the presence of 4th century AD coins– the principal votive offerings at the time, it is believed that the sanctuary was frequented during the Late Roman period as well[19]. A sacrificial pit of similar date was excavated as well[20]. The sanctuary ceased operation in the early 5th century AD, with the full adoption of Christianity in the Rhodope Mountain region[21].

I now examine the sculpture discovered in the excavations on the sanctuary. One of the votive tablets is nearly fully preserved **(Fig. 1)**[22]. On it are portrayed Zeus and Hera, standing, facing the viewer, supporting themselves on sceptres while extending phialae over the sacrificial altars. The dedication in Greek includes the names of the deities, but the lower portion of the inscription, where the name of the dedicator should be, is poorly preserved and has not been deciphered[23]. Also at Babyak were discovered two more fragments of votive tablets, which although not preserved whole, allow for reconstruction of the

14 *Tonkova, Gotsev* 2008b: 67; *Tonkova, Gotsev* 2008a: 192.

15 *Tonkova, Gotsev* 2008b: 67; *Tonkova, Gotsev* 2008a:114-115.

16 *Tonkova, Gotsev* 2008b: 67; *Tonkova* 2008a:115.

17 *Tonkova* 2008a: 115; *Tonkova, Gotsev* 2008b: 65-66, 70.

18 *Tonkova, Gotsev* 2008b: 67; *Tonkova* 2008a: 117; *Tonkova, Gotsev* 2008a: 192.

19 *Tonkova, Gotsev* 2008b: 68; *Tonkova* 2008a: 115.

20 *Tonkova, Vasileva* 2011: 179.

21 *Tonkova, Gotsev* 2008a: 192.

22 *Ribarova* 1972: 5-6, ill. 1.

23 *IGBulg. V*, 5873 bis.

overall scheme – similar to the one described above[24]. The sanctuary has produced further fragments from votive tablets, but small in size and some with severely damaged relief as well[25].

In addition to the conventional representations above, another, featuring an unusual iconography votive tablet had also come to light. On it the Goddess **(Fig. 2)** is rendered standing, full frontal, clad in a chiton and with himation over her shoulders and wrapped about the body; her head is veiled. The hair is long, divided in the middle at the forehead and loosely falling on the sides of the neck and over the shoulders. In her right hand the Goddess holds a phiale, outstretched over an altar, above which is depicted a coiled snake. Above the altar and the snake, in the relief pane, is rendered a plant tendril, while on the other side of the Goddess, in the empty space – a pine sprig with a pinecone.

In her publication of the relief, L. Ognenova suggests a date in the second half of the 2nd century AD[26]. She also remarks on the unusual iconography, noting the lack of comparanda for it among the votive tablets from Thrace, although there are some similarities with the images of different deities. The author discusses its features - the attire is similar to that of Hera, Demeter and the companion of Thracian Horseman; the snake and the flanking vegetal ornaments resemble images of Demeter, Cybele, Aphrodite and Hera. L. Ognenova states that the votive tablet renders the Thracian fertility Goddess[27]. T. Stoyanov also identifies the image as of a matronal deity, unique by the represented on both sides vegetal elements, and also links her to the Thracian Goddess, known from Pre-Roman monuments[28].

The first discussed above reliefs obey the standard representational scheme for Zeus and Hera – the most commonly attested iconographies for the two deities in Thrace[29]. The tablet featuring the goddess of vegetation, however, departs from the standard scheme. The iconography – pose, attire and the presence of an altar on her side closely

24 *Ognenova* 1959: 88-89, ill. 7-8.

25 *Ognenova* 1959: 89; *Tonkova, Gotsev* 2008b, ill. on page 71.

26 *Ognenova* 1959; 83.

27 *Ognenova* 1959: 83-90, ill. 1.

28 *Stoyanov* 1987: 26.

29 *Koleva* (in print), discussion and references.



Fig. 2. Votive relief of a Goddess from Babyak. Photo after *Tonkova, Gotsev* 2008b: p. 72

resembles the images of goddesses depicted in Roman Thrace, such as Hera or Demeter, but does not copy it completely. Especially unique are the vegetal elements included in the otherwise empty panes on either side of the Goddess. Of course, despite standardization of imagery on monuments, deviations from the principal scheme are common. Some deviations concern details in the iconography, others – like here – the addition of new elements, altering the meaning of the image and directing towards a search of new interpretations.

Finally, I shall discuss briefly the two fragments from large statues from the sector of the sanctuary where the remains of the temple were located. It is assumed both statues were part of a sculptural group[30]. The first fragment belongs to a draped female figure. The second one is from a statue of a man – part of the leg is preserved. Evidently, the latter statue used a support, on which it leaned in the preserved fragment. The conventional iconography for representation of deities suggests the fragment used to be a part of a nude male figure – or one with a cloak over the shoulders at best. Generally speaking, it is possible these were effigies of Zeus and Hera: on the one hand, there is evidence the two deities were observed in the sanctuary, and on the other, the surviving fragments do not contradict the premise. However, and it is important to stress this, the artifacts are too severely fragmented to corroborate any conclusive statement. The surviving sculptural material from the sanctuary is not plentiful, but these statues are the largest in terms of size found there, and, moreover, were excavated in the immediate vicinity of the presumed temple. Despite the lack of direct evidence these were in fact fragments of the cult statues, it remains a logical hypothesis.

As noted by I. Valchev, the transformation of the sanctuary, which occurred during the Roman period, was significant –in terms of both the organization of the sacred space and the cult itself. An identification of the local deities with the Greek ones – in this instance Hera and Zeus – took place. A temple was erected and in it – statues of the honoured deities were placed. Although deposition of other votives had continued, sculpted artifacts with the images of Zeus and Hera stand out. The entirety of the data points to a comparatively advanced degree of Hellenization of the cult[31].

Below, my analysis focuses on another cult site accommodating an approach to the issue at hand from a similar perspective – the sanctuary at *Krepost*, Municipality Dimitrovgrad. As stated previously, it demonstrates one of the few certain examples of continuity – in topography and in cult practices, between the Pre-Roman and the Roman age in the province of Thrace[32].

30 *Tonkova, Gotsev* 2008 b: 65-66, 115, ill. on pages 66 and 67.

31 *Valchev* 2015: 165, 178-179, 359.

32 *Valchev* 2015: 118, 158, 327; *Valchev* 2016: 290.

The earliest structures on the site are pits, dated to the second half of the 4th–3rd century BC. In their fill was found charcoal, ash, pottery sherds, eschara fragments, plaster, animal bones, intact or fragmented querns. In some of the pits were discovered skeletons of sacrificial animals[33]. There are no securely dated to the 2nd–1st century BC sunken features, but it is possible that some of the pits lacking precisely dated materials date to this period[34].

In the 1st century BC, in the central sector, above the pits was raised a burial mound with a single cremation grave, likely of a male individual. The change in the organization of the sanctuary occurred after the burial – or possibly because of it[35].

Soon after the burial, likely as early as the second half of the 1st century BC or at the latest in the early decades of the 1st century AD, around the tumulus were dug several ditches, filled with grey ashy soil and large quantities of fragmented pottery and animal bones. Bronze fibulae and coins were also recovered from the ditches, as well as horse and dog skeletons. To the fill of the ditch belong also spindle whorls, loom weights, small iron knives, ornaments (fibulae, rings, earrings). The ditches are new structures within the sanctuary, used as depots for the votives and as sacrificial sites. The ditches were most likely used until the mid-2nd century AD. Also to the Early Imperial Age, date several pits with sacrificial animals, and similar structures were also attested in the 2nd and 3rd century AD[36].

The Hellenistic and the Roman age votive offerings were similar – pottery and animals. Querns were distinctive of the Hellenistic, while ornaments and elements of the costume – fibulae, rings – were more numerous during the Roman period. Spindle whorls were discovered in one of the ditches and in some pits[37]. Continuity in the ritual practices is noted, where the forms of the cult structures and the type of

33 *Handzhiyska-Yankulova, Lozanov, Valchev, Grozdanov* 2011: 365; *Valchev* 2015: 325-326; *Valchev* 2016: 287.

34 *Handzhiyska-Yankulova, Lozanov, Valchev, Grozdanov* 2011: 365; *Valchev* 2015: 326; *Valchev* 2016: 287.

35 *Handzhiyska-Yankulova, Lozanov, Valchev, Grozdanov* 2011: 365, 366; *Valchev* 2015: 326, 327; *Valchev* 2016: 287.

36 *Handzhiyska-Yankulova, Lozanov, Valchev, Grozdanov* 2011: 365; *Valchev* 2015: 326, 327; *Valchev* 2016: 287.

37 *Valchev* 2015: 327.

votives was carried over from the 1st through the 3rd century AD. A new element in this tradition was the appearance as a votive offering of the tablets with images of the Thracian Horseman[38].

With regards to the presence of a temple, such structure has not been registered within the site. According to the evidence from the archaeological excavations, the existence of one is not excluded, however. Whether the construction of an Early Christian church was preceded by an open-air sanctuary, a timber building, or a temple, is unclear[39].

Mostly coins, of 4th century AD date, recovered from the deposits below the church, are associated with the Late Roman period use of the site. The church itself was of the single-nave type. It was built at the end of the 4th century AD and functioned until the second half of the 6th century AD[40].

The sculptural monuments from the sanctuary – namely the aforementioned Thracian Horseman votive tablets **(Fig. 3)** – eight in total – preserved whole or fragmented, were discovered in the south sector of the excavated area. These were registered either in, or in the immediate vicinity of the church: some re-used in its structure[41].

The earliest of the votive reliefs is dated to the final 2nd–first decades of the 3rd century AD, and the rest – to the first half of the 3rd century AD. Their semblance to similar monuments of the Horseman, discovered in the nearby Bulgarian regions has been noted in the publication[42]. The original paper did not rule out a later date, though[43]. In my opinion the proposed earlier chronology is acceptable, based on the characteristics of the monuments and the comparanda cited. In general, these images comply to the spirit of most provincial renditions of the Thracian Horseman from the said region: made in the generalized style, with contours rendered in broad strokes – a

38 *Valchev* 2015: 158; *Valchev* 2016: 290.

39 *Handzhiyska-Yankulova, Lozanov, Valchev, Grozdanov* 2011: 366; *Valchev* 2015: 327; *Valchev* 2016: 290.

40 *Handzhiyska-Yankulova, Lozanov, Valchev, Grozdanov* 2011: 366; *Valchev* 2015: 327; *Valchev* 2016: 287.

41 *Valchev* 2016: 287-288.

42 *Valchev* 2016: 288-289, ill. 2-10.

43 *Valchev* 2016: 290.

widespread in the Roman votive tablets from Bulgarian lands trait during the first half of the 3rd century AD.

The initial publication points that two of the monuments were unfinished, but it presumes neither was produced on site, by a sanctuary workshop, but likely by a workshop satisfying the needs of the wider region[44].

The use of the votive reliefs dates to the final 2nd, but chiefly to the 3rd century AD. I. Valchev points out that rather than being a standard votive these were an isolated phenomenon, indicative of the penetration of foreign practices – Greek and Roman – in the Thracian milieu[45]. It is unclear where these votives were kept, but it was not in the pits or the ditches: likely, there was a special site designated for the purpose[46].

Art and social transformation

Following the brief overview on the two sanctuaries – one in the mountainous region (Babyak), the other in the lowlands (Krepost) of Thrace – we could contemplate the transformation in religious setting. Both sanctuaries enjoyed a long tradition, upheld the rituals and the types of cult structures and votives over the course of time. Yet, there was a substantial change, and sculpture is a key marker of the transformation in the way people thought. Cult statues, sculpted votives – some also accompanied by inscriptions – mark a transformation in the cult.

Communication with the deities through sculpted images in the traditional Graeco-Roman manner was adopted. In it, cult statues stood for the absent deities, serving as substitutes; they were symbols or visualizations of the deities. The mentioned visualization was realized not only by the cult statues, but also by the votive reliefs. The votives with images of deities were installed as gifts, as thanks, or in anticipation of divine assistance, or simply as a donation to the sanctuaries or the

44 *Valchev* 2016: 290.

45 *Valchev* 2016: 290.

46 *Handzhiyska-Yankulova, Lozanov, Valchev, Grozdanov* 2011: 366; *Valchev* 2015: 326, 327.



Fig. 3. Votive relief of Thracian Horseman from Krepost. Photo I. Valchev

community. These were gifts to the gods in the first place, the depictions lending worth to the site. But then, additionally, they served to effect contact with the divine recipient and were a permanent marker of the communication between the deity and the worshiper as well[47].

The other obvious transformation was the addition of inscriptions to the votives. Inscriptions are directly associated with sculptural imagery, complementing and explaining them; through the inscription was effected a secondary personalization of votives featuring standardized imagery[48].

47 *Stewart* 2008, 130-135.

48 *Newby* 2007: 6; *Johns* 2003: 33.

Placement of votives with inscriptions already speaks to the self-representation of the dedicants, who were devout and who through these acts demonstrate the fact of their devotion to the rest of the society.

This transformation appears more palpable and deep in the Babyak sanctuary. While the deposited votives were identical to the ones dedicated during the previous ages, people began expressing themselves through sculpted artefacts as well. The latter assumed their place and fulfilled their function in the communication with the deity in the already transformed Graeco-Roman manner – featuring a temple, a cult statue, and sculpted votives – some inscribed. The assigned date within the second half of the 2nd century for the votive reliefs makes possible to pinpoint the time in which the change in thinking was already present.

From the perspective of the imagery, here we are faced with recognition of the classical iconography of Zeus and Hera. And in the votive tablet with the hypothesized Thracian Goddess, likely also with adaptation of the iconography, which rendered it suitable to manifest a different deity. The introduction of these monuments indicates the already effected societal change. Those who use, and those who create the images are already present – i.e. the chain was closed and it operated in accordance with the Graeco-Roman way. The images of the deities, rendered according to the conventional iconography, were thus adopted and used after this manner, or altered, to adapt them to the local needs.

While not as deep and comprehensive, this transformation is also evident in the sanctuary at Krepost, which too operated for centuries, preserving the established rituals throughout. The sculpted votives – Thracian Horseman reliefs – are few, and were introduced late and not en masse in this cult setting: at the end of the 2nd, most during the first half of the 3rd century AD. They indicate the most typical, simplified scheme: generalized and with few details. The uncompleted tablets testify of a local production, which is an important fact, as it indicates at this time even the lesser sanctuaries already had access to, and used sculpted votives. In other words, the practice of use and production had penetrated deeply and widely. While tradition survived, although the new traits and items were few, change was already a fact within the old cult setting.

Of course, Roman Thrace had sanctuaries established during the Imperial period and organized in the Graeco-Roman manner in terms of space planning, demonstrating evidence of temples and cult statues, and producing many sculpted votives and dedicatory inscriptions[49]. We are presented with a society, which over time adopted this way of observing the gods. But at the sanctuaries with long religious tradition – such as those at Babyak and Krepost – one is offered a chance to diagnose considerable transformation within a traditional setting, a change in which works of art not simply took a part, but could actually be considered a strong symptom of the transformation in the way of thinking. Artworks reveal the changed way of communicating with the gods and between people.

49 *Valchev* 2015.

Bibliography

Primary Sources

IGBulg. V 1997: Inscriptiones graecae in Bulgaria repertae. Vol. V. (ed. G. Mihailov). Serdicae.

Literature

Handzhiyska-Yankulova, *Lozanov*, *Valchev*, *Grozdanov* 2011: *Handzhiyska-Yankulova*, Veneta, Ivaylo *Lozanov*, Ivan *Valchev*, Doychin *Grozdanov*. Светилище от елинистическата и римската епохи и раннохристиянска църква при с. Крепост, община Димитровград [Svetilishte ot elinisticheskata i rimskata epohi i rannohristiyanska tsarkva pri s. Krepost, obshtina Dimitrovgrad.]. – Археологически открития и разкопки през 2010 г. [Arheologicheski otkritiya i razkopki prez 2010 g.]. Sofia, 362-366.

Johns 2003: *Johns*, Catherine. Romano-British Sculpture. Intention and Execution. In: Romanisation und Resistenz: in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2. bis 6. Mai 2001 (eds. P. Noelke, F. Naumann-Steckner, B. Schneider). Mainz am Rhein, 27-39.

Koleva (in print): *Koleva*, Marina. Образ и повторение. Римски скулптурни паметници от Долна Мизия и Тракия. [Obraz i povtorenie. Rimski skulpturni pametnitsi ot Dolna Miziya i Trakiya]. In: Сборник в чест на 65-годишнинаната на проф. дин Костадин Рабаджиев [Sbornik v chest na 65-godishninanata na prof. din Kostadin Rabadzhiev].

Newby 2007: *Newby*, Zahra. Introduction. In: Art and Inscriptions in the Ancient World (eds. Z. Newby, R. Leader-Newby). New York, 1-19.

Ognenova 1959: *Ognenova*, Lyuba. Някои аспекти на Бендида върху паметници от Тракия [Nyakoi aspekti na Bendida varhu pametnitsi ot Trakiya]. – Известия на Археологическия институт [Bulletin de l'Institut archéologique], No. 22, 81-95.

Rabadjiev 2018: *Rabadjiev*, Kostadin. Статуята в тракийския свят. Размисли за отсъствието ѝ [Statuyata v trakiyskiya svyat. Razmisli za otsastvieto y]. In: Stephanos archaeologicos ad 80 annum Professoris Ludmili Getov /Studia Archaeologica Universitatis Serdicensis, Suppl. VI. Sofia, 169-191.

Ribarova 1972: *Ribarova,* Tsenka. Оброчна плочка от светилището на връх Бабек [Obrochna plochka ot svetilishteto na vrah Babek]. – Музеи и паметници на културата [Muzei i pametnitsi na kulturata], No. 2, 5-6.

Stewart 2008: *Stewart*, Peter. The Social History of Roman Art. Cambridge.

Stoyanov 1987: *Stoyanov*, Totko. За иконографията и семантиката на женските изображения в паметниците на Тракийския конник [Za ikonografiyata i semantikata na zhenskite izobrazheniya v pametnitsite na Trakiyskiya konnik]. – Vekove, No. 1, 18-30.

Tonkova 2008a: *Tonkova,* Milena. Дарове от късножелязната епоха на светилището при Бабяк [Darove ot kasnozhelyaznata epoha na svetilishteto pri Babyak]. In: Тракийското светилище при Бабяк и неговата археологическа среда [Trakiyskoto svetilishte pri Babyak i negovata arheologicheska sreda] (eds. M. Tonkova, A. Gotsev). Sofia, 95-120.

Tonkova 2008b: *Tonkova*, Milena. Светилището при Бабяк: обща характеристика, проучвания на „Малкото възвишение“ (сектор „Север“) [Svetilishteto pri Babyak: obshta harakteristika, prouchvaniya na „Malkoto vazvishenie“ (sektor „Sever“)]. In: Тракийското светилище при Бабяк и неговата археологическа среда [Trakiyskoto svetilishte pri Babyak i negovata arheologicheska sreda] (eds. M. Tonkova, A. Gotsev). Sofia, 30-45.

Tonkova, Gotsev 2008a: *Tonkova*, Milena, Aleksey *Gotsev*. Светилището при Бабяк. Заключение [Svetilishteto pri Babyak. Zaklyuchenie]. In: Тракийското светилище при Бабяк и неговата археологическа среда [Trakiyskoto svetilishte pri Babyak i negovata arheologicheska sreda] (eds. M. Tonkova, A. Gotsev). Sofia, 190-194.

Tonkova, Gotsev 2008b: *Tonkova*, Milena, Aleksey *Gotsev*. Светилището при Бабяк: проучвания в сектор „Топ“ и сектор „Юг“ [Svetilishteto pri Babyak: prouchvaniya v sektor „Top“

i sektor „Yug“]. In: Тракийското светилище при Бабяк и неговата археологическа среда [Trakiyskoto svetilishte pri Babyak i negovata arheologicheska sreda] (eds. M. Tonkova, A. Gotsev). Sofia, 65-73.

Tonkova, Vasileva 2011: *Tonkova*, Milena, Miglena *Vasileva*. Археологическо проучване на тракийското светилище при с. Бабяк, Западни Родопи (община Белица, Благоевградска област) през 2010 г.: Сектор Топ [Arheologichesko prouchvane na trakiyskoto svetilishte pri s. Babyak, Zapadni Rodopi (obshtina Belitsa, Blagoevgradska oblast) prez 2010 g.: Sektor Top]. – Археологически открития и разкопки през 2010 г. [Arheologicheski otkritiya i razkopki prez 2010 g.]. Sofia, 179-181.

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

Valchev 2016: *Valchev*, Ivan. Оброчни плочки на Тракийския конник от светилището при с. Крепост, Димитровградско [Obrochni plochki na Trakiyskiya konnik ot svetilishteto pri s. Krepost, Dimitrovgradsko]. – Studia Archaeologica Universitatis Serdicensis, No. 5 (2015), 287-299.

Въвеждане на римската скулптура в тракийските светилища

Марина Колева

В статията е дискутирано въвеждането на римската скулптура в тракийските светилища, които запазват традицията в култа от предримската в римската епоха. Разгледано е влиянието на чуждата римска/грък-римска култура върху местното тракийско общество.

Като примери са коментирани две светилища от Тракия, при Бабяк и Крепост, които се ползват в продължение на векове, като запазват с времето ритуалите и вида на култови съоръжения и вотивните дарове. През римската императорска епоха се отбелязват нововъведения, които включват използването на скулптурните паметници. Въвеждането на скулптурата в култа бележи значителната промяна в начина на общуването с боговете и между хората. Произведенията на изкуството са не просто част от нея, но дори могат да се дефинират като силен знак на тази трансформация в мисленето на хората.

Icons as Guarantors and Judges in Byzantine Oath-taking Rituals[1]

Anna Adashinskaya[2]
New Europe College, Bucharest
Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences

Abstract: This essay studies the Byzantine legal rituals involving icons and discusses the interactions between the icons and participants when the images were perceived as fully-fledged actors playing a part of a judge or a guarantor of promises made by other participants. The essay looks for the social and pious mechanisms facilitating this supernatural intervention into human affairs and considers that the use of icons in the legal ritual was conditioned by the growing popularity of miracle-working images. It further analyses the performative components of the oaths involving the icons and emphasizes the role of tactile and visual contact with the image as well as that of the oral and written statements.

Keywords: oath, miraculous icons, Byzantium, legal ritual, Hodegetria, Blachernitissa

Often, Byzantine[3] and Slavic[4] hagiographic legends, chronicles, and pictorial narratives represented icons not simply as objects of veneration, but as conductors of the divine will acquiring their own agency

1 The results of the project *The borderland between the secular and the ecclesiastical in the Middle Ages and Early Modern period: Rus' and Western Europe* carried out within the framework of the Basic Research Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE) in 2022 are presented in this work.

2 *Dr. Anna Adashinskaya is a Pontica Magna Returning Fellow at the New Europe College (Bucharest) and a Senior Research Fellow at the Byzantium and Caucasus Research Centre, the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. E-mail: adashik@gmail.com*

3 *Galavaris* 1959; *Giakalis* 1994: 46-50; *Van Esbroeck* 1988; *Cormack* 1988; *Vassilaki* 2003.

4 *Preobrazhensky* 2017; *Bakalova* 2001.

manifested in such miraculous acts as moving, producing sounds, exuding material substances (emitting myrrh, crying, shedding blood), igniting candles and lamps, relocating other objects. Often these icons did not act first, but rather gave a response to the acts of impiety or aggression committed by careless visitors, iconoclasts, or unbelievers, so they simultaneously demonstrated the divine wrath addressed to such persons and punished for their misbehaviour[5]. These images prompted special veneration, structured the space around them, sanctified the locations they appeared in, and facilitated the divine intervention in the deeds undertaken with their participation[6]. With the transformation occurring in the devotional practices of the 11th century, the icons in general and miraculous images in particular started to be involved into ceremonies of private worship and ritualized social communication, beyond the direct ecclesiastic and liturgical use[7]. Some of them received public functions: Byzantine emperors carried an icon of the Virgin (possibly, Blachernitissa) as a protector in military campaigns and acclaimed her in the triumphant parades[8]; an image of the Saviour Confessor in St. Sophia of Constantinople accepted the penitence of people committing great sins[9]; whereas the image of Christ Chalkites protected the processions passing through the palace gates[10]. This way, some icons became active participants in public events and, together with the officials (members of the clergy, rulers, or military commanders) who initiated these ceremonies, they served to establish social relationships mobilized by the communal and political rituals.

Acts of non-verbal communication dominated medieval societies, and one usually describes them in terms of rituals or ceremonies; this system, however, can be better understood as symbolic communication exhibiting and demonstrating certain status, state of mind, liaisons, rank, etc., through the system of non-verbal behavior patterns, signs, and utterances[11]. Thus, not all poses, utterances, or actions were prescribed in advance, but the parties associated in

5 *Meinardus* 1971: 221-224; *Varvounis, Rodosthenous* 2017; *Bacci* 1998: 114-129, 136-144; for the folklore dimension of the medieval legends, see: *Imellos* 1975/76.

6 *Belting* 1990; *Cameron* 1978; *Cameron* 1979; *Lidov* 1996; *Ousterhout, Brubaker*, 1995.

7 *Nesbitt, Wiita* 1975; *Ševčenko* 1991; *Gerstel, Talbot* 2008: 87-90; *Parpulov* 2017; *Parani* 2019.

8 *Belting* 1990, 209; *Pentcheva* 2006, 75-80; *Carr* 1997.

9 *Lidov* 2004a: 397-401; *Erdeljan* 2017: 115.

10 *Butyrsky* 2003.

11 *Althoff* 2002: 71; *Althoff* 2003: 18-19; *Austin* 1975.

an event performed movements, gestures, and sayings that evoked shared connotations and were understood by the attendees. In these relations, an icon could play the role of an object, as well as a participating subject, that is, it could relate the participants to a depicted personage and engage him/her in the ceremony. This seems to be the mechanism behind the bringing of icons into legal procedures in Byzantium.

Oral tradition endowed some miraculous images of Constantinople with specific functions and, among them, there was an image that witnessed oaths. As Antony, Archbishop of Novgorod, noticed in his Pilgrimage book, an icon of Christ, kept in the Monastery of Holy Archangel Michael on Bosporus, indicated whether an oath-maker told the truth or lied:

Further, is the monastery of Emperor Kyrsak [dedicated] to St. Michael, and there is an icon in this monastery where Christ is depicted. And, if a man goes to this [image] to take an oath fallaciously, Christ turns his face away from him[12].

If one follows the information given by Niketas Choniates, Isaak II Angel stole the image from Monembasia[13], where it was specially venerated. By considering the changing visual features, the oath-taking turned the image into a full-fledged participant into legal rituals, thus, it functioned as a guarantor of the obligations taken upon by oath-makers, and took part in the conclusion of an agreement.

The mechanism involving the icons into Orthodox legal rituals was established much earlier than the first cases attested in Byzantine and Slavic sources. In his *Three Orations in Favour of the Icons* dated to the 730s[14], John of Damascus explained the theology behind the use of icons in oath-swearing ceremonies: 'And those who shall swear by the icon swear by the icon and by those depicted on it'[15]. He added this passage as a commentary to the text of the Gospels (Matt. 23:19-22), where the Lord explains that the one who swears by the altar, temple, or heaven, swears, in fact, by the divinity associated with

12 *Jouravel* 2019: 403.

13 *Ivanov* 2020: 220-221.

14 On the orations' date, see: *Pelikan* 1990: 170-182.

15 *Kotter* 1975: 120.

these objects. Consequently, the writer supplemented the biblical list of holy items with one more, an icon that could represent God with equal efficiency.

This connection between different media as representatives of the same holy personage in the human world can be traced to those cases when not a depiction of a saint but a sanctuary dedicated to him/her or his/her shrine performed the same function as an icon, that is, it witnessed the swearing ritual, evoked the saint as a guarantor, and initiated the mechanism of divine punishment for a false oath. For example, in both longer and abridged Greek versions of his *Miracle about a Jew and a Christian*[16], St. Menas, whose cult included the protection of oaths[17], protected the affected party and exposed the perjurer after a Christian took the oath in the saint's sanctuary. In fact, as the longer version explains, the Jew could not enter a church and, therefore, he was observing the Christian taking oath from the church narthex[18]. This way, the saint became symbolically present into the relations of trust initialized by the legal ritual and, as the further narrative proved, played his part of guarantor returning the stolen money and exposing the oath-breaker. Thus, one may assume that the motive of icon as a punishing actor and legal guarantee derived from an earlier tradition of miracles where a saint or other holy personage became a participant in legal rituals conducted near their relics or in their sanctuaries[19].

However, with the development of the cults of miraculous icons, some images started to be trusted more than others; as the measure of assurance depended on the authority of an invoked image, so the more venerated and recognized was the icon, the more people trusted to its ability to warrant. This particular power of a venerated image was invoked in an episode of Attaleiates' *History* that described an attempt to make an icon-guaranteed oath dismissed by Emperor Romanos IV Diogenes. During his Mantzikert campaign of 1071, the emperor tried to prevent his soldiers from engaging into

16 The miracle can be dated to the 9th or 10th century and was published from 11th-century manuscripts, see: *Pomyalovsky* 1900:70-73; *Duffy, Bourbouhakis* 2003: 74-77.

17 *Delehaye* 1910: 131.

18 *Pomyalovsky* 1900: 71.

19 In fact, both in Byzantium and the West, not only icons could be used for the oath-taking, more commonly people swore on the Gospels and crosses, and on the saints' relics in earlier period (before the 10th century), see: *Hofmeister* 1957, *Koukoules* 1947: 346-375.

stealing and looting and severely punished the violators; as a result, one soldier accused of stealing an ass was punished with the cutting off of his nose[20]. The soldier 'offered all his possessions and invoked the intercession of the most revered image of our glorious Lady, the Mother of God of Blachernai, the image which usually accompanies the faithful emperors on their campaigns as an invincible weapon,' but the sovereign proceeded nonetheless with the punishment. This episode sheds lights on the details of the performance of the judgement ritual, it specifies that the very image was "held aloft" in the tent where the emperor ruled the case and that it provided the right of 'sanctuary' (*asylia*) for the condemned. The violation of this right was understood as a challenging of the icon's authority and caused its future 'great vengeance' foreseen by Attaleiates. Thus, the object endowed with public authority influenced the performance of a legal ritual and changed the popular understanding of the emperor's judgement from the administration of justice to an unnecessary cruelty and disrespect followed by retaliation.

However, when brought to court by an accused, an icon could turn into a supporting argument of innocence of an alleged crime. During the reign of Michael VII Doukas, when Anna Dalassene was on trial for treason and accused in the correspondence exchange with Roman Diogenes, she appeared in court, displayed 'an icon of the Judge seeing all the hidden matters from under her chlamys' to the judges, and called to account those who spread false accusations[21]. Such an action should have scared the magistrates and demonstrated the divine intervention in the process. Thus, perhaps another recognizable icon, this *Judge seeing all the hidden matters*, came to Dalassene's assistance and intervened in the rendering of the decision by the jury. Even though the heroine did not follow a particular oath-taking ritual, the evocation of the icon was grounded on the shared understanding of its power by the persons present.

Icons distinguished with high degrees of sacral authority had the ability to create the strongest and most binding social ties, when getting involved in legal rituals. In his *Discourse on the Miracle that Occurred in the Blachernae* dated to 1075, Michael Psellos discusses the ways to address the famous Blachernitissa icon and to interpret

20 *Kaldellis, Krallis* 2012: 278-279 (ch. 20).

21 *Gautier* 1975: 130 (ch. 1.22).

her judgement, thus making the image a decisive arbiter in a legal argument between General Leon Mandalos and the monks of (tou) Kalliou Monastery[22]. By regarding the supernatural intervention into the physical world (i.e., the miraculous movement of the veil covering the icon) as a display of the Virgin's decision, Psellos explained the legal mechanism conferring a binding effect on the legal decision made through the usual miracle. Pursuant to the existing Byzantine law codes, the parties appointed the Virgin as a 'special judge' (*airetos dikastes*), the one 'who has received an assignment as judge'and works outside the official court structures being empowered to resolve a certain case[23], and, therefore, Her decisions are obligatory even if they overcome the law. This way, the miracle became a tool of displaying the divine interference into the matters of justice and, consequently, the higher was the public recognition of an icon's miraculous power, the more justified became its role in legal affairs.

This way, the mechanism involving an icon in the oath-making rituals drew upon two concepts shared by the Orthodox public: the ability of the holy object to mediate the presence and intervention of sacred authority in the human realm and the icons' miraculous ability to cause changes in the physical world that can resolve any social disagreement. Therefore, it is not surprising that the task to witness the most important and solemn royal oaths was entrusted to the most venerated and famous images. In the Palaiologan times, the icon of Hodegetria became the image[24] especially venerated by the ruling family and witnessing the oaths pertaining to state and power matters. The order by Andronikos II Palaiologos of 1296 for the establishment of the *katholikoi kritai* and the guaranteeing of their rights takes the form of an oath-giving prostagma (*horkomotikon prostagma*), as the emperor swore by 'the More-than-holy our Mistress Theotokos Hodegetria'[25]. Thus, the individuals appointed as katholikoi judges of the Romans handed the letters of oaths to maintain the right judgment to the emperor in the presence of the icon who accepted the officials' vows together with the emperor.

22 *Fisher* 2014; on the Usual Miracle and its treatment in Psellos' Oration, see more recently: *Pentcheva* 2006: 145-163; *Papaioannou* 2001; *Barber* 2012; *Fisher* 2012.

23 *Fisher* 2012: 197-199.

24 On the raise of the icon to popularity in the Palaiologan time and its presence in the imperial headquarters, see: *Babić* 1994; *Angelidi, Papamastorakis* 2000; *Angelidi, Papamastorakis* 2004; *Lidov* 2004b; *Pentcheva* 2006, 109-143.

25 *Zepos, Zepos* 1931: vol. 3, 688.

The same image turned from a witness into an addressee, when the emperors themselves made the oaths. When John VI Kantakouzenos victoriously entered the city of Constantinople as a result of his military success in the civil war of 1342–1345, he processed to the house of the Hodegetria to offer her gratitude for his victory. There, he read the oaths promising not to harm the emperor and the dowager empress and to share the royal throne between the older and younger emperors as between a father and his son. Later on, when the empress opened for Kantakouzenos the gates of Blachernai Palace, he concluded the agreement with the empress and John V and repeated an oath specifically in front of the Hodegetria icon after worshipping the image[26]. Thus, both the house of the Hodegetria and the icon herself became the facilitators of the smooth passage of power and guarantors of royal honesty. Kantakouzenos appealed once again to the famous image as his legal sponsor, when his son-in-law John V attempted to conclude a union with the Serbs: John VI took the empress to the Hodegetria sanctuary and "promised there before the holy icon that he would immediately give the entire royal heritage to her son and his son-in-law, if he terminates that agreement with the [Serbian] king"[27]. For reassurance, the older emperor handed the written oath "setting up the Most Pure Mother of God as a most immediate guarantor" to Anna of Savoy in front of the miraculous image.

This way, the swearing ritual involving an icon included two components, the oral and the diplomatic one: an oath-taker evoked the image in his utterance and referred to it in the written document[28]. These two engaged media, that is, voice and text, allowed the ritual to be reconstructed and reenacted in a different location in case the affected parties were separated by spatial distance. As one may conclude from Nikulitsa's story narrated by Kekaumenos[29], the 'royal icons' accompanying the written oaths gave a spiritual warranty to their content and attested to the authority issuing the document. During the Bulgarian uprising in Thessaly in 1066, Constantine X Doukas proposed a peace agreement and sent to the rebels the tax

26 *Schopen* 1832: vol. 3, 8-9 (ch. 4.1).

27 *Bekker, Schopen* 1829-1855: 149 (ch. 27.28).

28 For a similar case of making both oral and written oaths in front of the Hodegetria by Syrgiannes Paliologos, see: *Bekker, Schopen* 1829-1855: vol. 1, 298 (ch. 8.4).

29 *Spadaro* 1998: 216-218 (ch. 4.180-181).

relives supported by a written oath and 'the holy icon of Christ our God, the Virgin and other saints, depicted together" that witnessed the promise. The head of the rebels, Nikulitsa, resounded the royal oaths in front of the crowd and 'displayed the icons before everyone and showed them." In such cases, it was not the images' miraculous power, but rather their luxurious materiality that confirmed the royal origin of the delivered charter; however, the holy personages depicted on the icons guaranteed the purity of the emperor's intentions and provided the spiritual approval for the oaths.

The tactile and visual contact with the icon were two other components of oath-taking in addition to the written and oral invocations. The late Byzantine poet and lawyer Stephanos Sahlikes describes an argument between several female courtiers, where one of the women proposed to swear holding an icon: 'And Parabaraina told, let facilitate it for everyone for those who want to make oaths in order to resolve the case and let hold an icon and take an oath in the Lord'[30]. Thus, the touching of the holy objects seemed to facilitate the intervention of divine powers into the human realm, as the corporal contact visualized the legal bond established between a spiritual guarantor and a human beneficiary. Simultaneously, this corporal contact publically reflected the unequal relations occurring between parties: the gestures of humans ought to display respect and honor toward the divinity and, thus, to convince the holy personage to side to a particular man or woman in his/her legal case. In the case of Kantakouzenos' oaths discussed above, the emperor 'worshipped' (*proskyneuo*) the Hodegetria icon before making his promises[31]. A similar sign of reverence was the formal attire worn by the oath-taker. In one of the legal disputes occurring on the Holy Mount Athos between the monasteries of Koutloumusiou and Rossikon in 1430, the representative of the latter, elder *hieromonk kyr* Neilos 'wearing epitrachelion,' being a part of the priestly service outfit, 'took an oath staying in front of the holy and immaculate icon of Christ the Lord'[32].

To conclude the present study, one can describe the mechanism involving the icons into oath-taking rituals as relying on the following factors. The icons were perceived as media facilitating the

30 *Wagner* 1874: 101.

31 *Schopen* 1832: vol. 3, 8.

32 *Lemerle* 1982: 137-138, n. 20.

supernatural intervention into human affairs, that is, establishing the connection between their prototypes and the worshippers. At the same time, some special, miraculous icons could also cause changes in the physical realm and, through them, display support of or discontent with human actions. Consequently, these icons became frequent participants in oath-taking and other legal rituals, as the participants and the public believed in their ability to guarantee justice and punish a perjury. The very oath-taking ritual engaging an icon consisted of several components: the tactile or visual contact with the image, its veneration by the parties, the utterance of oath evoking the icon in front of it and, in some cases, the handing of a written promise together with the oral performance.

Bibliography

Primary Sources

Bekker, Schopen 1829–1855: *Bekker*, Immanuel, *Schopen*, Ludwig, eds. Nicephori Gregorae historiae Byzantinae, 3 vols. Bonn.

Duffy, Bourbouhakis 2003: *Duffy*, John, *Bourbouhakis*, Emmanuel. Five Miracles of St. Menas. In: Byzantine Authors: Literary Activities and Preoccupations (ed. J. W. Nesbitt). Leiden – Boston, 65-81.

Gautier 1975: *Gautier*, Paul (ed.). Nicéphore Bryennios. Histoire. Brussels.

Jouravel 2019: *Jouravel*, Anna. Die Kniga palomnik des Antonij von Novgorod: Edition, Übersetzung, Kommentar. Wiesbaden.

Kaldellis, Krallis 2012: *Kaldellis*, Anthony, *Krallis*, Dimitris, eds. & trans. Michael Attaleiates, The History. Cambridge, MA.

Kotter 1975: *Kotter*, Bonifatius (ed.). Die Schriften des Johannes von Damaskos, vol. 3. Berlin.

Lemerle 1982: *Lemerle*, Paul (ed.). Actes de Saint-Pantéléèmôn. Paris.

Pomyalovsky 1900: *Pomyalovsky*, Ivan (ed.). Житие преподобного Поисия Великого и Тимофея патриарха Александрийского „Повествованье о чудесах св. великомученика Мины [Zhitie prepodobnogo Paisiya Velikogo i Timofeya patriarha Aleksandriyskogo „Povestvovanje o chudesah Sv. Velikomuchenika Miny"]. St. Petersburg.

Schopen 1832: *Schopen*, Ludwig (ed.). Ioannis Cantacuzeni eximperatoris historiarum libri IV, Vol. 3. Bonn.

Spadaro 1998: *Spadaro*, Maria Dora (ed.). Raccomandazioni e consigli di un galantuomo: Stratēgikon. Alessandria.

Wagner 1874: *Wagner*, Wilhelm (ed.). Carmina graeca medii aevi. Leipsig.

Zepos, Zepos 1931: *Zepos*, Iōannēs, *Zepos*, Panagiotis. Jus graecoromanum, vol. 3. Athens.

Literature

Althoff 2002: *Althoff*, Gerd. The Variability of Rituals in the Middle Ages. In: Medieval Concepts of the Past. Ritual, Memory, Historiography (eds. G. Althoff, J. Fried, P. J. Geary). Cambridge, 71-87.

Althoff 2003: Althoff, Gerd. Die Macht der Rituale: Symbolik und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt.

Angelidi, Papamastorakis 2000: *Angelidi*, Christine, *Papamastorakis*, Titos. The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery. In: Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art (ed. M. Vassiiaki). Milan, 373-387.

Angelidi, Papamastorakis 2005: *Angelidi*, Christine, *Papamastorakis*, Titos. Picturing the Spiritual Protector: from Blachernitissa to Hodegetria. In: Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium (ed. M. Vassiiaki). Aidershot, 209-223.

Austin 1975: *Austin*, John L. How to Do Things with Words, 2nd edition. Cambridge MA.

Babić 1994: *Babić*, Gordana. Les images byzantines et leurs degrés de signification: l'exemple de l'Hodigitria. In: Byzance et les images: cycle de conférences organisées au Musée du Louvre (eds. A. Guillou, J. Durand). Paris, 189-222.

Bacci 1998: *Bacci*, Michele. Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribute a san Luca. Pisa.

Bakalova 2011: *Bakalova*, Elka. La vénération des icônes miraculeuses en Bulgarie: Aspects historiques et contemporains d'un pèlerinage. – Ethnologie française, No. 31, 261-274.

Barber 2012: *Barber*, Charles. Movement and Miracle in Michael Psellos's Account of the Blachernae Icon of the Theotokos. In: Envisioning Experience in Late Antiquity and the Middle Ages: Dynamic Patterns in Texts and Images (eds. G. De Nie and T. F.X. Noble). Farnham, 9-22.

Belting 1990: *Belting*, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Munich.

Butyrsky 2003: *Butyrsky*, Michael. "Multiplication of the relique": the Icon of Christ Chalkitis according to the Late-Byzantine Sources. In: Eastern Christian Relics (ed. A. Lidov). Moscow, 337-350.

Cameron 1978; *Cameron*, Averil. The Theotokos in Sixth-Century Constantinople. – Journal of Theological Studies, No. 29, 79-108.

Cameron 1979; *Cameron*, Averil. Images and Authority: Elites and Icons in Late Sixth-Century Byzantium. – Past and Present, No. 84/1, 3-35.

Carr 1997: *Carr*, Annemarie Weyl. Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople. In: Byzantine Court Culture from 829 to 1204 (ed. H. Maguire). Washington DC, 81-99.

Cormack 1988: *Cormack*, Robin. Miraculous Icons in Byzantium and Their Powers. – Arte Cristiana, No. 76/1-2 (724), 55-60.

Delehaye 1910: *Delehaye*, Hippolyte. L'invention des reliques de Saint Ménas à Constantinople. – Analecta Bollandiana, No. 29, 117-150.

Erdeljan 2017: *Erdeljan*, Jelena. Chosen Places. Constructing New Jerusalems in Slavia Orthodoxa. Leiden.

Fisher 2011: *Fisher*, Elizabeth. Michael Psellos on the 'Usual' Miracle at Blachernae, the Law and Neoplatonism. In: Byzantine Religious Culture: Studies in Honor of Alice-Mary Talbot (eds. D. Sullivan, E. Fisher, E. Papaioannou). Leiden, 187-204.

Fisher 2014: *Fisher*, Elizabeth. Discourse on the Miracle that Occurred in the Blachernae. In: Michael Psellos on Symeon the Metaphrast and on the Miracle at Blachernae: Annotated Translations with Introductions. Harvard University, http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5488 [accessed 07.06.2022].

Galavaris 1959: *Galavaris*, George P. The Mother of God, "Stabbed with a Knife". – Dumbarton Oaks Papers, No. 13, 229-233.

Gerstel, Talbot 2008: *Gerstel*, Sharon E., *Talbot*, Alice-Mary. The Culture of Lay Piety in Medieval Byzantium (1054–1453). In: The Cambridge History of Christianity. Vol. 5: Eastern Christianity (ed. M. Angold). Cambridge, 79-100.

Giakalis 1994: *Giakalis*, Ambrosios. Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council. New York.

Hofmeister 1957: *Hofmeister*, Philipp. Die christlichen Eidesformen: eine liturgie- und rechtsgeschichtliche Untersuchung. München.

Imellos, 1975/76: *Imellos*, Stephanos. Εικόνες Αγίων δεσμευόμεναι [Related Images of Saints]. – Epeteris tou Kentrou Ereunes tes Hellenikes Laographias, No. 24, 60-64.

Ivanov 2020: *Ivanov*, Sergei. Антоний Новгородец и его экскурсовод в Константинополе [Anthoniy of Novgorod and his Guide in Constantinople]. In: Византий и Византия: провинциализм столицы и столичность провинции [Byzantium and Byzantium: Provincialism of the Capital and Capitalism of the Province] (eds. A. Vinogradov, S. Ivanov). St. Petersburg, 203-235.

Koukoules 1947: *Koukoules*, Phaidōn. Βυζαντινών Βίος και πολιτισμός. Vol. 2. Athens.

Lidov 1996: *Lidov*, Alexei (ed.). Miracle-Working Icon in Byzantium and Old Rus. Moscow.

Lidov 2004a: *Lidov*, Alexei. Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia. In: The Heroes of the Orthodox Church: The New Saints, 8th – 16th c. (ed. E. Kountoura-Galake). Athens, 393-432.

Lidov 2004b: *Lidov*, Alexei. The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space. In: The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance (eds. E. Thunø and G. Wolf). Rome, 273-304.

Meinardus 1971: *Meinardus*, Otto. A Typological Analysis of the Traditions Pertaining to Miraculous Icons. In: Wegzeichen. Festgabe zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. Hermengdd M. Lieberman OSA (eds. E. C. Suttner, C. Patock). Würzburg, 201-232.

Nesbitt, Wiita 1975: *Nesbitt*, John, *Wiita*, John. A Confraternity of the Comnenian Era. – Byzantinische Zeitschrift, No. 68, 360-384.

Ousterhout, Brubaker 1995: *Ousterhout*, Robert, *Brubaker,* Leslie, eds. The Sacred Image. East and West. Chicago.

Papaioannou 2001: *Papaioannou*, Eustratios. The 'Usual Miracle' and an Unusual Image. – Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, No. 51, 177-198.

Parani 2019: *Parani*, Maria. Experiencing Miraculous Icons in Byzantium. The examples of the Icon of the "Usual Miracle" and the Hodegetria in. Constantinople. Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Age occidental (eds. S. Brodbeck, A.-O. Poilpré). Paris, 171-194.

Parpulov 2017: *Parpulov*, Georgi. The Rise of Devotional Imagery in Eleventh-Century Byzantium. In: Byzantium in the eleventh century. Being in between: Papers from the 45th Spring Symposium of Byzantine Studies (eds. M.D. Lauxtermann, M. Whittow). Abingdon, 231-247.

Pelikan 1990: *Pelikan*, Jaroslav. Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons. New Haven and London.

Pentcheva 2006: *Pentcheva*, Bissera V. Icons and Power: The Mother of God in Byzantium. University Park, Penn.

Preobrazhensky 2017: *Preobrazhensky*, Alexander. „Слезы из суха древа". Плачущие, кровоточащие и мироточащие иконы в сообщениях русских летописей [„Sleziy iz suh dreva". Plachushtie i mirotochashtie ikoniy v soobshteniyah russkih letopisey]. In: Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World (ed. A. Lidov). Moscow, 332-371.

Ševčenko 1991: *Ševčenko*, Nancy. Icons in the Liturgy. – Dumbarton Oaks Papers, No. 45, 45-57.

Van Esbroeck 1988: *Van Esbroeck*, Michel. Le culte de la Vierge de Jérusalem à Constantinople au 6e – 7e siècle. – Revue des études byzantines, No. 46, 181-190.

Varvounis, Rodosthenous 2017: *Varvounis*, Manolis, *Rodosthenous*, Nikos. Religious Traditions of Mount Athos on Miraculous Icons of Panagia (The Mother of God). – Balkan Studies, No. 52, 139-149.

Vassilaki 2003: *Vassilaki,* Maria. Bleeding Icons. In: Icon and Word. The Power of Images in Byzantium (eds. A. Eastmond and L. James). Aldershot, 121-133.

Иконите като гаранти и съдии във византийските клетвени ритуали

Анна Адашинская



Статията разглежда механизмите за взаимодействие между икони и общности, в които те се почитат, от гледна точка на официалните византийски ритуали, в които изображенията биват включвани, придобивайки и законна сила. Разглеждат се случаи на полагането на клетва и произнасянето на присъда, в случаи, когато на отделни изображения се приписва ролята на съдия или на гарант за положени клетви. Анализира се връзката между нарастващата популярност на чудотворните икони и привличането им към клетвените ритуали, но също така се проследява и възприемането на образите като посредници, улесняващи намесата на светителските персонажи във физическия свят. Като свидетели на полагането на клетви, се вярва, че някои икони могат да демонстрират подкрепа или недоволство от действията на хората или да наказват за неспазване на обети. Включването на тези икони в официалните ритуали води до практиките на визуален контакт или допир с иконата, използването на наричания, както и различни други форми на поклонение пред тях.

Функция и смисъл: към иконографията на две композиции в стенописната програма на Бачковската костница

Function and Meaning: To the Iconography of two Compositions in the Mural Paintings of Bachkovo Ossuary

Любен Домозетски[1]
Софийска градска художествена галерия,
Национална художествена академия – София

Абстракт: Статията разглежда композициите Видението на пророк Йезекиил на полето с костите в криптата и Теофаничното видение в притвора на горния етаж на Бачковската костница в светлината на някои по-нови проучвания. За първата композиция са изтъкнати идейните нюанси, с които сцената се изобразява във византийския свят, и са разгледани аспекти от формирането на нейната иконография. За Теофаничното видение на горния етаж е представена идентификация на персонажите, чиито ликове са загубени. Представени са произведения с подобен сюжет, за да бъде проследена миграцията на една ранна иконография към по-късни произведения.

Ключови думи: иконография, стенна живопис, средновизантийски период, Видението на пророк Йезекиил

1 *Lyuben Domozetski, PhD; Art historian, curator in Sofia City Art Gallery since 2015. Interests, research and publications in the field of Medieval art in Bulgaria, Byzantine iconography and Bulgarian art from the first half of the 20th century. E-mail: l.domozetsky@abv.bg*

Функцията на Бачковската костница[2] определя до голяма степен иконографската програма на стенописите, в които важно място имат темата за смъртта, Страшният съд и спасението на праведниците. Няколко символични композиции, основно в криптата, визуализират представата за възкресението на мъртвите, очакваното Второ пришествие и застъпничеството пред Христос – великия съдия на човешките грехове. Една част от тези изображения имат установена иконография и ясен смисъл, който може да се проследи и в множество други паметници от византийския ареал. Това са Дейсис в апсидата и Страшният съд по стените и свода на притвора, и двете композиции изобразени в криптата на костницата. Възприемането на идеята, а също сюжетът и иконографията на друга част от сцените са по-сложни и неоднозначни. Става дума за представянето на Видението на пророк Йезекиил на полето с костите в криптата и Теофаничното видение, изписано на източната стена на притвора на горния етаж. Тези композиции са изобразявани рядко в средновековното изкуство. При първата от тях зографите вероятно не разчитат на установена иконографска схема и всеки един от запазените и известни примери от средновизантийския период представя различно иконографско решение. Обратно, при Теофаничното видение установената иконография е адаптирана чрез някои изменения към съответния визуален контекст. Двете композиции са разглеждани вече в литературата, основно в книгата на Андре Грабар за религиозната живопис в България[3] и в монографията за Бачковската костница

2 Стенописите на този паметник са подробно изследвани от чл.-кор. Е. Бакалова. Нейното изследване е представено в докторската ѝ дисертация и публикувано в монография: *Bakalova* 1977, която и досега остава основно проучване на Бачковската костница. Почти едновременно с публикуването на монографията за паметника от проф. Бакалова в Австралийския национален университет Александър Гришин защитава дисертационен труд, посветен на стенописите в костницата. Тази дисертация е малко известна в българската литература и представя възгледи, които се разминават с предположенията на проф. Бакалова, главно по въпроса за датировката на създаването на стенописите. Дисертацията остава непубликувана, а някои заключения на автора, свързани с историческия контекст и създаването на костницата, са представени в отделна статия: *Grishin* 1981. В периода 1998–2001 г. се извършва последната реставрация на паметника и в резултат на това е издадена нова монография: *Bakalova, Kolarova, Popov, Todorov, Karageorghis, Leventis, Tancev* 2003, в която живописта е представена отново от проф. Бакалова с някои допълнения към изданието от 1977 г. За датировката на стенописите са изказани различни предположения. Едно от последните проучвания предлага датировка в края на XI или самото начало на XII в.: *Oretskaia* 2018: 37-54. В настоящата статия се придържаме към датировката, предложена от проф. Бакалова, а именно във втората половина на XII в., и по-точно около третата четвърт на века: *Bakalova* 1977: 155-156.

3 *Grabar* 1928: 80-82. В голяма степен това изследване се основава на отделна статия на Грабар: *Grabar* 1924.



Фиг. 1. Видението на пророк Йезекиил на полето с костите, XII в., стенопис в криптата на Бачковската костница. Снимка *Л.* Домозетски

на Елка Бакалова[4]. Някои по-нови публикации, посветени на други паметници, разширяват изучването на иконографията и на интерпретацията на двете сцени във византийското изкуство. Представената статията, изтъквайки някои аспекти, които досега не са били по-подробно анализирани, допълва проучванията за бачковската живопис. В светлината на по-новите изследвания и със стремеж за иконографски уточнения са разгледани композициите Видението на пророк Йезекиил и Теофаничното видение в притвора на параклиса на горния етаж на костницата.

На западната стена на криптата над входа е представена композицията Видението на пророк Йезекиил на полето с костите. Стенописът от Бачковската костница е добре известен в научната литература. В монографията за паметника проф. Бакалова специално разглежда тази композиция и нейния смисъл в контекста

4 *Bakalova* 1977: 45-45, 67-70.



Фиг. 2. Видението на пророк Йезекиил от ръкопис с хомилиите на св. Григорий Назиански (Paris. gr. 510, f 438 v), IX в., Национална библиотека, Париж. Източник https://gallica.bnf.fr

на иконографската програма на живописта в костницата[5]. Композицията визуализира първите 10 стиха от глава 37 от книгата на пророк Йезекиил[6]. Текстът върху свитъка в ръцете на пророка представя стих 5[7]. Композиция с този сюжет е сравнително рядко изобразявана в средновековното християнско изкуство. Въпреки ясната препратка към темата за възкресението на мъртвите, смисълът, с който Видението на пророк Йезекиил се представя, е различен в отделните примери и невинаги е директно свързан със сотириологични идеи. Проф. Бакалова отбелязва специфичния смислов нюанс, с който сцената е разгърната в стенописите на синагогата Дура Европос от III в.[8] В този ранен паметник Възкресението на костите е пресъздадено с месианска идея като пророчество за възстановяването и завръщането на народа изгнаник в неговата родна земя, визуализирайки и стихове 11-14 от същата 37 глава от книгата на пророк Йезекиил.

Както А. Грабар, така и Е. Бакалова, изследвайки стенописа в Бачково, припомнят и друго представяне на Видението, а именно миниатюрата в ръкописа с хомилиите на св. Григорий Назиански (Paris. gr. 510, f 438 v)[9]. Освен тази известна миниатюра, още едно произведение пресъздава Видението на полето с костите: релеф от слонова кост от X в., днес в постоянната експозиция на Британския музей. Тази творба е специално разгледана от Антъни Кътлър, който представя интересния смислов оттенък на композицията[10]. След IX в. във Византия Видението на полето с костите се свърза с литургията и с включването на глава 37 в богослужението на Велика събота[11]. Същевременно тази глава е включена и в Паримийника, където непосредствено следва про-

5 *Bakalova* 1977: 45-49.

6 Тези стихове представят пророка, изведен от Господ чрез Духа на полето „пълно с кости" (37: 1), „и те бяха съвсем сухи" (37: 2). Тогава Господ проговаря на Йезекиил и му заповядва да изрече пророчество „сухи кости! Чуйте словото Господне" (37: 4). Изричайки пророчеството, се чуло шум „и ето – движение, и почнаха да се сближават костите, кост до своя кост" (37: 7). След като израства плът и кожа я покрива, телата останали бездушни. Тогава Господ отново проговаря на Йезекиил и му заповядва да изрече пророчество, за да влезе дух в „тия убити и те ще оживеят" (37: 9). Изричайки пророчеството, телата оживяват и се изправят на нозете си, „твърде, твърде голямо опълчение" (37: 10).

7 *Bakalova* 1977: 47.

8 *Bakalova* 1977: 47.

9 *Grabar* 1924: 25-26; *Bakalova* 1977: 47.

10 *Cutler* 1992: 47-58.

11 *Bakalova* 1977: 48; *Cutler* 1992: 57.



Фиг. 3. Стенописи на източната стена на притвора на църквата в Бачковската костница. Снимка *Л.* Домозетски

киментът, измолващ Христовото възкачване от Ада[12]. Но освен тази връзка А. Кътлър отбелязва, че Видението на полето с костите през IX и X в. е възприето като символ на "national revival"[13]. Изображението, познато от по-ранни релефи, саркофази и пр., е възприето като израз на етническо и религиозно съзнание. Сюжет, който дотогава не е бил особено разпространен и предпочитан в изкуството, приема значение, в което общността е мислена като едно цяло[14]. През епохата на Македонците, както в релефа от Лондон, така и в парижкия ръкопис, става ясно, че Видението на полето с костите означава освобождението и спасението, което Господ обещава на своя избран народ.

12 *Cutler* 1992: 57.

13 *Cutler* 1992: 57.

14 *Cutler* 1992: 57.

Смисълът на композицията в Бачково обаче е различен от представеното дотук и е силно зависим от иконографския контекст и от предназначението на криптата. С това изображение се визуализира идеята за всеобщото възкресение на мъртвите, за спасение и вечен живот, предсказани в Стария завет[15]. Също така в костницата Видението на пророк Йезекиил би могло да бъде възприето и като пророчество за възкресението на мъртвите в деня на Страшния съд. Предвид факта, че в средновизантийския период са известни три представяния на тази композиция, всяко в различен вид изкуство и с различно предназначение, тук ще отбележим някои иконографски особености. Изглежда, че композицията няма установена иконографска схема и всяко едно от трите произведения демонстрира различно решение. В миниатюрата пророкът е представен два пъти, първо, воден от ангел и втори път сред поле, осеяно с кости и черепи, вдигнал ръце в молитвен жест към спускащата се от небето Божия десница. Изображението пресъздава скалист пейзаж, а долу е изрисувана архитектура. Релефът от слонова кост представя Йезекиил с благославящ жест в едната половина на композицията, а в другата половина – Христос в сияние върху дъга и с поза, подобна на тази от Слизане в Ада. Възкръсващите кости са изобразени като малки деца, зад пророка има архитектурни кулиси, състоящи се от два триъгълни фронтона, носени от колони, а зад Христовото сияние са разположени ангели. В бачковския стенопис липсват архитектурни елементи, пророкът, изобразен на фона на планински склонове, държи с ръце разтворен свитък с текст, а над костите се извисяват възкръснали голи фигури. Също така жестът на пророка с високо вдигнат и разтворен свитък пред лика в костницата напомня жеста на Йезекиил от барабана на купола на църквата във Велюса, където фигурата отново е представена с разтворен свитък с текст. Изглежда, че бачковската композиция не следва установената иконография за представянето на сцената, а използва познати елементи, като например фигурата на пророк със свитък, разполагана в купола или в свода на византийските църкви, и детайла с костите и възкръсналите тела. По този начин една тема добива ново иконографско решение, което отразява характерното за XII в. интегриране на текстове в живописта, при това неслучайно избрани, а свързани с богослужението. Освен

15 *Bakalova* 1977: 47-48.

това стенописът в Бачково възпроизвежда самото възкресение на мъртвите и се превръща в една „действено-разказвателна“ композиция, за разлика от алегорично-символичното изобразяване в релефа.

Стенописите на църквата на горния етаж на костницата следват позната иконографска програма за украса на византийските храмове. Единствената композиция, която е свързана по някакъв начин с темата за смъртта, и по-скоро с темата за Второто пришествие, е Теофаничното видение, изобразено в горния регистър на източната стена на притвора. В литературата тази композиция е известна като Видението на пророк Йезекиил[16]. В средата е представен Христос, седнал на дъга в зелено сияние. Текстът върху свитъка в лявата ръка предава съдържанието на глава 25: 9-10 от Книгата на пророк Исая[17]. От двете страни на сиянието са запазени две изображения от тетраморфа. В дясната половина на композицията, пред зелен планински склон с пещера е изобразен седнал пророк, вдигнал дясната си ръка пред гърдите с длан напред и с отворен кодекс с текст в лявата ръка. Текстът е избледнял. В лявата половина на композицията, пред червено-кафяв планински склон с пещера е изобразена правата фигура на пророк, вдигнал ръце – вероятно с длани до главата, запазена е само лявата му ръка. Не е запазен нито един от ликовете, нито останки от надписи. Под композицията в аркирана ниша вляво от входа на църквата е представена правата фигура на ап. Павел, а респективно от другата страна на входа е изписан ап. Петър. Идентификацията на фигурите в долната част на композицията може да се направи благодарение на сходството на бачковския стенопис с подобна сцена, изписана върху едната страна на известната погановска икона, където имената на пророците са запазени[18]. Следвайки иконографската схема, възпроизведена върху погановската икона, седналата фигура вдясно може да бъде идентифицирана като пророк Авакум, а правата фигура вляво вероятно представя пророк Йезекиил.

Въпреки че този стенопис е добре известен в литературата, тук ще бъде разгледан по-подробно в светлината на някои нови

16 *Grabar* 1928: 80; *Bakalova* 1977: 67-72.

17 *Bakalova* 1977: 67.

18 *Bakalova* 2016: 371. Вж. също така *Grabar* 1928: 80.



Фиг. 4. Икона Видението на пророк Йезекиил, XVI в., Музей на Московския Кремъл, Москва. Източник https://www.icon-art.info

проучвания. Както Видението на пророк Йезекиил на полето с костите в криптата, така и тази теофанична композиция е много рядко срещана във византийското изкуство. Освен в Бачково са познати още три примера, които дават възможност за интерпретация и тълкуване на композицията в костницата. Най-ранното изображение с подобен сюжет е запазено в солунската църква „Хосиос Давид". Става дума за мозайка от V или VI в. в конхата на апсидата[19]. Сведения за това произведение са познати от един средновековен текст, известен като Διήγησις, датиращ от XI–XII в.[20] Текстът разказва за чудодейното откриване на изображението, а също и за създаването на мозайката, която според легендата била поръчана от Теодора – дъщеря на Максимиан, управител на Солун и съвластващ с император Диоклециан[21].

Произведението в Солун е добре запазено. В центъра върху дъга е изобразен Христос в сияние, със свитък в лявата ръка и с вдигната дясна. От сиянието се появяват символите на евангелистите, под краката на Христос изтичат четири реки, а малка мъжка фигурка се предполага, че персонифицира река Йордан[22]. В лявата част на композицията възрастен персонаж с бяла коса и брада (пророк или евангелист) е вдигнал ръце до главата си с обърнати напред длани, а в дясната част друг възрастен пророк или евангелист с бяла коса и брада е представен седнал с отворен кодекс. Поради сходството на композицията с текста на глави 1-3 от книгата на

19 *Bakalova* 1977: 67; *Semoglou* 2011: 13; *Bakalova* 2016: 371; *Vinulović* 2018: 175-177.

20 *Bakalova* 2016: 371; *Vinulović* 2018: 176.

21 Принцесата приела християнството тайно и била принудена да крие своята вяра във времето на християнските гонения. Тя пожелала да ѝ бъде построен дворец с баня, а банята решила да превърне в храм и поръчала в апсидата да бъде изобразена Богородица. Една сутрин Теодора посетила работещия по мозайката майстор и с изненада видяла, че вместо образ на Божията майка, в апсидата се бил появил Христос. Максимиан обаче научил, че дъщеря му е приела Христовата вяра и заповядал да я затворят, а дворецът да бъде опожарен, но мозайката се запазила благодарение на Божията воля. Мястото, на което се намирал дворецът, било известно като Латомия, от гръцката дума за камък, който бил използван в градежа: *Vinulović* 2018: 176. След установяването на християнството постройките на Теодора били възстановени и превърнати в манастир, а църквата – посветена на пророк Захария: *Bakalova* 2016: 372. Именно там се озовал един египетски монах, Сенуфий, който отправял молитви към Господа да му се разкрие, така както Той ще се появи в Края на дните(!): *Vinulović* 2018: 176. Тогава станало земетресение и под изпадалата мазилка в апсидата се появил образът на Христос. След като видял чудото и благодарил на Господа, Сенуфий починал и бил погребан на това място: *Vinulović* 2018: 177. По-късно, през османския период, мозайката била покрита, а едва през XX в. църквата била посветена на преподобния Давид. През 1927 г. след разчистване на мазилката мозайката отново се появила, този път предизвикваща огромен интерес сред изследователите (Библиография в: *Vinulović* 2018: 175-186).

22 *Vinulović* 2018: 177.

пророк Йезекиил сцената е идентифицирана в литературата като Видението на пророк Йезекиил[23]. Както в Солун, така и в Бачково липсват надписи, позволяващи идентификация на изобразените фигури в подножието на сиянието.

Следващият пример на тази композиция е познат от споменатата вече двустранна погановска икона, едната страна на която представя подобна сцена[24]. Надпис „чудото в Латом" е изписан върху иконата и ясно препраща към солунската мозайка[25]. В иконата са запазени надписи с имената на образите в подножието на сиянието, а именно пророк Йезекиил в лявата част и пророк Авакум в дясната. Освен това върху отворения кодекс в ръцете на Авакум е представен текст от книгата на Йезекиил 3: 1, което напълно съответства с изобразената сцена с Видението на пророк Йезекиил, но отбелязваме, че този текст е различен от представения в солунския прототип[26].

Познат е още един, макар и късен пример с подобна композиция. Става дума за икона от XVI в., съхранена в Московски Кремъл[27]. В горната половина на иконата е изобразен Христос Емануил със свитък и със златни одежди, под Него има интересен вариант на тетраморфа, представен като огнен серафим с четири глави и изписан четири пъти. Под изображенията на тетраморфа са представени четири крилати колела, украсени с очи. Долу, на фона на планински склонове и от двете страни на езеро или река, два пъти е изобразен пророк Йезекиил, вляво – прав, с вдигнати до главата ръце, и вдясно – седнал, със свитък, който Божията десница му поставя в устата. Иконата е поставена в обков с изписан текст, предаващ Видението на пророк Йезекиил.

Сходството в композициите и в някои иконографски детайли в представените дотук примери безспорно насочва към предположението за общ иконографски модел, който е имал някакво

23 *Vinulović* 2018: 177.

24 Основна статия за тази икона е: *Bakalova* 2016.

25 Вж. бел. 21. Интересно е да се отбележи, че езиковите особености го превръщат в епитет: „явилият се при чудото в Латом" или „такъв, какъвто се е явил при чудото в Латом": *Bakalova* 2016: 371.

26 *Semoglou* 2012: 238.

27 *Sofia Premadrost Bozhia* 2000: 310.



Фиг. 5. Христос в сияние и пророците Исая и Йезекиил (Marc. Gr. Z540, f 11 r), XII в., Библиотека Марчиана, Венеция. Източник https://www.icon-art.info

разпространение. Във всеки един от паметниците обаче е направена трансформация и няма два еднакви примера. Персонажите са променени, променени са текстовете, дори елементите в пейзажа. Двете икони дават сведение за идентификацията на изобразените пророци, но също така демонстрират различни решения при избора на персонажите.

В обширната литература по темата бачковският стенопис остава най-слабо разглеждан и дори пропускан, може би заради липсващите части с ликовете и загубените надписи. Голямо значение има иконографският контекст на това изображение, представено в църква гробница, където темата за смъртта и Второто пришествие

има значително място. Освен това Видението е изписано на източната стена на притвора – място, най-често предназначено за Страшния съд в повечето византийски църкви. Някои хипотези за мозайката в Солун и преди всичко предположения за идентификация на персонажите от двете страни на сиянието тук ще бъдат припомнени, защото те дават интересна посока за интерпретацията на изображението в костницата. Както отбелязва Атанасиос Семоглу, нито погановската икона, нито текстът на Διήγησις могат да послужат като сигурно сведение за разбиране на иконографията на мозайката в Солун[28]. Предположението на А. Грабар, според което „мозайката интерпретира визията в смисъла на Новия завет и не напомня никаква конкретна пророческа теофания"[29], преориентира посоката на интерпретация. Самият А. Грабар задава въпроса дали персонажите в мозайката не са Петър (дясно) и Павел (ляво)[30], пресъздаващи идеята за *Traditio legis*. В друга интерпретация на тази композиция представените образи са идентифицирани като пророк Исая или Йезекиил (прав) и евангелист Йоан (седнал)[31]. За идентификацията на пророка вляво като Исая се изтъкват няколко причини: изобразеният архитектурен пейзаж с обърнат фронтон зад фигурата напомня за пророкуваното от Исая разрушаване на град Тир, текстът върху свитъка на Христос представя цитат по Исая и не на последно място, изобразеният младолик Христос е известен като Емануил според едно пророчество на Исая (Ис. 7: 14)[32]. А. Семоглу представя една изцяло новозаветна интерпретация, според която образите са на евангелистите Матей (прав) и Йоан (седнал), а архитектурният пейзаж пресъздава Йерусалим. Авторът предполага, че представянето на двата новозаветни персонажа в този иконографски контекст е свързано с идеята за Второто пришествие, която композицията изразява[33]. Мозайката в солунския

28 *Semoglou* 2017: 237.

29 *Grabar* 1959: 296.

30 *Grabar* 1959: 298.

31 *Semoglou* 2012: 237.

32 *Semoglou* 2011: 7.

33 *Semoglou* 2011: 7-13. Това е постигнато чрез избирането на двамата евангелисти, единият предсказал Второто пришествие в своето евангелие, а другият получил откровение на остров Патмос. За представянето на Матей в тази композиция А. Семоглу дава няколко интересни причини. Първата е предсказването на Второто пришествие в Евангелието на Матей (25: 31-46). Позата на евангелиста, която изразява изненада, е възприета като напомняне за постоянно бдение, защото Второто пришествие ще дойде ненадейно. Текстът върху свитъка на Христос, предаващ свободно Исая 25: 9-10, А. Семоглу възприема като още един

паметник, като префигурация на Страшния съд, подсказва за фунералната функция на църквата, а някои елементи придават на изображението фунерален характер – птиците, вазите, растенията в горната част и сред тях кръст като символ на Второто пришествие, както е според Мат. 24: 30[34]. В това проучване А. Семоглу определя погановската икона като интерпретация на видението от раннохристиянския паметник, която е направил зографът, придавайки на изображението нов смисъл[35]. Освен това са въведени и някои промени: образът в дясната част вече не е възрастен и с бяла коса и брада, а младолик, върху отворения кодекс, който държи, е изписан друг текст, детайлът с четирите реки и персонификацията на река Йордан е заменен с едно езеро с плуващи риби, архитектурният пейзаж зад правата фигура вляво е премахнат. Направената интерпретация вероятно не е изцяло оригинална и за първи път представена в иконата, а се предполага, че датира от по-ранно време и се свърза с текста на Διήγησις[36], чудодейното разкриване на мозайката[37] и пр. Тогава възниква въпросът, фреската в Бачковската костница дали отразява раннохристиянската иконография, която може да бъде възприета и като едно новозаветно видение според предположението на А. Семоглу, препращащо към темата за Второто пришествие, или следва по-късни интерпретации. В костницата някои детайли също са променени спрямо солунския прототип: липсват реките, Христос е със златни одежди, подобно на Страшния съд долу в криптата и на погановската икона, липсва архитектурен пейзаж, персонажите в подножието на сиянието са представени на фона на скалиста местност, всяка фигура е пред пещера. Загубата в живописта, унищожените ликове и надписи допълнително затрудняват идентификацията. Насока при проучването на бачковския стенопис дава една почти съвременна на живописта в костницата миниатюра от евангелие в Библиотека Марчиана, Венеция (Marc. Gr. Z540, f 11 r) от първата половина

довод за идентификацията на Матей, защото от евангелистите Матей е най-значително позоваващ се на Исаевите пророчества и чрез препратките към Исая в своето евангелие апостолът осъществява връзката между двата завета (*Concordia Veteris et Novi Testamenti*). На няколко места А. Семоглу изтъква и връзката на това изцяло новозаветно според него видение с темата за *Traditio legis*.

34 *Semoglou* 2011: 10.

35 *Semoglou* 2012: 233.

36 *Semoglou* 2012: 233.

37 Вж. бел. 21.

на XII в.[38] Миниатюрата представя Христос Емануил в сияние със свитък с текст в ръце[39]. От сиянието излизат символите на евангелистите, а долу под сиянието са изобразени пророците Исая (ляво) и Йезекиил (дясно) – и двамата представени с разтворени свитъци с текст в ръце. Вероятно тази миниатюра има връзка с текста на Διήγησις. Може да се предположи, че в Бачково също са били изобразени двамата пророци, още повече, че Христос държи свитък с текст от Исая и именно на Исая Той се явява като Емануил. Изглежда, че иконографският модел от костницата и от миниатюрата стои по-близо до солунския прототип, отколкото двете икони. Иконите биха могли да се възприемат като по-късни интерпретации, в които са въведени някои иконографски трансформации – както в избора на персонажи, така и в елементите на пейзажа, в сиянието на Христос, в подбора на текстове.

Стенописите в Бачковската костница отдавна привличат интереса на изследователите и значението на този паметник за изучаването на византийската живопис е добре известно. Общата иконографска програма демонстрира добре обмислената идейна обвързаност на живописта с предназначението на костницата. Двете композиции, Видението на пророк Йезекиил в криптата и Теофаничното видение на горния етаж, изпъкват сред останалите сцени в костницата със своята рядкост и оригинално иконографско решение. Видението на пророк Йезекиил на полето с костите не следва установен иконографски модел и показва адаптирането на сцена, която до този момент е разпространена с определен и по-различен смисъл, към идейната програма на паметник, в който темата за смъртта и възкресението на мъртвите има важно място. За интерпретация на Теофаничното видение на горния етаж е представена идентификация на персонажите съответно като пророк Йезекиил и пророк Исая. Тази сцена в Бачково демонстрира възприемането на един ранен иконографски модел и етап от неговата миграция към различен визуален контекст и предпочитания.

38 *Lazarev* 1986: 92, ill. 258; *Sofiya Premudrost Bozhiya* 2000: 310.

39 Текстът върху свитъка предава цитат по Матей 28: 18 – „… даде ми се всяка власт на небето и на земята“. За разчитането и идентифицирането на текста благодарност изказвам на Анна Лазарова.

Библиография

Bakalova 1977: *Bakalova*, Elka. Бачковската костница [Bachkovskata kostnitsa]. Sofia.

Bakalova, Kolarova, Popov, Todorov, Karageorghis, Leventis, Tancev 2003: *Bakalova*, Elka, Vera *Kolarova*, Petar *Popov*, Valentin *Todorov*, Vassos *Karageorghis*, Konstantin *Tancev*. The Ossuary of the Bachkovo monastery. Plovdiv.

Bakalova 2016: *Bakalova*, Elka. Иконата „Св. Богородица Убежище“ и „Видението на пророк Йезекиил“ от колекцията на НАИМ [Ikonata „Sv. Bogoroditsa Ubezhishte“ i „Videnieto na prorok Yezekiil“ ot kolektsiyata na NAIM]. – Bulletin of the National Institute of Archeology, No. 43, 366-392.

Cutler 1992: *Cutler*, Anthony Πᾶς οἶκος Ἰσραήλ: Ezekiel and the Politics of Resurrection in Tenth-Century Byzantium. – Dumbarton Oaks Papers, No. 46, 47-58.

Grabar 1924: *Grabar*, Andrey. Роспись церкви-гробницы Бачковского монастыря [Rospis tserkvi-grobnitsy Bachkovskogo monastyrya]. – Bulletin de l'Institut archéologique bulgare, No. 2, 1-68.

Grabar 1928: *Grabar*, André. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris.

Grabar 1959: *Grabar*, André. À propos d'une icône byzantine du XIV^{e} siècle au musée de Sofia. (Notes sur les sources et les procédés des peintures sous les Paléologues). – Cahiers archéologiques, No. 10, 289-304.

Grishin 1981: *Grishin*, Sasha. Literary evidence for the dating of the Bačkovo Ossuary frescoes. In: Byzantine papers (eds. Elizabeth Jeffreys, Michael Jeffreys, Ann Moffatt). Canberra, 90-100.

Lazarev 1986: *Lazarev*, Viktor. История византийской живописи [Istoriya vizantiyskoy zhivopisi]. Moscow.

Oretskaia 2018: *Oretskaia*, Irina. On the Style of the Bachkovo Ossuary Frescoes. – Zograf, No. 42, 37-54

Semoglou 2011: *Semoglou*, Athanasios. La mosaïque de "Hosios David" à Thessalonique. Une interpretation néotestamentaire. – Cahiers archéologiques, No. 54, 5-16.

Semoglou 2012: *Semoglou*, Athanasios. La théophanie de Latôme et les exercices d'interprétations artistiques durant les "renaissances" byzantines. Les nouveaux signifiants de (la vision de) Dieu. In: Byzantium and Renaissances. Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity Tradition and Modernity (eds. Michała Janochy, Aleksandry Sulikowskiej, Iriny Tatarovej). Warszawa, 231-239.

Sofiya Premadrost Bozhiya 2000: София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. Каталог [Sofiya Premadrost Bozhiya. Vystavka russkoy ikonopisi XIII–XIX vekov iz sobraniy muzeyev Rossii. Katalog]. Moscow.

Vinulović 2018: *Vinulović*, Ljubica. The Miracle of Latomos: From the Apse of the Hosios David to the Icon from Poganovo. The Migration of the Idea of Salvation. In: Migrations in Visual Art (eds. Jelena Erdeljan, Martin Germ, Ivana Prijatelj Pavičić, Marina Vicelja Matijašić). Belgrade, 175-186.

Function and Meaning: To the Iconography of two Compositions in the Mural Paintings of Bachkovo Ossuary

Lyuben Domozetski

The present article examines two compositions from the decoration of the Bachkovo ossuary: the vision of prophet Ezekiel in the field of dry bones in the crypt and the Theophanic vision in the narthex of the church. Both compositions are rarely presented in Byzantine art. The vision of prophet Ezekiel in the field of dry bones does not follow an established iconographic model. Up until that moment in time, this scene has been mostly used with different purposes. The Bachkovo fresco depicts an adaptation of the scene to a cemeterial monument context in which the theme of death and resurrection of the dead plays a prominent role. To interpret the theophanic view of the upper floor, the article presents an identification of the figures as the prophet Ezekiel and the prophet Isaiah, respectively. This scene in Bachkovo demonstrates the perception of an early iconographic model and the stage of its migration to a different visual context and preferences.

Idéologie en pierre: les messages du pouvoir sur un chapiteau de Tarnovgrad

Albena Milanova[1]
University of Sofia "Saint Kliment Ohridski",
Center for Slavo-Byzantine Studies "Prof. Ivan Dujčev"

Abstract: Le présent texte analyse un chapiteau de Tarnovo orné de monogrammes du roi bulgare Michaïl III Shishman (1323–1330) et de créatures fantastiques – griffon, aigle bicéphale et basilics, ces derniers identifiés auparavant comme des oiseaux à cous enlacés. La pièce sculptée sert d'exemple de l'instrumentalisation de l'art dans la forge idéologique du Second royaume bulgare. Une lecture renouvelée de son décor est proposée: moins comme un récit historique centré sur la personne et les ambitions impériales de Michaïl Shishman comme ceci a déjà été avancé, mais plutôt comme une affiche condensée et symbolique des postulats fondamentaux de la théorie politique de l'Etat médiéval bulgare.

Mots-clés: sculpture, monogramme, griffon, basilic, aigle bicéphale, Tarnovo, XIV^{e} s.

La manifestation de la présence des pouvoirs, célestes ou terrestres, et leur emprise sur la société comptent parmi les principales fonctions sociales de l'art au Moyen Âge. L'imbrication de l'artistique et du politique, en particulier à l'époque médiévale, est un constat largement établi. On sait également que certaines formes artistiques servent plus facilement que d'autres la propagande en raison de leur plus grande

1 *Dr. Albena Milanova est professeur associé au Centre d'études slavo-byzantines "Prof. Ivan Dujčev" auprès de l'Université de Sofia "Saint Kliment Ohridski" membre de l'Association des byzantinistes et des médiévistes en Bulgarie; archéologue et historien; travaille dans le domaine de la sculpture protobyzantine et médiévale, le peuplement, l'urbanisme médiéval. E-mail: amilanova@dujcev.uni-sofia.bg*

visibilité publique. C'est le cas des réalisations monumentales comme l'architecture et son décor peint ou sculpté. Exposés au regard du plus grand nombre de personnes, ils sont les médias de masse médiévaux privilégiés pour la transmission des enseignements de nature politique, religieuse, éthique. Réalisés dans les milieux du pouvoir et destinés à être vus non seulement individuellement, comme les manuscrits par exemple, mais aussi collectivement, ils sont chargés d'idées, de messages et de concepts qu'ils visent à propager.

Parmi les nombreux exemples d'instrumentalisation de l'art dans la forge idéologique, il faut mentionner une pièce sculptée provenant du contexte palatial de l'époque du Second royaume bulgare (1185–1396), pièce qui illustre bien les capacités de la sculpture architecturale à véhiculer des messages socio-politiques dans la Bulgarie médiévale. Il s'agit d'un chapiteau orné du monogramme du roi Michaïl III Shishman Assen (1323–1330) et d'animaux imaginaires: griffon, aigle bicéphale et oiseaux à cous noués ou basilics (**Fig. 1-3**)[2]. De petites dimensions (haut 21,5 cm, lit de pose 5 cm de côté, lit d'attente 22x22 cm), sculpté dans un marbre blanc à grain fin, il devait couronner une colonnette octogonale de 11 cm de diamètre. Trois des côtés du chapiteau sont bien taillés et décorés. Le quatrième côté est dégrossi et non orné, et devrait être adossé au mur. Sur la face décorée centrale, on a représenté un aigle bicéphale aux ailes déployées, têtes et pattes écartées (**Fig. 1**). Sur l'une des faces adjacentes, on voit un griffon dressé sur ses pattes arrière et tourné avec force vers le monogramme du tsar Michaïl Shishman, comme pour attirer l'attention sur ce dernier (**Fig. 2**). L'aile du griffon est levée et touche sa tête qui ensemble dessinent un cercle. La queue retombe entre ses pattes. La face opposée du chapiteau est occupée par un second monogramme du même souverain, de taille réduite, et par une paire d'oiseaux affrontés aux cous entrelacés (selon l'opinion couramment accepté), parfois identifiés à des aigles[3] ou à des basilics aux queues levées et enroulées[4] (**Fig. 3**). L'identification à des basilics semble plus convaincante sur le plan iconographique. Elle correspond à l'évolution de la représentation du basilic dans l'art médiéval, où cette créature mythique s'éloigne de son apparence antique de reptile en conservant seulement la queue enroulée de serpent tandis que son

2 No. d'inv. 2361-c/TOM au Musée régional d'histoire de Veliko Tarnovo.

3 *Ovcharov* 1994: 19-20; *Kosseva, Totev* 2017: 46.

4 *Fokas* sous presse: cat. No. 3.3. Je remercie l'auteur de m'avoir permis de consulter son manuscrit inédit.



Fig. 1. Chapiteau de Tsarevets. Face ornée avec un aigle bicéphale. Photo A. Milanova

corps et sa tête s'inspirent de ceux d'un oiseau, en particulier d'un coq[5]. Les extrémités pointues du « ruban » reliant les cous des prétendus oiseaux suggèrent plutôt les extrémités d'une queue de serpent.

Depuis sa découverte en 1958 lors des fouilles archéologiques du palais royal situé sur la colline Tsarevets dans la capitale Tarnovo[6], le chapiteau a été systématiquement signalé et reproduit dans les ouvrages généraux sur l'histoire de l'art, la sculpture ou l'imagerie héraldique de la Bulgarie médiévale[7]. Toutefois, les mentions le concernant se limitent à deux à trois phrases répétitives qui soulignent ses petites dimensions et son décor particulier, surtout la figure de l'aigle bicéphale et le monogramme, sans jamais proposer une étude d'ensemble. Les deux courts articles de Hitko Vatchev qui lui ont été spécialement consacrés

5 *Borges* 2009: 47-49.

6 *Georgieva, Nikolova, Angelov* 1973: 54, 127, ill. 13, 14a, cat. No. 2.

7 *Vasilev, Silyanovska-Novikova, Trufeshev, Lyubenova* 1973: 65-66, cat. n. 119-122, alb. 114- 117; *Silyanovska-Novikova* 1976: 206 *sq.*; *Doncheva-Petkova* 1996: 32, 98-99, ill. 26, 72; *Aleksiev* 1985: 103-104, ill. 5; *Popov* 1985: 67; *Ovcharov* 1994: 19; *Dimova* 2008: 150, ill. 98; *Kosseva, Totev* 2017: 53, 113, 178-179, cat. No. 28.



Fig. 2. Chapiteau de Tsarevets. Face ornée avec un griffon et le monogramme du roi Michaïl III Shishman Assen. Photo A. Milanova

représentent une exception heureuse au sein de l'historiographie[8]. Celle-ci hésite quant à sa provenance (l'église Sainte-Parascève sur la place palatine ou une chapelle familiale à l'étage des appartements royaux[9]), son emplacement et sa fonction (chapiteau du templon[10] ou d'un cénotaphe du roi Michaïl III Shishman[11]), et même l'identification

8 *Vachev* 1992; *Vachev* 1996.

9 Le contexte archéologique de la découverte du chapiteau explique ces divergences. Il a été trouvé dans le remblai d'une pièce située près de l'église palatine mélangé aux objets à usage religieux, mais aussi quotidien. La plupart des auteurs y voient des éléments résiduels du décor de cette église. Toutefois, H. Vachev considère que l'hétérogénéité du matériel indique l'existence d'une petite chapelle privée à l'étage habité et des pièces à usage domestique au rez-de-chaussée de ce bâtiment – *Vachev* 1992: 147-148.

10 *Vachev* 1992: 150; *Georgieva, Nikolova, Angelov* 1973: 54; *Nesheva* 2000: 46-50; *Dimova* 2008: 150; *Kosseva, Totev* 2017: 46, 53.

11 Mort loin de la capitale, dans la bataille de Bélébousdion contre les Serbes en 1330, il est enterré dans l'église Saint-Georges de Staro Nagoričane, en Macédoine du Nord. Les sept riches tombes dans le naos et le narthex de l'église Sainte-Parascève de Tarnovo ont permis de postuler sa transformation dans le premier quart du XIV[e] siècle en une église royale funéraire – *Chokoev* 2008: 29-30; *Dermendzhiev* 2001. Il n'est pas impossible qu'un monument funéraire symbolique du fondateur de la dernière dynastie bulgare y a été également aménagé. C'est d'autant plus vraisemblable qu'on a constaté que la combinaison de monogramme et d'images héraldiques à Byzance à cette époque est utilisée surtout dans le décor des tombes aristocratiques, cadres



Fig. 3. Chapiteau de Tsarevets. Face ornée avec une paire de basilics affrontés et le monogramme du roi Michaïl III Shishman Assen. Photo A. Milanova

de certaines figures comme des oiseaux ou des basilics (**Fig. 3**); ainsi qu'à propos du monogramme royal[12] (**Fig. 2, 3**).

On a déjà proposé d'interpréter cette pièce architecturale comme une illustration sculptée dans la pierre des ambitions impériales du roi Michaïl Shishman et de la dater en conséquence, c'est-à-dire après la mort de l'empereur byzantin Andronic II Paléologue en 1328, lorsque le roi bulgare prétend au trône de Constantinople comme héritier de ce dernier, car il avait épousé sa petite fille, Théodora Paléologue[13]. Tout en restant dans ce discours visuel du pouvoir, le présent texte vise à proposer une lecture un peu différente. Il s'agirait moins d'un

privilégiés pour glorifier en mots et en images les individus distingués (*Ousterhout* 2009: 165).

12 Identifié d'après sa présence sur des monnaies de ce tsar (*Mushmov* 1924: 97-98, 103-105, ill. 58-60, 79-85). En notant son absence des dernières émissions monétaires du souverain, une proposition d'y voir la représentation symbolique d'une ville fortifiée, en particulier la capitale et son atelier monétaire a été avancée (*Stankov* 1986). Toutefois, sa présence sur le chapiteau ne conforte pas cette dernière hypothèse.

13 *Vachev* 1992:148-150; *Vachev* 1996. Sur son projet, finalement infructueux, de faire renaître l'hégémonie bulgare dans les Balkans, voir *Bozhilov* 1985: 119-134.

récit historique d'événements précis, rendus par des images symboliques associées à la personne du roi Michaïl Shishman soulignée par l'inclusion de son monogramme, que d'un condensé de signes figurant, selon le code social et le langage artistique du XIV^e siècle, les fondements idéologiques sur lesquels s'est construit l'État médiéval bulgare: l'autorité légitime et la généalogie distinguée de son souverain, la puissance et l'ancienneté de son État, ses droits à l'héritage romain impérial, son égalité, voir une supériorité, avec les autres puissances politiques. Cette exégèse est basée, d'un côté, sur la nouvelle identification du motif des deux oiseaux compris comme des basilics; d'autre côté, elle tient compte des acquis interprétatifs récents des images dites héraldiques à Byzance en remettant en question la valeur armoriale des animaux sculptés sur le chapiteau malgré leur posture. Sans reprendre l'interprétation symbolique des motifs ornementaux l'un après l'autre, sur lesquels il existe de surcroît une littérature immense, ce texte cherche à affiner l'analyse de l'iconographie associée à la mise en scène du pouvoir et du détenteur du trône de Tarnovo en prenant en considération le choix et la combinaison de ces images.

La première observation qui s'impose est l'association de lettres et de figures animales. Elle est conforme aux pratiques établies à l'époque paléologue au sein de l'élite aristocratique des Balkans pour mettre en évidence des réalisations individuelles, des liens familiaux et une distinction sociale[14]. Il est aujourd'hui admis que dans cette association les lettres reçoivent une valeur identitaire plus forte du fait que, dans le monde byzantin, les armoiries au sens propre ne se développent pas. Leur équivalent fonctionnel est constitué par les monogrammes[15]. Les figures sont secondaires et systématiquement accompagnées d'au moins un ou deux monogrammes[16]. L'impression que laisse le chapiteau de Tarnovo est contradictoire. Les animaux occupent une position centrale sur les faces de l'objet, alors que le monogramme royal semble "serré" entre elles: sur deux des faces, il est placé dans l'angle derrière les basilics et le griffon (**Fig. 2, 3**), tandis qu'il est totalement absent de la face centrale ornée de l'aigle bicéphale (**Fig. 1**). Néanmoins, cette perception initiale est illusoire. Pour minimiser le poids des figures, le monogramme est doublé et il s'impose, comme un intrus, à l'attention du spectateur, au risque de réduire la symétrie

14 Un bel éventail d'exemples est à trouver dans *Ousterhout* 2009.

15 *Cernovodeanu* 1982; *Sengalevich* 2020: 306-307.

16 *Ousterhout* 2009: 165.

habituelle pour ce type de compositions. Ainsi, le schéma décoratif général du chapiteau supposerait la représentation, sur la face avec le griffon, d'un second griffon à la place du monogramme pour former l'ornement familier d'une paire de bêtes adossés, en accord avec le caractère double de l'aigle bicéphale et des basilics affrontés sur les deux autres faces du chapiteau. Le spectateur, habitué à ce genre de compositions ornementales, est d'autant plus surpris de l'insertion du monogramme à côté de la paire de basilics. En déstabilisant ainsi l'équilibre figuratif, il rétablit d'une certaine manière un équilibre symbolique en focalisant le regard sur le monogramme.

La solution artistique adoptée par le commanditaire et le tailleur de Tarnovo ne manque pas d'originalité au regard de tous les autres exemples de chapiteaux byzantins avec monogrammes, où ces derniers prennent une place centrale et autonome, souvent inscrits dans des médaillons sur un "tapis" ornemental[17]. Là aussi, le choix des concepteurs de la pièce bulgare se démarque car les lettres, tout comme les animaux, ressortent en bas-relief aplati, sur un fond entièrement vide. Cela évite toute distraction par des éléments non essentiels pour la transmission des messages dont la clarté de la lecture est ainsi garantie. Le sens domine nettement l'esthétique. Que voulait-on exprimer de manière si visible ?

Conformément aux usages artistiques et aux conventions symboliques de l'époque, où la personnalité et la parenté deviennent un facteur important dans la société, au centre du discours pictural se situe la personne du roi bulgare. La répétition de son monogramme dans le schéma iconographique insiste sur la mise en valeur du patronage royal, si l'on accepte l'idée que le chapiteau provient du templon d'une église (Sainte-Parascève/Petka ou une chapelle familiale), ou sur la glorification du souverain si l'on reste fidèle à l'idée qu'il s'agit d'une sépulture[18]. Elle révèle la volonté avec laquelle Michel III Shishman veut montrer son origine (associée aux puissantes familles des Assénides, des Comnènes, des Doukas, des Paléologues et des Njemanides), son statut social (roi de Tarnovo et ancien despote de Vidin), ainsi que la légitimé et la distinction de la nouvelle dynastie bulgare qu'il fonde après avoir été élu par les dignitaires bulgares

17 *Niewöhner* 2012: 114-115; *Melvani* 2013: 20-22.

18 Cf. *supra* à propos des controverses sur sa provenance.

pour occuper le trône vacant en raison de son ascendance et de ses mérites personnels.

Ce message d'excellence personnelle et familiale est complété par celui des figures animales. Des hypothèses ont été avancées sur leur signification précise. Le griffon a été considéré comme le gardien du trône et le blason de Michaïl Shishman du temps de son despotat à Vidin (1311–1323); l'aigle bicéphale a été compris comme un insigne royal et de parenté avec les Paléologues; et les deux oiseaux aux cou enlacés ont été interprétés comme une illustration des aspirations du roi bulgare à se comparer aux empereurs byzantins ou une version développée de l'aigle à deux têtes symbolisant l'unité du pouvoir séculier et ecclésiastique sous le sceptre du souverain orthodoxe, une éloge du césaropapisme[19]. Il me semble que les animaux ne doivent pas être perçus comme les armoiries personnelles de Michaïl III Shishman, ni le griffon pour sa période de despote de Vidin, ni l'aigle bicéphale pour son règne à Tarnovo. Ce rôle est joué par les deux monogrammes. Quel est dans ce cas celui des animaux?

La présence des basilics est la plus étonnante dans ce contexte. Il n'est pas facile de l'expliquer par leur symbolique chrétienne courante du mal incarné[20]. Leur choix peut être dû à l'homophonie des mots *basileus* et *basiliscus*, d'où la dénomination de cette créature fantastique comme roi des serpents. Dans leur contexte iconographique (en tenant compte des autres motifs) et architectural (une église royale de caractère palatin ou familial), les figures des basilics doivent être interprétées comme une image de la dignité royale et de l'idée de l'égalité entre le roi bulgare et le basileus byzantin. Michaïl Shishman est le dernier roi bulgare qui tente de matérialiser ce concept idéologique en menant une politique agressive à l'égard de Byzance et de la Serbie et de faire revivre la "grande idée" du royaume médiéval bulgare de conquérir le trône de Constantinople et, de là, gouverner l'ensemble de la Péninsule balkanique[21]. De même que les basilics qui possèdent également une fonction apotropaïque et protègent l'institution royale, le griffon garde la personne du souverain comme le suggère le monogramme vers lequel la créature hybride tourne son regard (**Fig. 2**). Cette pro-

19 *Silyanovska-Novikova* 1976: 206; *Vachev* 1992: 149; *Ovcharov* 1994: 20.

20 Il représente l'un des quatre visages du Satan selon le Psaume 90, 13: "Vous marcherez sur l'aspic et sur le basilic; et vous foulerez aux pieds le dragon et le lion". Ils incarnent le mal dont le roi David [Christ] sera protégé à cause de sa foi.

21 *Bozhilov* 1985: 127.



Fig. 4. Chapeau byzantin de Thessalonique avec aigle bicéphale et emblèmes de la famille des Paléologues. Photo A. Milanova

tection garantie l'indépendance politique, l'autorité du souverain et la plénitude de son pouvoir, illustrés par la figure de l'aigle bicéphale.

L'utilisation de l'aigle bicéphale en contexte byzantin est une question largement débattue, et son association à l'emblème des Paléologues est de moins en moins soutenue. Sa figuration semble avoir fait partie d'un langage de pouvoir commun et compréhensible à toutes les communautés orthodoxes, catholiques et musulmanes dans l'espace méditerranéen dont la situation politique est soumise d'importants changements à cette époque[22]. Néanmoins, sa présence dans les programmes sculptés commandités par l'aristocratie byzantine ayant des rapports avec la cour impériale des Paléologues est certaine et rarement "innocente"[23]. C'est la figure du pouvoir par excellence, exercé à la fois par le souverain et par la haute aristocratie (en particulier les despotes) à laquelle l'empereur accordait des privilèges politiques ou qu'elle usurpait dans le contexte du bouleversement des sociétés balkaniques au tournant des XIII^{e} – XIV^{e} siècles[24].

22 A titre d'exemple voir: *Solovjev* 1935; *Ovcharov* 1994; *Babuin* 2001: 38; *Durocher* 2021: 266-277; *Ousterhout* 2009: 159 *sq.*; *Androudis* 2012: 132-135 et les références citées.

23 On le voit partout - sur des chapiteaux, des plaques, des épistyles, des archivoltes, des piliers et des sarcophages. Voir *Melvani* 2013: 24-25, fig. 41, 73. Ce lien, constaté d'après les monuments, est appuyé par les textes cités par *Cernovodeanu* 1982.

24 *Solovjev* 1935: 122-132, 163; *Ovcharov* 1994; *Atanassov* 1999: 210-212 avec les exemples et la



Fig. 5. Architrave avec le monogramme des Paléologues et des zodia. Photo A. Milanova

Une belle illustration de cet usage est offerte par le petit chapiteau, aujourd'hui dans la crypte de la basilique Saint-Démétrius de Thessalonique, qui a été étudié de manière détaillée en lien avec les emblèmes de pouvoir et des symboles familiaux (**Fig. 4**)[25]. Sur chacun de ses côtés sont sculptés respectivement le monogramme des Paléologues, un aigle à deux têtes, un second monogramme dont la lecture reste discutée et un signe énigmatique (une sorte de rhombe allongé). Par sa conception, ses dimensions et ses fonctions, il s'agit de l'élément de comparaison le plus proche de notre chapiteau de Tarnovo, malgré de notables différences de composition et de techniques. Les deux monuments ont de plus une date similaire dans la première moitié du XIV^{e} siècle. Il a été interprété comme un élément d'une structure funéraire avec ciborium, associée à l'un des deux fils du despote Démétrios Paléologue[26]. À cette structure pourrait appartenir une architrave conservée au Musée de la culture byzantine de la même ville qui présente un décor similaire combinant animaux, monogrammes et rinceaux (**Fig. 5**)[27]. Tout comme pour la pièce de Tarnovo, on a avancé une hypothèse alternative pour leur emplacement en les associant à la structure d'un templon[28].

Les similarités entre les deux pièces ainsi que l'emploi combiné à cette période d'un aigle à double tête et d'un monogramme dans différents types d'objets, tous associés aux Paléologues ou aux cours qui leur étaient liées dans les Balkans, incitent à considérer la représentation de l'aigle bicéphale sur le chapiteau de Tarnovo selon la proposition de H. Vachev: il s'agirait d'un emblème du pouvoir des Paléologues que le roi bulgare se serait approprié après son mariage avec la sœur

littérature afférente.

25 *Ousterhout* 2009: 153-156, ill. 1-4; *Androudis* 2012.

26 *Androudis* 2012: 137-139.

27 *Ousterhout* 2009: 153.

28 *Tzetzibassi* 2005. L'auteur propose également une datation un peu postérieure, dans la seconde moitié du siècle.

de l'empereur Andronic III (1328–1341). Un fait est pourtant à souligner. Sur tous les côtés décorés du chapiteau, seul celui orné de l'aigle est dépourvu du monogramme royal. Deux interprétations semblent alors possibles. Dans un cas, on peut considérer qu'il s'agit de l'unique signe zoomorphe crédité du même degré de lisibilité et d'égalité avec la personne royale que les lettres du monogramme. Du fait de cette fusion parfaite il était inutile de réitérer la même information. L'image de l'aigle constituant alors un emblème personnel et héraldique. Or, comme on l'a déjà constaté, répéter le même message ne pose pas problèmes aux concepteurs de cette pièce, bien au contraire. Par conséquent, une autre explication paraît plus convaincante. La figure de l'oiseau puissant exalterait l'autorité suprême de l'État bulgare et de son souverain en général. Cette glorification est en quelque sorte anonyme ou globale dans la mesure où elle symbolise l'institution, le pouvoir central, sans référence particulière à la personne qui l'incarne temporairement. L'aigle, figure de la puissance étatique éternelle, est ainsi dépourvu du monogramme se référant au souverain précis.

Notons enfin que ce motif, utilisé comme signe du pouvoir, semble omniprésent dans l'église palatine de Tarnovo. Du décor de cet édifice proviennent également deux autres pièces avec un aigle bicéphale sculpté en relief, l'un sur les bottes du gisant d'un sarcophage royal et l'autre sur un chapiteau[29], ainsi que des tissus de soi à fil d'or des vêtements retrouvés dans les sépultures[30]. La répétition de ce motif et son association à des objets relatifs au souverain et à ses proches suggèrent incontestablement son lien avec le pouvoir royal de Tarnovo. Étant donné son utilisation pour d'autres attributs royaux comme les monnaies, les sceaux et les chaussures des trois représentants successifs de la dynastie des Shishman (Michaïl III, Ivan Alexandre, Ivan Sratsimir), on est tenté de reconnaître ici un essai partiel, mais avortée, tout comme chez les Paléologues à Byzance, d'adopter des formes de l'héraldique occidentale. Cet effort reste superficiel puisqu'il ne correspond pas aux particularités des sociétés balkaniques, et les concepts traditionnels ne sont pas abandonnés. C'est seulement leur expression visuelle qui évolue pour s'adapter aux standards d'un *koiné* artistique en cours de formation aux temps d'échanges intensifs entre l'Est et l'Ouest pour garantir une meilleure compréhension des messages du pouvoir et de ses fondements idéologiques.

29 Voir en dernier *Kosseva, Totev* 2017: 73, 111-112, 152-154, 177.

30 *Georgieva* 1974: 404-406, ill. 6; *Chokoev* 2008.

Bibliographie

Aleksiev 1985: *Aleksiev,* Yordan. Каменоделство и каменна пластика в Търнов [Kamenodelstvo i kamenna plastika v Tarnov]. In: Културата на средновековния Търнов [Kulturata na srednovekovniya Tarnov] (éds. A. Popov, V. Velkov). Sofia, 94-107.

Androudis 2012: *Androudis*, Pascal. Chapiteau de la crypte de la basilique de Saint-Démétrios à Thessalonique avec emblèmes de la famille des Paléologues. – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, No. 33, 131-140.

Atanassov 1999: *Atanassov*, Georgi. Инсигниите на средновековните български владетели [Insigniite na srednovekovnite balgarski vladeteli]. Pleven.

Babuin 2001: *Babuin*, Andrea. Standards and Insignia of Byzantium. – Byzantion, No. 71/1, 7-59.

Borges 2009: *Borges*, Jorge. Le livre des êtres imaginaires. Paris.

Bozhilov 1985: *Bozhilov,* Ivan. Фамилията на Асеневци (1186–1460). Генеалогия и просопография [Familiyata na Asenevtsi (1186–1460). Genealogiya i prosopografiya]. Sofia.

Cernovodeanu 1982: *Cernovodeanu*, Dan. Contribution à l'étude de l'héraldique byzantine et postbyzantine. – Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, No. 32/2, 409-422.

Chokoev 2008: *Chokoev,* Ivan. Тъканите от Дворцовата църква на хълма Царевец, Велико Търново: технологично изследване, реконструкция, историческа интерпретация [Takanite ot Dvortsovata tsarkva na halma Tsarevec, Veliko Tarnovo: tehnologichno izsledvane, rekonstruktsiya, istoricheska interpretatsiya]. (PhD Dissertation, avtoreferat) Veliko Tarnovo.

Dermendzhiev 2001: *Dermendzhiev,* Evgeni. Строителната периодизация на Дворцовата църква в Търновград [Stroitelna periodizatsiya na Dvortsovata tsarkva v Tarnovgrad]. – Трудове на катедрите по история и богословие [Trudove na katedrite po istoriya i bogoslovie], No. 4, 192-202.

Dimova 2008: *Dimova*, Violeta. Църквите в България през

XIII–XIV век [Tsarkvite v Balgariya prez XIII–XIV vek]. Sofia.

Doncheva-Petkova 1996: *Doncheva-Petkova,* Lyudmila. Митологични изображения от българското средновековие [Mitologichni izobrazheniya ot balgarskoto srednovekovie]. Sofia.

Durocher 2021: *Durocher*, Maxime. Figures ailées et aigles bicéphales: le décor figuré d'époque seldjoukide et l'iconographie du pouvoir à Konya au prisme des échanges avec Byzance. In: Byzance et ses voisins, XIII^{e} – XV^{e} siècle. Art, identité, pouvoir (éd. E. Yota). Paris, 259-277.

Fokas (sous presse): *Fokas*, Daniel. Изображения на животни и фантастични същества в изкуството по българските земи през XI–XIV век [Izobrazheniya na zhivotni i fantastichni sashtestva po balgarskite zemi prez XI–XIV vek]. Sofia.

Georgieva, Nikolova, Angelov 1973: *Georgieva,* Sonya, Yanka *Nilolova,* Nikola *Angelov.* Царевград Търнов. Дворецът на българските царе през Втората българска държава. Т. 1. История на проучванията, архитектура, надписи, монети, културни пластове преди изграждането на двореца [Tsarevgrad Tanov. Dvoretsat na balgarskite tsare prez Vtorata balgarska darzhava. T. 1. Istoriya na prouchvaniyata, arhitektura, nadpisi, moneti, kulturni plastove predi izgrazhdaneto na dvoretsa]. Sofia.

Georgieva 1974: *Georgieva*, Sonya. Накити и части от тъкани от двореца на Царевец [Nakiti i chasti ot takani ot dvoretsa na Tsarevets]. In: Царевград Търнов. Дворецът на българските царе през Втората българска държава. Т. 2. Керамика, битови предмети, въоръжение, накити и тъкани [Tsarevgrad Tanov. Dvoretsat na balgarskite tsare prez Vtorata balgarska darzhava. T. 2. Keramika, bitovi predmeti, vaorazhenie, nakiti i takani]. Sofia.

Kosseva, Totev 2017: *Kosseva,* Diana, Konstantin *Totev.* Stone Plastik in Bulgaria's Medieval Capital Turnovo (1185–1393). Veliko Tarnovo.

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

Mushmov 1924: *Mushmov*, Nikola. Монетите и печатите на българските царе [Monetite i pechatite na balgarskite tsare]. Sofia.

Niewöhner 2012: *Niewöhner*, Philipp. Byzantine Ornaments in Stone. Byzantine Ornaments in Stone. Berlin/Boston.

Nesheva 2000: *Nesheva*, Violeta. Богоспасеният Царевград Търнов. Дворцовият площад на Царевец и църквата Света Параскева (Петка) Търновска [Bogospaseniyat Tsarevgrad Tarnov. Dvortsoviyat ploshtad na Tsarevec i tsarkvata Sveta Paraskeva (Petka) Tarnovska]. Sofia.

Ousterhout 2009: *Ousterhout*, Robert. Byzantium between East and West and the Origins of Heraldry. In: Byzantine Art. Recent Studies in Honor of Lois Drewer. Princeton, 153-170.

Ovcharov 1994: *Ovcharov,* Nikolay. Изображението на двуглав орел като символ на владетелско достойнство през XIV век [Izobrazhenieto na dvuglav orel kato simvol na vladetelsko dostoynstvo prez XIV vek]. – Археология [Arheologiya], No. 26/3-4, 19-24.

Popov 1985: *Popov,* Atanas. Художествени занаяти в Търнов [Hudozhestveni zanayati v Tarnov]. In: Културата на средновековния Търнов [Kulturata na srednovekovniya Tarnov] (éds. A. Popov, V. Velkov). Sofia, 66-82.

Sengalevich 2020: *Sengalevich*, Georgi. Монограмите във византийската писмена култура. Принос към системното им изследване [Monogramite vav vizantiyskata pismena kultura. Prinos kam sistemnoto im izsledvane]. In: Carissimae magistrae grato animo. Сборник в чест на проф. Йорданка Юрукова [Sbornik v chest na prof. Yordanka Yurukova] (éd. M. Dotkova), Sofia, 301-312.

Silyanovska-Novikova 1976: *Silyanovska-Novikova,* Tatyana. Скулптура [Skulptura]. In: История на българското изобразително изкуство. Т. 1 [Istoriya na balgarskoto izobrazitelno izkustvo. T. 1] (éd. S. Vaklinov). Sofia, 198-209.

Solovjev 1935: *Solovjev*, Alexandre. Les emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves. – Seminarium Kondakovianum, No. 7, 119-164.

Stankov 1986: *Stankov*, Mitko. Какво представлява така нареченият „Монограм на цар Михаил Шишман“? [Kakvo predstavlyava taka narecheniyat „Monogram na tsar Mihail Shisman“?]. – Vekove , No. 1, 30-36.

Tzetzibassi 2005: *Tzetzibassi*, Antigonh. Μονόγραμμα των Παλαιολόγων σε γλυπτά της Θεσσαλονίκης – Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης, No. 12, 81-91.

Vachev 1992: *Vachev,* Hitko. Опит за тълкуване на изображенията върху един капител от Царевец [Opit za talkuvane na izobrazheniyata varhu edin kapitel ot Tsarevets]. In: Приноси към българската археология [Prinosi kam balgarskata arheologiya] (éd. D. Ovcharov). Sofia, 146-151.

Vachev 1996: *Vachev,* Hitko. Една хипотеза за налагането на двуглавия орел като царска инсигния в средновековна България [Edna hipoteza za nalaganeto na dvuglaviya orel kato tsarska insigniya v srednovekovna Balgariya]. In: Бог и цар в българската история [Bog i tsar v balgarskata istoriya]. Plovdiv, 221-226.

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

Идеология в камък: властовите послания на един капител от Търновград

Албена Миланова

Историко-иконографският анализ на добре известния малък капител от дворцовия комплекс на хълма Царевец в Търново, върху който са представени два монограма на цар Михаил III Шишман Асен (1323–1330) и три зооморфни мотива, илюстрира сугестивните възможности на архитектурната скулптура за предаване на властови послания в средновековна България. Във време, когато индивидът, произходът и социалните връзки добиват изключителна важност в обществото, именно личността на царя, представена чрез повтарящия се монограм, е поставена в центъра на пропития с идеологическа пропаганда разказ. Подборът на фантастични животи резюмира основните идеологеми, върху които се гради българската средновековна държавност. Така създаденият художествен наратив съчетава хералдически заемки в западен стил с традиционните византийски практики за *подписване* на скулптирани детайли посредством монограми.

Art and Politics: Historical Anachronisms in a Case of Sienese Renaissance Art

Simona Drăgan[1]
University of Bucharest

Abstract. The article proposes a case study on how a clash of temporalities is artistically managed and ideologically constructs a political scene of the Sienese frescoes from Sala del Pellegrinaio, painted in 1442 by Domenico di Bartolo in a cycle that illustrates the history and current practices of Hospital Santa Maria della Scala. The identification of political and ecclesiastical personalities in this scene is still subject to consideration, just like the historical occasions to which the artist strives to allude. The article will not focus only on event tracking (a visit of Pope Eugene IV in Siena, or the Council of Ferrara-Florence), but on how history is selected, narrated and even encrypted in art images.

Key words: history, temporality in art, papacy, antiquarianism, Council of Ferrara-Florence, Pope Eugene IV, John VIII Palaiologos

One scene, two lines of interpretation

Several authors, especially in the Italian literature, believe that the cycle of the Pellegrinaio frescoes in the Sienese hospital Santa Maria

1 *Simona Drăgan is an 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*



Fig. 1. Domenico di Bartolo, Pope Celestine III grants privileges to the Hospital (L'indulgenza del papa), fresco, 1442, Hospital Santa Maria della Scala, Siena. Photo Sailko, via Wikimedia Commons

della Scala is, with an Augustinian phrase, a 'scrigno della memoria'[2], one which – although containing scenes 'a prima vista enigmatiche'[3] – could be deciphered quite successfully to a large extent. Information was drawn from the impressive hospital archives (for instance, about the payments made to artists, suppliers, wetnurses, etc.), including on the type of the service paid, and certain political events were also correlated to the hospital history and looked for in their supposed reflection in art. Daniela Gallavotti Cavallero was the first author who gave a thorough monograph of this cycle undervalued for centuries until her research[4], while Friedhelm Scharf and Petra Pertici are art historians who dug for the significance of small details, trying to confront the frescoes with a political and ecclesiastical microhistory still difficult for many to unbury or grasp.

2 *Pertici* 2014: 115.

3 *Pertici* 2014: 99.

4 D. Gallavotti Cavalerro, 'Gli affreschi quattrocenteschi…', apud *Pertici* 2014: 98.

The frescoes were ordered by the hospital rector Giovanni di Francesco Buzzichelli, in charge with this position in the period 1434/44. Well aware of the greatness of the Florentine hospitals (implicitly, of hospital frescoes by Domenico Veneziano or Paolo Uccello), the Sienese rector wished from their own to testify for its history and the good works performed there. Since Sala del Pellegrinaio was not only an infirmary, but also a hall of representation[5], as early as from the stage of expectations the frescoes were double oriented: towards the past and the present, towards politics and society, through history (or founding legends) and the institutional everyday life, respectively. Double interpretations and even completely different titles were given to the scenes: for instance, *La limosina del vescovo* (*The Distribution of Alms*) is also known as *L'ampliamento dell'ospedale* (*The Rector enlarging the hospital*), while the object of the alms remains controversial[6]. In this article I shall take a close look into the scene known as *Concesione dei privilegi di Celestino III* (*Pope Celestine III grants privileges to the Hospital*) (**Fig. 1**) by Domenico di Bartolo, where the anachronic identification of another pope (Eugene IV) triggers a different response to the painting.

Just as Italian Renaissance art was said to 'resist anchoring in time'[7], one-to-one identification of portrayed characters or historical events in this scene is complicated. The artist mixes symbols and political intentions, absorbs the images of Popes Celestine III and Eugene IV into one and the same character, and uses one episode for two different moments of glory in the hospital history: when Pope Celestine III granted the right of autonomy to *fratres Sanctae Mariae* in the 12th century and, second, when Siena prepared for the visit of the contemporary Pope Eugene IV, a sign of great honor and reconciliation of the latter with the city. Besides, it would be interesting to analyze the inclusion in this scene of the Byzantine emperor John VIII Palaiologos and other echoes of the Council of Ferrara-Florence (1438/39), an event whose resolution was still unaccomplished those very years, and which must have been chosen as a notable initiative in the political activity of the praised pope.

5 *Piccinni* 2013: 9.

6 *Fattorini* 2010: 293 ('difficoltà di definire con certezza il soggetto'). For a different title of the scene, see Tav. 14, in *Gabbrielli* ed. 2014: 94.

7 *Nagel, Wood* 2010: 7.

In short, this scene is known to refer to the time when in 1193 Pope Celestine III released the hospital from the administration of the priests serving in the opposite Cathedral[8]. Thus, this pope granted autonomy to a lay confraternity over an institution (the hospital) originally not established by them. Nevertheless, this understanding of the scene occurred only in the early 18th century when, with the cleaning of the frescoes, some inscriptions of unknown date indicating Pope Celestine III were discovered[9]. Before that, what the hospital archives mentioned of it was only a payment note naming the scene, among others, under the brief indication of subject as *L'indulgenza del papa*[10]. This original indication did not relate it to any particular pope or time, while several interpreters are certain that the face of Pope Celestine III takes the rejuvenated physiognomy of Pope Eugene IV as an act of hommage to the latter[11].

The history of Siena with Pope Eugene IV in the Quattrocento had been tense. The Pope had started his career as a bishop in Siena, but had bad relations with the Sienese and ended that episode soon. He originated in the rich aristocracy of Veneto and usually was on good terms with the Florentines, in the city of whom he also had spent some time since 1434, generously supported by Cosimo de' Medici[12]. He did have big admiration for the Observant Franciscan Bernardino of Siena, a true authority to the Sienese, also popular in the places of origin of the Pope[13], but Eugene IV was suspicious of the people of Siena mainly because they showed early propensities toward anti-papal humanist ideas[14]. Against such personal history with the city, the scene would now evoke the Pope's time of reconcilement with the Sienese (facilitated by the friars Bernardino of Siena and Albert of Sarteano), when Eugene IV lifted his excommunication upon Siena and admitted the Sienese presence at the papal court for several months[15], a true victory for the city in its recurrent conflicts with Florence.

8 *Piccinni* 2013: 2, 9; *Gallavotti Cavallero* 1985: 57.

9 G. Macchi, *Memorie*, ASS, ms. D 108, 15 maggio 1714, apud *Pertici* 2014: 98, note 4.

10 *Pertici* 2014: 116.

11 *Pertici* 2014: 110. Gabriele Fattorini also supports the idea of portrait of Eugene IV, in *Fattorini* 2010: 295.

12 *Pertici* 2014: 114; *Gerbron* 2012: 35.

13 For successful preaching of the future saint in Treviso, see *D'Andrea* 2007: 130.

14 *Pertici* 2014: 114-115 ('avevano aderito alla parte più radicale del movimento umanistico, quella più provocatoria nei confronti della tradizione e dell'ortodossia').

15 *Pertici* 2014: 105.

In light of these contemporary events, the aforesaid scene was read by certain Italian authors as mirroring the presence of Pope Eugene IV in Siena, considering that the Pope lived in a hospital-adjoining building in the period March – September 1443. The painting of a cycle of five frescoes in the Pellegrinaio by Domenico di Bartolo had already started in 1441 and was still uncompleted, so was this particular scene – which is dated 1442 or prior to 25 March 1443[16] – meant to please the expected guest, and be finished before his arrival? We cannot exclude that a major event occurring after the commencement of possibly different iconography could conveniently change the plans, and be subsequently embedded into the originally imagined scenes. In other contexts too, 'changes of mind' (most probably falsely attributed to the artist) could be detected between the synopias and the final acomplishment of a work in the hospital frescoes by the same artist[17]. Even more understandable is in this case that the iconography of a *conferma dell'ordine*[18] type of scene could better give voice to contemporary concerns, despite the original intent – if so – of depicing in it a historical episode occurred two centuries and a half before.



Fig. 2. Domenico di Bartolo, L'indulgenza del papa, 1442, Hospital Santa Maria della Scala, Siena. Detail: John VIII Palaiologos and Pope Eugene IV/Celestine III. Photo Sailko, via Wikimedia Commons, cropped

16 Dated 1442 in *Roetgen* 1998: 190, also in *Strehlke* 1989: 55. The painting may also have been completed before 25 March 1443 – the date inscribed on the rotulus handed by the pope in the fresco – which marked the beginning of a new year in the Italian calendar of the time, as in ancient republican Rome. The hospital archives only mention the cumulative payment of five scenes commissioned to Domenico di Bartolo, including this one ('l'indulgentia del Papa') on 24th January 1444 (*Documenti* 1854: 173), which is why additional information and deductions were used in order to date each particular scene.

17 *Geymonat* 2000: 54.

18 For a brief analogy of the Pellegrinaio scenes with traditional religious representations, see *Roetgen* 1998: 188.



Fig. 3. Pisanello, Portrait-medal of emperor John VIII Palaiologos (obverse), bronze, 1438/39, Museum of Bargello, Florence. Photo Wikimedia Commons

Besides, the anachronic overlapping of two religious/political events in art scenes had some precedents in Italy: for instance, contemporary Paduans and their politics were included in *Council of Ramiro* and some Biblical scenes in S. Felice Chapel, church San Antonio of Padua (by Altichiero, 1372–1379)[19], and also in the Quattrocento, after the years of decorating *il Pellegrinaio*, similar iconographic strategies continued. For instance, in Cappella dei Magi (by Benozzo Gozzoli, 1456), Piero de' Medici commissioned the paintings during the Council of Mantova in order to remind of, and allude to, the former Council of Florence, in which both events pursued similar goals of anti-Ottoman fight[20]. Cosimo de' Medici, too, is said to have resorted to double meanings in the art commissioned, and also in his political responses[21].

19 *Plant* 1981: 407, 410, 412.

20 *Ronchey* 2015: 147-148, n. 38.

21 *Crum* 1996: 416.

Great men and portraiture

The presence of Pope Eugene IV makes the apex of the entire scene up to the quasi-anonymization of any reference to Pope Celestine III. The Byzantine emperor John VIII Palaiologos was also recognized in the foreground on the left[22] (**Fig. 2**), awkwardly placed in a side niche at the pope's right, and visibly on a lower seat. He can be identified after the emperor's similar physiognomy in the portrait-medal by Pisanello made on occasion of the Council of Ferrara-Florence (1438/39) (**Fig. 3**), when the emperor had come to Italy to seek help against the Ottomans. He had stirred excitement in the Italian cities by his presence and pomp. In the Byzantine retinue of the emperor the Italians could see the obsolete conservatism of Byzantium, but they also showed admiration and awe toward such continuity of the Roman Empire in the East[23].

The so-called 'Celestine III' scene reflects Pope Eugene IV's position and interests in a mixture of allusions, characters and narrative details. Fighting against the conciliarist movement at the Council of Basel, Eugene IV sought to strengthen his position throughout his entire pontificate[24]. He was also the convenor of the Council of Ferrara (1438), which he subsequently moved to Florence allegedly because of a plague, but actually because he needed the funding of the Medicis and economic maintenance from the potent Florence[25].

The Council aimed at the union of the Greek (Eastern Orthodox) and Latin Churches, which was eventually proclaimed by the decree *Laetentur Caeli* in 1439. A mutual struggle to bridge the Churches after the Great Schism of 1054 is said to have been of deep concern to both the Greeks and the Latins throughout the centuries[26]. Basically, the Latins had feelings of loss at the thought of a historical divorce between the Petrine See at Rome and Constantine's title, long ago estranged to the

22 It is sometimes mistaken in the literature as placed in the background, in a character actually figuring Isidor of Kyiv. See *Pedersoli* 2013, where the fresco is also incorrectly attributed to Priamo della Quercia.

23 *Ronchey* 2008: 259, n. 5. For the impression that the Greek and oriental delegations made upon the Florentines, see *Gerbron* 2012: 40.

24 *Ronchey* 2013b: 648; *Bilderback* 1967: 243-253.

25 *Fasanelli* 1965: 41.

26 *Geanakoplos* 1955: 324; *Gill* 1960: 156.

shores of Asia and now threatened by the sultan[27]. An imminent fall of Constantine's capital to the hands of the Ottomans was unthinkable, and even a shame to them. The union of the Churches was seen not necessarily as a uniformization of ecclesiastical rituals (although occasional pressure to that occurred) but, according to Silvia Ronchey, as bringing together the papal tiara and Constantine's sceptre under one legal entity[28]. On the other hand, the Greeks felt the union of the Churches mainly like a condition precedent in order to secure military help from the Latins, which is why in 1438 the Byzantine emperor had serious worries and dissatisfaction to see the absence of the secular powers from the Council of Ferrara[29]. Gabriele Condulmer became Pope Eugene IV in 1431 when the Ottomans were already ruling in the Balkans. As a Venetian, he came from a city-republic known for having a very good knowledge of the Ottomans[30]. As a nephew of Pope Gregory XII, who had shown similar interests, Eugene IV was a Pope who years on end, to his very death, strove to plan and fund anti-Ottoman crusades and protect the Christian dominions in the East.

After two years of debates, the Church union was eventually agreed at Florence and the terms of the agreement read in the Cathedral Santa Maria del Fiore on 6 July 1439. Letters sent by the pope precisely that year to Christian kings prove that he was already planning a crusade for the following year[31]. It was not a promise, but a creed. The crusade actually took place a few years later at Varna (in north-eastern Bulgaria), but the painful defeat of the Christians in November 1444 is said to have left the West with a pessimistic sense of fallibility before a political force that was now about to rule in the Balkans – as

27 *Ronchey* 2013a: 876.

28 *Ronchey* 2013a: 876; *Ronchey* 2013b: 651.

29 *Dezhnyuk* 2015: 21 (dissertation published under the same title at CreateSpace, Charleston SC, U.S.A, 2017).

30 *Leaci* 2014: 923 (the Venetians were 'profondi conoscitori della realtà turca').

31 *Gerbron* 2012: 47, n. 43. See also *Tuleja* 1949: 258, where he states that the plans for an anti-Ottoman crusade to protect Constantinople started already in June, before the signing of the agreement. The pope would also summon some banks from Venice, Genoa and Florence to contribute funds to that. In an encyclical letter dated 1 January 1443 the pope asked the Western nations to fight for the oriental Christians and save the Despotate of Morea. He was also asking the bishop Cristofor of Crotona to preach the crusade in Moldavia, Lithuania, Wallachia and Albania (*Tuleja* 1949: 263). He also made promises of help to the Knights of St. John of Rhodes, an island very dear to him, but nowadays his expectations of success on so many plans are regarded as unrealistic (*Tuleja* 1949: 272-273). He did not give up his anti-Ottoman politics even after the defeat at Varna, in a new attempt to organize a new army in 1445 with the surviving contingents of soldiers from Varna led by John Hunyadi (*Tuleja* 1949: 275). He died six years before the fall of Constantinople, which he did not live to see.

we know – for about four centuries more[32]. We could say that Varna was not only a premonitory sign to the fall of Constantinople itself[33], but also an indelible proof to the Westerners that the Turks could not be chased away from the Balkans too soon.

Another character related to the anti-Ottoman topic was discovered in this cycle of frescoes, yet not in this particular scene. It is the emperor Sigismund of Luxembourg, who had visited Siena in 1432/33 and in that decade his coat of arms decorated the hospital in various places[34]. Just like Pope Eugene IV, Sigismund of Luxembourg showed a major interest in fighting the Ottomans and had similar views about the preparation of a war that had to be preceded by a unified jurisdiction of the Churches, and the healing of their schism through a council[35]. Apparently, John VIII Palaiologos himself had been interested in having Sigismund of Luxembourg on his side in the Church union and afterwards, as part of his larger interest in getting political help[36], but it somehow makes sense not to have Sigismund included in this papal scene from the Pellegrinaio because he had died in 1437, before the Council of Ferrara.

The most important unionists in the Greek delegation were the future Latin cardinals Bessarion, Metropolitan of Nicaea by then, and Isidor of Kyiv[37]. Friedhelm Scharf could recognize them both in the Sienese scene discussed[38]. Since both remained faithful to Pope Eugene IV, this may explain their presence in this fresco either as an echo to the Council of Ferrara-Florence itself, or as clerics close to the pope in dogmas and also physically, on various occasions. Here Bessarion is in the posture of the young prelate with a short pointed beard, rendered in the course of vivid disputation with a Latine cardinal at the Pope's left side (**Fig. 4**). At the time of the Council he was about thirty years old and let a strong impression upon the Italians: 'Un uomo di singolare cultura e valore. Brucia d'intelligenza', wrote Ambrogio

32 *Gerbron* 2012: 44.

33 See 'the unfortunate crusade of Varna (1444), which seemed to seal the fate of the Greek Empire', in *Geanakoplos* 1955: 346, n. 110.

34 *Gallavotti Cavallero* 1985: 147.

35 *Halecki* 1945: 305.

36 *Geanakoplos* 1955: 340 (n. 41), 341 (n. 58).

37 *Leaci* 2014: 918.

38 F. Scharf, apud *Pertici* 2014: 105.



Fig. 4. Domenico di Bartolo, L'indulgenza del papa, 1442, Hospital Santa Maria della Scala, Siena. Detail: Bessarion. Photo Sailko, via Wikimedia Commons, cropped

Traversari[39], who was about to become a good friend of Bessarion for the rest of their lives. Bessarion truly believed that he could save his country only in this new political formula that would later become his life creed: 'una *Nuova Bisanzio* concorde con l'Occidente e fedele al Papato'[40]. He was a big admirer of the world of classical Antiquity[41], and we might also suggest that his admiration for the Neoplatonic

39 *Ronchey* 2008: 266.

40 *Leaci* 2014: 934.

41 *Leaci* 2014: 930.

school of philosophy of Gemistos Plethon of Mystra[42] – irrespective of the final opposition of the latter to the Church union – may have grown Bessarion into less interest in strict dogmas, and more into a liberal understanding of religion. With regard to classical knowledge, it is significant that the Council was welcomed in Florence also as a festive transmission of the Greek thought to Italy, mostly through the assimilation of the Neoplatonic philosophy into Christianity[43].

One of the most important roles of Bessarion in the Council disputes lay in how he helped the pro-unionist cause in the hot point of the *filioque* debate by revealing in antagonized texts subtleties that made them different only due to some linguistic barriers, and not in the essence[44]. Since after the union of the Churches the agreement was not immediately enforced in Byzantium and for quite a long time afterwards the Council of Florence was deemed a failure, Bessarion became a Latin cardinal and, once returned to Italy in 1440/41[45], remained there up to his death at an advanced age. He lived long enough to see the fall of Constantinople and remained close especially to Pope Eugene IV, but also to Pope Pius II, and then to Eugene IV's nephew, the future Pope Paul II, who tried to continue his uncle's politics, yet during a much shorter office.

But in the first place Bessarion remained faithful to his Greek cultural background, as a patriot in the service of the fallen Byzantium and an unexhausted enemy of the Turks. He came to Italy with precious books and relics which he eventually donated to Venice[46]. He continued to enrich his impressive Greek library with valuable manuscripts throughout his entire life, so that he contributed immensely to the study of the Greek culture in Italy.

As compared to other Greek delegates, Bessarion's face entered the Italian art numerous times. Nevertheless, his portrait seems the least consistent from one artist to another, especially considering the long

42 *Leaci* 2014: 917; see also the influence of the political writings of Plethon upon Bessarion in *Ronchey* 2015: 148 (n. 40). Plethon himself was said to have been 'more Plathonist than Christian', see *Dezhnyuk* 2015: 22.

43 Eugenio Garin, quoted in *Gerbron* 2012: 41.

44 *Turner* 1967: 85. For a similar opinion, see *Dezhnyuk* 2015: 26.

45 *Setton* 1956: 73.

46 *Leaci* 2014: 920 (n. 9), 924.

duration of life and changes occurred to him in the aging process[47]. If we compare in the Sienese fresco the close similarity of emperor John VIII Palaiologos' portrait with the Pisanellian medal or the big resemblance of Isidor of Kyiv to a historical portrait of him (**Fig. 5, 6**), we may deduce a true interest of the Sienese iconographer(s) in the possibility of real identification of the figures rendered in the fresco. After studying local histories, Petra Pertici accounted for a bigger number of historical characters present in the hospital frescoes of Siena, and supplemented her antiquarian searches with the biographies of some clerics, political men, ambassadors, humanist scholars[48]. Their personal histories served the local glory of Siena, and some notable events (crownings, official visits, anniversaries, establishment of institutions) sometimes reveal their importance when they are detected in several scenes with signs of portraiture that can be explained based on other works. For instance, Domenico's portrait of the bishop Carlo d'Agnolino Bartoli, the hospital's rector in the period 1410–1427, resembles the portrait of the same on the efigy of his tomb in the Sienese dome, a place known as *Tomba Bartoli*[49], and an identification was possible here. The rector is shown in the hospital scene analyzed here when kneeling before the pope in a perfectly unanchored historical fiction, since he could not really interact as the hospital's rector either to Pope Celestine III, or to Pope Eugene IV. The first had lived long before his time, while the latter visited the hospital after the completion of Bartoli's office. Therefore, the inclusion of his face in this scene is just another anachronism indicating the importance of Bartoli's recent office to the hospital.

Despite the aforesaid identifications, it is said in the literature that the portrait, as a distinctive mark of Renaissance individuality, was absent in the Sienese art of the Quattrocento[50]. And yet, a few authors revised this idea and detected precisely in these frescoes the appearance of the portrait as a tendency in the first period of Sienese Renaissance art[51]. Aesthetic accomplishments in this genre should therefore be judged at the scale of the artist, of the milieu or tech-

47 *Ronchey* 2008: 268-271.

48 *Pertici* 2014: 114-118.

49 *Pertici* 2014: 117.

50 Max Seidel, 'Sei anni di preparazione', in *Seidel* 2010: 16 ('Completamente assente a Siena fino all'ultimo quarto del XV secolo è il ritratto, diffuso invece a Firenze e considerato come espressione di quello che Burckhardt chiama lo sviluppo dell'individualità proprio del Rinascimento'.)

51 *Pertici* 2014: 118.



Fig. 5. Domenico di Bartolo, L'indulgenza del papa, 1442, Hospital Santa Maria della Scala, Siena. Detail: Isidor of Kyiv. Photo Sailko, via Wikimedia Commons, cropped



Fig. 6. Portrait of Isidor of Kyiv. Photo Ruthenia Catholica, via Wikipedia

nique discussed (fresco, drawing, etc.), and even accounting for the context of missing traditions in a city believed to be a desert for the art of portraiture at the time, or too poor for it at best. If so, let us just mention an older article that discussed five portraits of the early Renaissance long attributed to Domenico Veneziano, Masaccio, Paolo Uccello, etc. (incidentally, all of them artists who are said to have influenced Domenico di Bartolo). The article reassigned one of these portraits to Domenico di Bartolo[52], a fact that, once we accept

52 *Hatfield* 1965: 330-331, 320 (photo). For Domenico's qualities as a portrait painter, see *Marle* 1927: 557 (see, on Pellegrinaio, 'these figures which, for the greater part, must be portraits').

the author's hypothesis, proves the interest for the portrait in Siena as well, and also with this particular artist, painter of six frescoes in the Pellegrinaio. We should also mention, if any doubt persists, that Domenico di Bartolo had been called to Siena in 1433 precisely to make a live portrait of the emperor Sigismund of Luxembourg, one which subsequently Opera di Santa Maria, stunned by the resemblance, negotiated with the artist to buy at an important price[53].

Beyond any lucky findings, antiquarian identifications based on portraiture are not excessive in these frescoes even with the very few art historians preoccupied with these searches. The quality of their arguments should remain much more important than the number of puzzles solved. A lot of characters in the frescoes have remained unidentified or subject to inconclusive evidence, although of all interpreters Petra Pertici or D. Gallavotti Cavallero were convinced that the artist had painted much more notabilities (ex. chiefs of states, diplomats, condottieri, men of letters) than we are able to identify now. Mere speculation is usually excluded.

We can finally assume that this particular scene includes historical personalities close to the liking and interests of Pope Eugene IV[54]. It is undeniable that the historical granting of privileges by Pope Celestine III to the hospital in the 12th century had been an act of sufficient importance to be depicted on the hospital walls, but the payment note in the hospital archives only mentions this scene indistinctly as 'l'indulgenza del papa'. *Indulgenza* might refer to the granting of privileges (like with Pope Celestine III), but also to a moment of granting forgiveness, as happened with Pope Eugene IV after confronting the opponent city of Siena. This mixture of temporalities, historical echoes and voluntary ambiguities confirms Nagel and Wood's theory on the 'anachronic Renaissance' very well: 'The work of art when it is late, when it repeats, when it hesitates, when it remembers, but also when it projects a future or an ideal, is *anachronic*.'[55]

53 *Beck* 1968: 316-317.

54 I do not discuss any more, from various sources, the presence of the condottiere Antonio Petrucci, of friar Albert of Sarteano, of cardinal Niccolò Albergati, of the young duke Oddantonio da Montefeltro, etc. All had important relations or encounters with Pope Eugene IV, which explains their inclusion in this scene.

55 *Nagel, Wood* 2010: 13.

The structure of power: the Council of Ferrara-Florence in allegories and narrative bits

The main interest in this article is, as shown before, in the antiquarian searches favouring the interpretation of political contemporary echoes included in the fresco. I shall finally proceed to a few attempts to find new helpful details, or test brief observations from the literature with more elaborate arguments. For instance, Petra Pertici appreciates that the opposite figures showing blatant signs of contradiction and fight at the balconies suggest the atmosphere of the Council of Florence, or even allude to the imminent threat of the Ottoman Turks[56] (see, for instance, the headgear of the man at the balcony on the left). Looking carefully, we can see that two possible interactions can be identified here, with the balcony unleashed to open fighting and, second, with probably erudite theological or political dispute in the register below. Several groups of clerics, on obvious different positions if we consider their Latin vs. Eastern habits, can be identified interacting in this scene. Their appearance and gestures refer to a set of rhetorical schemata recurrent in the art of *disputationes*, where gestures of fingers and hands are usually conventional signs to indicate pensive attitudes, or feverish dispute and contradiction recognizable in a recent past of late medieval art.

Even the emperor John VIII Palaiologos is shown in the act of gesticulating. Some memories of Sylvestre Syropoulos remembered the emperor as quite distracted with hunting and apparently disinterested in theological matters during the Council[57], while other interpreters said that the emperor was well trained in theology too, but actually present at Ferrara and Florence for a clear political reason[58]. The Sienese scene shows him in an active position of gesturing that denotes implication, while in the same register as himself some characters look up, their heads back, at the vivid confrontation above, like in a *sacra conversazione* or a reference to a different plan of ideas. It might figure a way to represent possible allusions to the perils or to the outcomes of their controversies if not solved.

56 *Pertici* 2014: 106.

57 *Vickers* 1978: 417-419.

58 *Dezhnyuk* 2015: 21.

Beside that, history informs us that during the Council of Florence Pope Eugene IV was mostly interested, of all issues, to ensure the papal primacy in the union of the Churches, especially given his recent struggle against the conciliarists. At the first Council session at Ferrara, John VIII Palaiologos is said to have requested to ride directly to the meeting hall and descend from his horse directly to the throne[59]. It was a matter of Byzantine etiquette and, why not, of imperial vanity, but it is still funny that some Italians truly believed that the emperor had weak legs and could not stand on his feet[60]. We know that he could, because Pisanello drew him in Ferrara both sitting and standing. Pisanello took sketches of him in frontal representation, for a three-quarter view portrait and for a classical bust seen from the profile[61], but for the famous medal the iconographer Bessarion opted for the third variant[62]. Either because of the etiquette or for personal reasons, the emperor was repulsive of being seen walking and in the end the iconography of the Pisanellian medal sets his image on the horseback on the reverse (**Fig. 7**). As a detail, the entire courtly atmosphere of the Sienese scene explored here was also compared, among others, to the art of Pisanello[63].

Another issue in this scene that could be related to the proper history of the Council of Florence refers to a visible disparity of power reflected in the Sienese representation. We find in the historical sources that even from the first conciliar session the emperor was upset to notice that the throne reserved for himself was lower than that of the pope[64]. This detail appears both at Domenico di Bartolo (where the pope's seat is ridiculously much higer, **Fig. 2**), and in the representation of the Council of Florence by Filarete on the bronze doors of St Peter's Basilica of Rome executed between 1433 and 1445, where the pope and the emperor are facing each other from the opposite sides of the scene. Here the emperor, accompanied by the patriarch, sits on a chair similar to the pope's, yet placed directly on the floor, and therefore slightly lower (**Fig. 8**). To decorate these doors, Vasari tells that Filar-

59 *Fasanelli* 1965: 40.

60 For a different opinion, see *Schuyler* 1986: 29, stating that, in his two years in Italy, the emperor 'had been ill for most of the sessions and at times had lost the use of his legs'.

61 *Vickers* 1978: 424.

62 *Ronchey* 2007: 16.

63 *Fattorini* 2010: 295.

64 *Dezhnyuk* 2015: 25. For the actual position and size of thrones at the Council sessions, see *Gill* 1960: 160. It corresponds better to the representation of Filarete.



Fig. 7. Pisanello, Portrait-medal of emperor John VIII Palaiologos (reverse), 1438/39, lead, Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington. Photo Public domain

ete had parted for Rome together with a 'brother' (more probably, collaborator) of Donatello named Simone. A famous bust of the emperor John VIII Palaiologos (very similar to Pisanello's iconography) is also attributed to Filarete, while an article attempted to prove that this bust was a wrong attribution and had been cast by Donatello. Jane Schuyler affirms that in the period of preparation of the Church union agreement, Donatello was working at the *Cantoria* for the Florentine Cathedral, where the agreement would in the end be read on 6 July 1439. Brunelleschi's dome had recently been completed (without its lantern, though), and Schuyler finds evidence that the *Cantoria* had to include as additions two bronze busts of Pope Eugene IV and of Emperor John VIII Palaiologos in order to impersonate the two reunited Churches in them[65], with a choir of singing angels rejoicing around.

65 *Schuyler* 1986: 31.



Fig. 8. Antonio Averlino (il Filarete), Bronze doors (Facts of the life of Eugenius IV: Council of Ferrara-Florence), 1433–1445, St. Peter's Basilica, Vatican City, Rome. Photo Smith Archives / Alamy Stick Photo

It explains why one of the busts may have already been done by the hands of Donatello[66], and why Filarete may have only used the same iconography as Donatello – and Donatello's 'brother' Simone – in order to help him to similar purposes with the Roman bronze doors. Some coherent iconography of a certain political event was therefore possible as a result of dialogic artistic networks.

One question would be why the representatives of the two Churches were, in this case, the pope and the emperor, and not the Pope of Rome and the Patriarch of Constantinople. It can be explained by the fact that Joseph II, Patriarch of Constantinople, came to Ferrara when already very old and ill, and soon was about to die at Florence. Most times during the Council, he was too feeble to participate actively in the sessions[67]. Yet, he did not show any opposition to sign the union before his death, which occurred on 10 June 1439. Two days after his death the union agreement was signed. On the other hand, when

66 This bust is still attributed to Filarete. See, for instance, *Hilsdale* 2014: 334.

67 *Fasanelli* 1965: 40, 43 (n. 8), 46 (n. 23); *Vickers* 1978: 421.

choosing the emperor as first guarantor of the union the Latins gave too much credence to the emperor's power upon the Greek Church, which was quite inexact[68]. Out of their ignorance of the Byzantine state of facts, they believed that an imperial decision about the union would naturally be ratified by the Church of Constantinople, which in the end did not happen.

Looking at the Sienese scene of Pope Celestine III/Eugene IV and back into history, we can make a few deductions about how political art operated as obvious propaganda or acts of hommage. The scene is not a prosaic reflection either of the Council, or of any other event. Selectivity and symbols operate in every choice. Knowing how many personalities participated in the Council, or how complex the pope's visit to Siena in 1443 was, it is noticeable that to art historians only a few personalities still call today for strong cases in order to provide credible identification or a rationale for being included in this scene. Historians speak of a 'philo-Byzantine internationalism' (*internazionale filobizantina*) at the time among the Italians, one which included respectable families (Este, Malatesta, Varano di Camerino, Sforza, etc.), and even political rulers from Burgundy to the House of Aragons[69]. For example, Philip, duke of Burgundy, is known to have sent people to the Council while the Greek delegation comprised 700 people, of whom some were included in the Pellegrinaio scene hand in hand with Milanese notabilities coming to welcome Pope Eugene IV at Siena on a different occasion, and recognized with portraits in the scene depicted by Domenico di Bartolo[70]. We should therefore not expect from art to provide a realistic accounting of facts (or unique facts) even when its documentary value is generally admitted.

We sometimes may have powerful comparisons at hand, like with the Cappella dei Magi in Florence, where – with strict reference to the Council of Florence – a much impressive deployment of characters gives occasion to more possibilities to depict new personalities. Contrariwise, the Sienese case does not create a similar opportunity. The Sienese were definitely interested to show all respect to Pope Eugene IV, but they did not share the same part of glory with the Florentines in conciliar issues. It is also interesting to note that by the time of the

68 *Tsirpanlis* 1978: 273.

69 *Ronchey* 2015: 149, n. 41.

70 *Pertici* 2014: 116.

Sienese fresco, already two oriental Orthodox Churches had joined the union: the Armenian Church (by *Decretum pro Armenis*, proclaimed in November 1439 in Florence) and the Coptic one (through the bull *Cantate Domino*, issued in February 1442)[71]. It is known that Pope Eugene IV left Siena in September 1443 to go to Rome, but what is more interesting to find is that the occasion urging him to leave was the completion of a new ecclesiastical union, this time with the Syriac Church[72]. Thus, the background of the Council of Florence was still active through the years of painting the Pellegrinaio frescoes.

The presence of the oriental Christian Churches at the Council of Ferrara-Florence is preserved in the Italian Quattrocento art, but note that both the Byzantines proper and the Christians from the Middle East looked equally exotic to the Italian eyes. In identifying precise characters in the Italian art after their habits or headgear, we should be prudent since the few sketches made *dal vivo* at Ferrara by Pisanello were soon channelled into multi-purpose artistic schemes or solutions. The most obvious case is how the Pisanellian effigy of the Byzantine emperor was transferred to impersonate political men of ancient Greece, or the face of Aristotle, or of Aeneas, or even of Charles the Great (?) in some miniatures[73]. At the time of the Sienese frescoes the Quattrocento humanists are said to have become 'obsessed with the effigy of *basileus* from Byzantium' due to a sweeping wave of 'Byzantinomania' in many parts of Italy at the time[74]. A process of *sublimazione simbolica*, as put by Silvia Ronchey, served well to transfer the iconography of the Pisanellian portrait-medal to all notable Byzantine emperors of recent date, and even to Constantine the Great as their prototype:

> un transfert o cortocircuito temporale, in cui l'identificazione tra gli ultimi sovrani bizantini difensori di Costantinopoli e il suo fondatore corrisponde all'appassionato progetto di riannessione dell'eredità giuridica dei Cesari bizantini all'Occidente e in particolare al papato[75], appreciates Ronchey.

71 *Dezhnyuk* 2015: 30, 33.

72 *Dezhnyuk* 2015: 33.

73 *Ronchey* 2013b: 654; *Ševčenko* 1955: 291 ("In the art of the Quattrocento, where the Council of Florence left notable traces, the Byzantines served as prototypes for exotic Old and New Testament figures.")

74 *Ronchey* 2013b: 654.

75 *Ronchey* 2013b: 655.

Save for better particulars, a general suggestion of non-Latin identity (both of the Byzantines or of representatives of the Eastern Churches) could be identified in this Pellegrinaio fresco by considering the binary opposition bearded / non-bearded. An analysis revealed that in Italy 'the 15th century was indeed ‹a shaven age›'[76] before the beards would occasionally become fashionable again in the 16th century. In this particular case, the Sienese friar Albert of Sarteano had a very active involvement in the relations with the Coptic and Ethiopian Churches during the Council of Ferrara-Florence[77], and in the hospital policies too. As a result, in the Pellegrinaio scene discussed we can guess the exotic presence of the said churches in various dispersed bearded men wearing oriental clothes.

Last but not least, certain details in the fresco remain notably obscure, while somehow are still sensational in their ambition to secure a political or theological meaning. See for instance the presence of the 'Iphigenia' motif in the scene discussed. A close analysis developed the rationale of this feminine presence in the fresco, once she was revealed in the literature as a Dantesque symbol calling upon the importance of the pope as the only guarantor of vows to the mortals[78]. But this Iphigenia can be read here also as serving practical political issues: how good Christians should keep their vows strictly to God and intermediated only by the pope reveals, in light of aforesaid discussion of political facts, to have been not only a matter of faith. To Pope Eugene IV it was also a practical one: From historical sources we find out, for instance, that in his anti-Ottoman fight the pope had to convince a political ruler like the Albanian lord Arianite, by the time a vassal to the Turks, to break his promises and resume the fight against them:

> invoking his apostolic authority, [the pope, n.n.] absolved the Albanian leader from his oath to the Turks, branding such an alliance as absurd. To remain faithful to such an oath would be detrimental to the faith and an offense to God,[79] explains Thaddeus V. Tuleja.

76 *Zucker* 1977: 524-525.

77 *Dezhnyuk* 2015: 31-32.

78 A comparison with how Agamemnon sacrificed his daughter to political purposes served to illustrate before Christian eyes the evil (and unnecessary) vows to the wrong gods in a pagan and, by extension, even heretical context. See a detailed analysis in *Drăgan* 2020: 135-148.

79 *Tuleja* 1949: 273.

Again, cardinal Giuliano Cesarini, a close collaborator of Pope Eugene IV, had to proceed similarly with prince Ladislas (Vladislav) before the battle of Varna[80]. Unfortunately, Ladislas lost his life at Varna, but – as best put by the modern philosopher Bertrand Russell – 'war does not determine who is right, only who is left': the pope would fight with all his power in order to safeguard his ultimate beliefs. See for this idea also a central bronze by Filarete of Pope Eugene IV handed over the two keys of Heaven by St Peter (**Fig. 9**). These keys are also symbols of the Vatican See and their meaning is given in Jesus's words to Peter, who was appointed the prime head of the apostolic Church, and is thus deemed as the first Pope: 'I will give you the keys of the kingdom of heaven; whatever you *bind* on earth will be bound in heaven, and whatever you *loose* on earth will be loosed in heaven'.[81] Here Eugene IV is literally shown in the act of receiving the apostolic power to *bind* and *unbind* (in other words, to lock and unlock) the people from the seduction of 'evil vows'. Such power would give him prerogatives in relation with the 'terrible Turk', and can give rise to subtle allusions no more perceptible today in art.

Conclusions

In the end, very few is left to endorse the identification of this scene as depicting a past episode with Pope Celestine III. Too many characters revolve around the presence of Pope Eugene IV here, and more than expected around his politics, ideas and the Council of Florence. An understanding of this scene through occasional political interests may, soon enough, have seemed useless (and a missed point) to the hospital brothers, while an act of institutional emancipation through the agency of Pope Celestine III, whether it may have been originally planned *or not*, could definitely have been perceived as more meaningful iconography to the hospital history. The inscription mentioning Pope Celestine III was discovered, as said, in the early 18th century after the cleaning of the frescoes, but we do not know when the inscriptions were added. Even a minor delay after the proper execution of the works could make a difference.

80 *Tuleja* 1949: 273-274.

81 Matthews, 16: 19, emphasis added.



Fig. 9. Antonio Averlino (il Filarete), Bronze doors (St. Peter and Pope Eugene IV), 1433–1445, St. Peter's Basilica, Vatican City, Rome. Photo Sailko, via Wikimedia Commons

On the other hand, we do know that the Council of Ferrara-Florence left several marks in the Italian art of the Quattrocento[82] despite further denial of that from prestigious art historians like Ernst Gombrich, who even came to dismiss the echoes of the Florentine Council in the Magi Chapel painted by Benozzo Gozzoli in Florence in 1456[83]. So much the less, it must have been a weak case to the Sienese to promote to a large audience a strong interpretation of their fresco through subtle references to an ecclesiastical episode (and papal visit) that was quite easily to be left behind in disappointment, or even forgot on the medium and long run.

82 *Ševčenko* 1955: 294.

83 *Crum* 1996: 403.

Bibliography

Primary sources

Documenti 1854: Documenti per la storia dell'arte senese. T. II. Secoli XV e XVI (ed. G. Milanesi). Siena.

Literature

Beck 1968: *Beck*, James H. The Historical 'Taccola' and Emperor Sigismund in Siena. – The Art Bulletin, No. 50/4, 309-320.

Bilderback 1967: *Bilderback*, Loy. Eugene IV and the First Dissolution of the Council of Basle. – Church History, No. 36/3, 243-253.

Crum 1996: *Crum*, Roger J. Roberto Martelli, the Council of Florence, and the Medici Palace Chapel. – Zeitschrift für Kunstgeschichte. 59. Bd., H. 3, 403-417.

D'Andrea 2007: *D'Andrea*, David Michael. Civic Christianity in Renaissance Italy: the Hospital of Treviso, 1400–1530. New York.

Dezhnyuk 2015: *Dezhnyuk*, Sergey F. Council of Florence: The Unrealized Union. Masteral diss., Tulsa, Oklahoma. URL: https://3lib.net/book/3067958/9a29aa [last accessed 20 July 2022].

Drăgan 2020: *Drăgan*, Simona. Ancient Survivals, Ingenious Meanings. Iconographic Echoes and Symbols of Dante's Iphigenia in the Sienese Art of the Early Renaissance. – IKON Journal of Iconographic Studies, No. 13, 135-148.

Fasanelli 1965: *Fasanelli*, James A. Some Notes on Pisanello and the Council of Florence. – Master Drawings. No. 3/1, 36-47+84-93.

Fattorini 2010: *Fattorini*, Gabriele. C.43. Domenico di Bartolo, Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Priamo della Quercia, Episodi della storia e della vita quotidiana dell'ospedale (ciclo di affreschi), 1440–1444, Siena, Santa Maria della Scala, Pellegrinaio. In: Da Jacopo della Quercia a Donatello (ed. M. Seidel). Siena, 292-295.

Gabbrielli ed. 2014: Il Pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala. Atti della giornata di studi, Siena, 26 novembre 2010 (ed. F. Gabbrielli). Grosseto.

Gallavotti Cavallero 1985: *Gallavotti Cavallero*, Daniela. Lo spedale di Santa Maria della Scala in Siena: Vicenda di una commitenza artistica. Pisa.

Geanakoplos 1955: *Geanakoplos*, Deno J. The Council of Florence (1438–1439) and the Problem of Union between the Greek and Latin Churches. – Church History, No. 24/4, 324-346.

Gerbron 2012: *Gerbron*, Cyril. Fra Angelico, les Médicis, les Mages et le concile de Florence. Une histoire de temps entrecroisés. – Artibus et Historiae, No. 33/66, 29-47.

Geymonat 2000: *Geymonat*, Ludovico. A Closer Look at Two Early Italian Painted Panels. – Record of the Art Museum, Princeton University Art Museum, No. 59/1-2, 50-55.

Gill 1960: *Gill*, Joseph. The Greeks in the Council of Florence. – Blackfriars, No. 41/481, 155-164.

Halecki 1945: *Halecki*, Oscar. The Last Century of the Crusades – from Smyrna to Varna (1344–1444). – Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America, No. 3/2, 300-307.

Hatfield 1965: *Hatfield*, Rab. Five Early Renaissance Portraits. – The Art Bulletin, No. 47/3, 315-334.

Hilsdale 2014: *Hilsdale*, Cecily J. Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline. Cambridge University Press.

Leaci 2014: *Leaci*, Salvatore. Il pericolo ottomano, Venezia e le strategie "propagandistiche" del cardinale Bessarione. – Studi Storici, No. 55/4, 917-935.

Marle 1927: *Marle*, Raimond Van. The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. IX. The Hague.

Nagel, *Wood* 2010: *Nagel*, Alexander, Christopher S. *Wood*. Anachronic Renaissance. New York.

Pedersoli 2013: *Pedersoli*, Alessandra. Galleria delle immagini di Giovanni VIII Paleologo: un aggiornamento. – La Rivista di Engramma (open access). URL: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1324 [last accessed 20 July 2022].

Pertici 2014: *Pertici*, Petra. Gli affreschi del Pellegrinaio: un osservatorio d'eccezione per i grandi temi della storia italiana del Quattrocento. In: Il Pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala. Atti della giornata di studi, Siena, 26 Novembre 2010 (ed. F. Gabbrielli). Grossetto, 97-126.

Piccinni 2013: *Piccinni*, Gabriella. Documenti per una storia dell'ospedale di Santa Maria Della Scala di Siena. – Summa, No. 2, 1-29.

Plant 1981: *Plant*, Margaret. Portraits and Politics in Late Trecento Padua: Altichiero's Frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio. – The Art Bulletin, No. 63/3, 406-425.

Roetgen 1998: *Roetgen*, Steffi. Affreschi italiani del Rinascimento. Vol. I. Il primo Quattrocento. Modena.

Ronchey 2015: *Ronchey*, Silvia. Tommaso Paleologo al concilio di Firenze. In: La stella e la porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano (eds. G. Lazzi, G. Wolf). Firenze, 13-19.

Ronchey 2013a: *Ronchey*, Silvia. Costantino Continuato. Ideologia e iconografia del carisma imperiale bizantino agli albori dell'età moderna. In: Mélanges Ljubomir Maksimović (eds. B. Krsmanović, S. Pirivadrić). Belgrade, 873-897.

Ronchey 2013b: *Ronchey*, Silvia. Il *titulus* di Costantino. Tra conciliarismo, umanesimo e iconografia. In: Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano, 313-2013. Vol. II. Roma, 645-664.

Ronchey 2008: *Ronchey*, Silvia. Il volto giovanile di Bessarione. In: Le rotte dei misteri, La cultura mediterranea da Dioniso al Crocifisso (ed. L. di Simone). Comunità di San Leolino, 255-351.

Ronchey 2007: *Ronchey*, Silvia. Piero, Pisanello e i bizantini al concilio di Ferrara-Firenze. In: Piero della Francesca e le corti italiane (eds. C. Bertelli, A. Paolucci). Milano, 135-152+218-238.

Schuyler 1986: *Schuyler*, Jane. ‹Emperor John VIII Paleologus›: Donatello's First Portrait Bust of a Living Person? – Notes in the History of Art, No. 5/3, 27-32

Seidel 2010: Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento (ed. M. Seidel). Siena.

Setton 1956: *Setton*, Kenneth M. The Byzantine Background to the Italian Renaissance. – Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 100/1, 1-76.

Ševčenko 1955: *Ševčenko*, Ihor. Intellectual Repercussions of the Council of Florence. – Church History, No. 24/4, 291-323.

Strehlke 1989: *Strehlke*, Carl Brandon. Arte e cultura nella Siena del Rinascimento. In: La pittura senese nel Rinascimento: 1420–1500 (eds. K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke). Siena, 37-74.

Tuleja 1949: *Tuleja*, Thaddeus V. Eugenius IV and the Crusade of Varna. – The Catholic Historical Review, No. 35/3, 257-275.

Tsirpanlis 1978: *Tsirpanlis*, Constantine N. John Eugenicus and the Council of Florence. – Byzantion, No. 48/1, 264-274.

Turner 1967: *Turner*, C. J. G. George-Gennadius Scholarius and the Union of Florence. – The Journal of Theological Studies, No. 18/1, 83-103.

Vickers 1978: *Vickers*, Michael. Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Palaeologus. – The Art Bulletin, No. 60/3, 417-424.

Zucker 1977: *Zucker*, Mark J. Raphael and the Beard of Pope Julius II. – The Art Bulletin, No. 59/4, 524-533.

Изкуство и политика: исторически анахронизми в един пример от сиенското ренесансово изкуство

Симона Дръган

Статията е изследване на отражението на един политически епизод в изкуството от стенопис в болницата „Санта Мария дела Скала“ в Сиена. Стенописът с папа Целестин III от Доменико ди Бартоло (1442) дава възможност да бъдат направени някои проучвания назад във времето и достигането до идентификацията на няколко исторически личности от различни епохи, както и до предположението за две възможни предназначения, предизвикали различна реакция спрямо изображението. В последната част на статията, с цел да бъде проследен отзвукът от Фераро-Флорентинския събор в сцената на Пелегринайо, авторът се опитва да потърси нови детайли и да проследи накратко наличната библиография в търсенето на нови работещи доводи. Статията се базира основно на информация от църковната история и детайли, отнасящи се до портретното изкуство, за да се постигне по-добро разбиране в използването на анахронизми при създаването на специфично художествена темпоралност.

Стенописите в църквата „Св. Петка“ в село Таваличево

Wall Paintings of the Church of St. Petka (Paraskeva) in Tavalichevo Village

Цвета Кунева[1]
Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Абстракт: Църквата „Св. Петка“ в кюстендилското село Таваличево е трикон-хален засводен храм, чиято функция най-вероятно първоначално е била гробищна. Стенописите датират от края на XVI в. – началото на XVII в. Голяма част от изображенията не са публикувани и/или идентифицирани досега, тъй като живописта е изцяло разкрита през 2012 г. и не е била обект на обстоен анализ. По-специално трябва да се отбележат сцените от житийния цикъл на св. Никола, фигурата на св. Параскева Римлянка и иконографията на композицията Благовещение. Макар и частично запазена, стенописната програма допринася за изясняването на цялостната картина на художествения живот по българските земи от периода.

Ключови думи: монументална живопис, Западна България, св. Параскева Римлянка, Благовещение, житиен цикъл на св. Никола

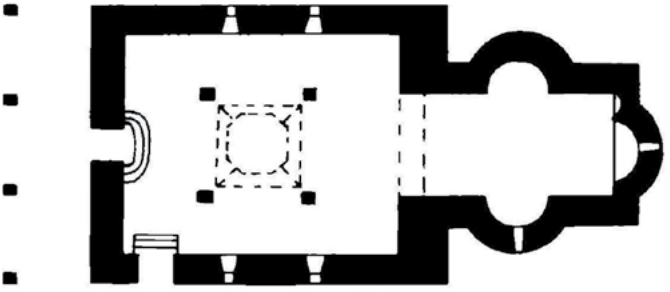
Църквата „Св. Петка“ в кюстендилското село Таваличево е сред десетките частично запазени и недостатъчно проучени паметници на монументалната живопис от XVI–XVII в. в България[2]. Настоящи-

1 *Tsveta Kuneva, PhD, is an Assistant Professor in the Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, working in the field of Balkan Orthodox painting, in particular: iconography, icon-painting studios and artistic centers from the post-Byzantine period. E-mail: tsvetakuneva@abv.bg*

2 Проучването е извършено по проекта на ИИИзк – БАН „Актуализация и подготовка за



Фиг. 1. Старата църква „Св. Петка“ в с. Таваличево. Снимка М. Захариева



Фиг. 2. План на църквата „Св. Петка“ в с. Таваличево, по *Stoykov* 1961: 116, fig. 56

ят текст цели да разгледа възможно по-изчерпателно стенописите в църквата, непознати и за специалистите допреди десет години.

Храмът се споменава главно в обобщаващи изследвания за Западна България или за района на Кюстендил[3]. Авторите са единодушни, че той е изграден и изписан през XVI–XVII в. Всички публикации, с изключение на статията на реставратора Стефко Аенски за резултатите от работата на екипа му в църквата[4], само регистрират

печат на Корпус на стенописите от XVI век в България“ по Национална научна програма „Културно-историческо наследство, национална памет и обществено развитие“, договор № Д01-229 от 06.12.2018 г.

3 *Stoykov* 1961: 116, обр. 56-59 (план и разрези); *Vasiliev* 1961: 181; *Zahariev* 1963: 265-270; *Dremsizova-Nelchinova, Slokoska* 1978: 29-30, обр. 86; *Mincheva* 2010: 137; *Peryanski* 2011: 5; *Angelov* 2013: 49, 61; *Ivanova* 2018: 51-53.

4 *Aenski* 2014.



Фиг. 3. Живописта по източната стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево.
Снимка М. Захариева

паметника с неговите основни архитектурни и художествени специфики. С. Аенски описва пълно изображенията по източната стена. Посочва наличието на Христос Пантократор и на още два големи образа по свода и на пророци по неговите склонове. В публикацията си авторът идентифицира още Рождество Христово, Сретение и Кръщение, св. Атанасий Александрийски, св. Кирил Александрийски, св. Параскева Римска на южната стена и отбелязва наличието на части от Дейсис в северната конха[5].

Днес църквата е действащ енорийски храм (**Фиг. 1**). Селото, чийто район е с богат археологически контекст още от праисторията, през

5 *Aenski* 2014: 44-48.



Фиг. 4. Богородица от сцената Благовещение, източна стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево. Снимка М. Захариева

Античността и Средновековието, се споменава под името Тавалич в Подробния османски регистър за Кюстендилския санджак от 1570–1573 г. във връзка с данъците на манастира „Св. Богородица“, чието местонахождение не е точно установено[6]. За издигането и изписването на църквата „Св. Петка“ не са известни писмени сведения, но според характеристиките на архитектурния си тип и живописта си датира от края на XVI – началото на XVII в.

6 *Mincheva* 2010: 137.



Фиг. 5. Архидякон Стефан, източна стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево. Снимка М. Захариева

„Св. Петка“ е малка[7], еднокорабна постройка с полуцилиндричен свод и двускатен покрив, изградена от ломени камъни и тухли, споени с хоросан (**Фиг. 2**). Като редица паметници от втората половина на XVI и XVII в. в Югозападна България църквата е с ясно изявени отвън олтарна апсида и конхи на северната и на южната стена, както и с къси анти на западната фасада[8]. Северно от ол-

7 Поради вписването на църквата в нова постройка отвън не може да се измери цялата дължина на първоначалния храм. Външни размери на старата църква: дължина без апсидата – 5,75 м, ширина – 4,7 м. Вътрешни размери на старата църква: дължина без апсидата – 6,35 м, ширина – 3 м, височина – 4 м, дебелина на стените – между 0,55 и 0,69 м. Размери на апсидата: в най-широката част – 3 м, височина – 2,65 м, дълбочина – 0,9 м.

8 Литературата по въпроса и примери за триконхални засводени църкви от XVI и XVII в.

тарната апсида има протезисна ниша, а непосредствено до нея, на северната стена, е разположена малка квадратна ниша. Храмът се осветява от три тесни прозорчета – в апсидата, на източната стена и в южната конха, и е вкопан около метър в земята, като от север и изток теренът е по-висок.

Около 1900 г. е разрушена западната стена на старата църква и към нея е изграден значително по-голям нов наос[9]. Западно от него през XX в. са добавени камбанария и външна галерия, отворена от юг. Така първоначалният храм изпълнява функцията на олтарно пространство, като остава почти изцяло зад иконостаса на новата църква, а оригиналната каменна олтарна трапеза е преместена в центъра на първоначалната постройка. Новият наос е със сляп купол, поддържан от четири колони и няма стенописи, с изключение на дъгата с орнаменти на източната стена на притвора.

Често решаваща за съвременното състояние на православните паметници на монументалната живопис по българските земи е не толкова тяхната съдба през османския период, колкото тази през XX и XXI в. Вероятно около 1900 г., освен че е разрушена западната стена на стария храм, стенописите в него са покрити с мазилка. Тяхното наличие на много места из църквата е установено през 1967 г. при сондажи, извършени от екип с ръководител Люба Красовска[10]. Още през 1972 г. „Св. Петка" в Таваличево е обявена за недвижим архитектурно-строителен и художествен паметник на културата с категория „национално значение"[11]. След десетилетия на активна кореспонденция между институциите[12] живописта е изцяло разкрита и реставрирана на няколко етапа през 2012–2013 г. под ръководството на С. Аенски[13]. През 2014 г. е извършена реставрация на иконостаса от 1888 г. и иконите в църквата, датиращи

в България вж. в: *Zaharieva* 2021: 52, 55-56.

9 Вътрешни размери на новия наос: дължина – 13,5 м, ширина – 8 м, височина – 5,5 м до покрива.

10 *Mardi-Babikova* 1969: 2.

11 Църквата е обявена за недвижим архитектурно-строителен паметник на културата от Античността и Средновековието с категория „местно значение" в ДВ бр. 77 от 04.10.1968 г. и за недвижим архитектурно-строителен и художествен паметник на културата с категория „национално значение" в ДВ бр. 38 от 16.05.1972 г.

12 Документите, описващи всички усилия на местната власт за отпускане на средства за реставрация, се пазят в досието на паметника, вж. Архив на НИНКН, Кн-40-17-I.

13 Архив на НИНКН, Кн-40-17-I; Архив на НИНКН, Кн-40-651-66; Архив на НИНКН, Кн-40-783-77; *Aenski* 2014.

от 60-те години на XIX в. до началото на XX в.[14] През 2020 г. фирма „Стройтес“ ЕООД приключва поредния етап реставрационни дейности[15]. След тази реставрация вече е налична значителна намеса по стенописите, променила съществено стиловия им облик. По-голямата част от надписите (смесени – кирилски и гръцки), доколкото са оцелели, са нечетими.

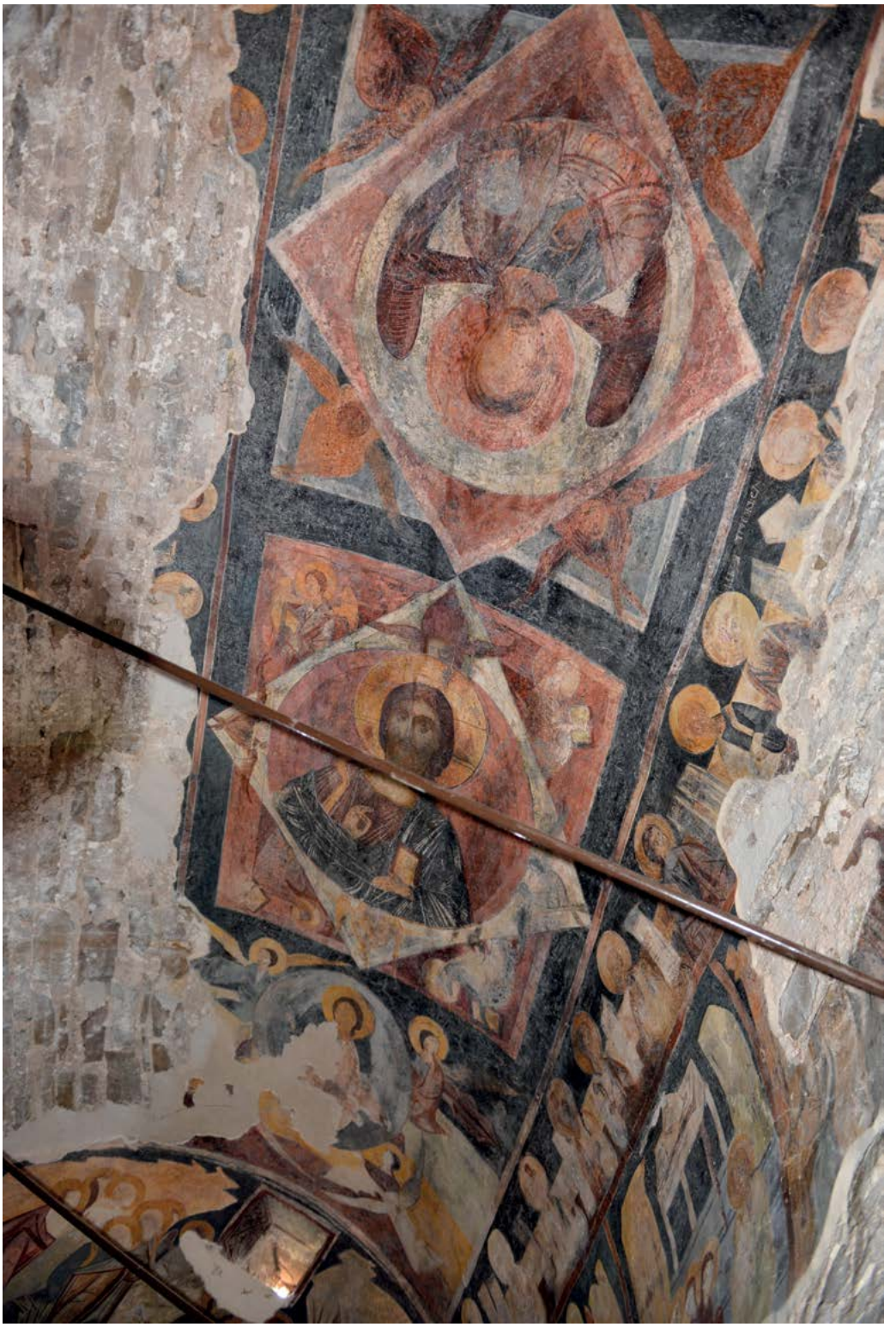
Живописта е запазена по източната стена, по свода и части от прилежащите му склонове, по южната стена, където стенописите са съхранени по-добре в горните регистри, и фрагментарно – в долните части на северната стена.

В зенита на свода (**Фиг. 6**), от изток на запад са представени горната част от композицията Възнесение Христово с Христос в сияние, носено от два ангела, медальон с Христос Пантократор О ПАN[ТО] КРАТОР със символите на четиримата евангелисти и медальон с Христос Ангел от Великия съвет с четири серафима. Както е обичайно, по склоновете на свода са изписани допоясни образи на пророци със свитъци, повечето със заличени текстове. Всичките дванадесет фигури по южния склон са запазени, някои фрагментарно. От изток на запад следват: прор. Соломон [пророкь] соломон; неидентифициран пророк; неидентифициран пророк пророкь […]; прор. Моисей пророкь мо[.]се[.]; двама неидентифицирани пророци; прор. Авакум пророкь ава[…]мь със свитък с текст: ЕПТА/ФОТ/ОN […]; неизвестен пророк проро[кь]; прор. Илия [пророкь] нл[.]а; прор. Елисей пророкь ел[…]; неизвестен пророк пророкь […], който държи свитък с текст: […]Е/[…]Е К/РНОУС К/Р[…]РОХ/[…]КС; неизвестен пророк ли[…] (?!). На северния склон на свода са запазени части от нимбовете на четирима пророци без сигниращи надписи.

Композицията Възнесение Христово преминава от свода на църквата върху люнета на източната стена с долната си половина, която представя Богородица със св. Убрус в ръце, заобиколена от два ангела и две групи апостоли (**Фиг. 3**). В конхата на апсидата е изписана Богородица Ширшая небес с Младенеца в медальон, фланкирана от архангели, също в медальони. Под нея е изобразена сцената Покло-

14 За реставрацията на иконостаса вж. Архив на НИНКН, Кн-40-997-108. Иконите на иконостаса и в църквата са дело на различни възрожденски майстори, *Vasiliev* 1961.

15 Вж. https://stroytes.bg [последно проверен на 22.08.2022]. В архива на НИНКН не открихме данни за тях.



Фиг. 6. Сводът и образи на пророци в църквата „Св. Петка“ в Таваличево. Снимка М. Захариева



Фиг. 7. Рождество Христово, южна стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево. Снимка М. Захариева



Фиг. 8. Сретение и Кръщение Христово, южна стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево. Снимка М. Захариева

нение на жертвата с двамата литургисти св. Йоан Златоуст [ⷭ҃ты] ⷯ҃ѡ ⷹлатоⷭть (свитъкът е разрушен) и св. Василий Велики (?) със свитък с текст с неясно значение, вероятно преизписван: ТОҮТ/ТРОКС/ҮОҮВ/ТОҮАN/[…]. В центъра на композицията, над апсидното прозорче, е представен Христос Жертва, към когото са обърнати фигурите на два ангела. От двете страни на апсидата са разположени архангел Гавриил и Богородица от сцената Благовещение (**Фиг. 4**), в протезисната ниша – св. Стефан (**Фиг. 5**), изобразен с тонзура, и южно от апсидата – св. Роман ⷭ҃ты ⷬоман.

Христологичният цикъл се развива в най-високия регистър на южната стена със сцените Рождество Христово, Сретение, Кръщение и Възкресението на Лазар (**Фиг. 7, 8, 9**). Следвала е още една композиция, която е разрушена. Може само да се предполага дали срещуположно на северната стена са били изображенията, илюстриращи Страстите Христови, тъй като по нея този регистър липсва изцяло.

По-неочаквано е включването в стенописната програма на епизоди от житийния цикъл на св. Никола, разположени под христологичните сцени на южната стена в таваличевската църква, посветена на св. Петка. Първите две композиции, илюстриращи житието на св. Никола[16], са източно от южната конха и са запазени цялостно (**Фиг. 10**). За тях С. Аенски посочва, че „вероятно са свързани с патрона на храма или Чудесата Христови“[17]. Макар и трудно четими, сцените следват обичайната иконография на Св. Никола освобождава невинно осъдените от смърт и Довеждане на св. Никола на училище.

Западно от конхата на същата стена са запазени части от други две сцени (**Фиг. 11**). От първата се вижда сграда, на фона на която е съхранена горната половина от фигура с нимб и в епископско облекло, а пред нея – част от силует на по-малка или приведена фигура с нимб. Композицията може да се идентифицира като Ръкополагането на св. Никола за дякон. Във втората сцена в задния план е изобразена сграда с купол – най-вероятно църква, и три фигури с нимбове, като водещият тази група е също с епископ-

16 Литературата за житийните цикли на св. Никола в паметниците от византийския художествен кръг е огромна по обем, вж. *Ševčenko* 1983; *Radovanović* 2008 и др. с цит. лит.

17 *Aenski* 2014: 48.

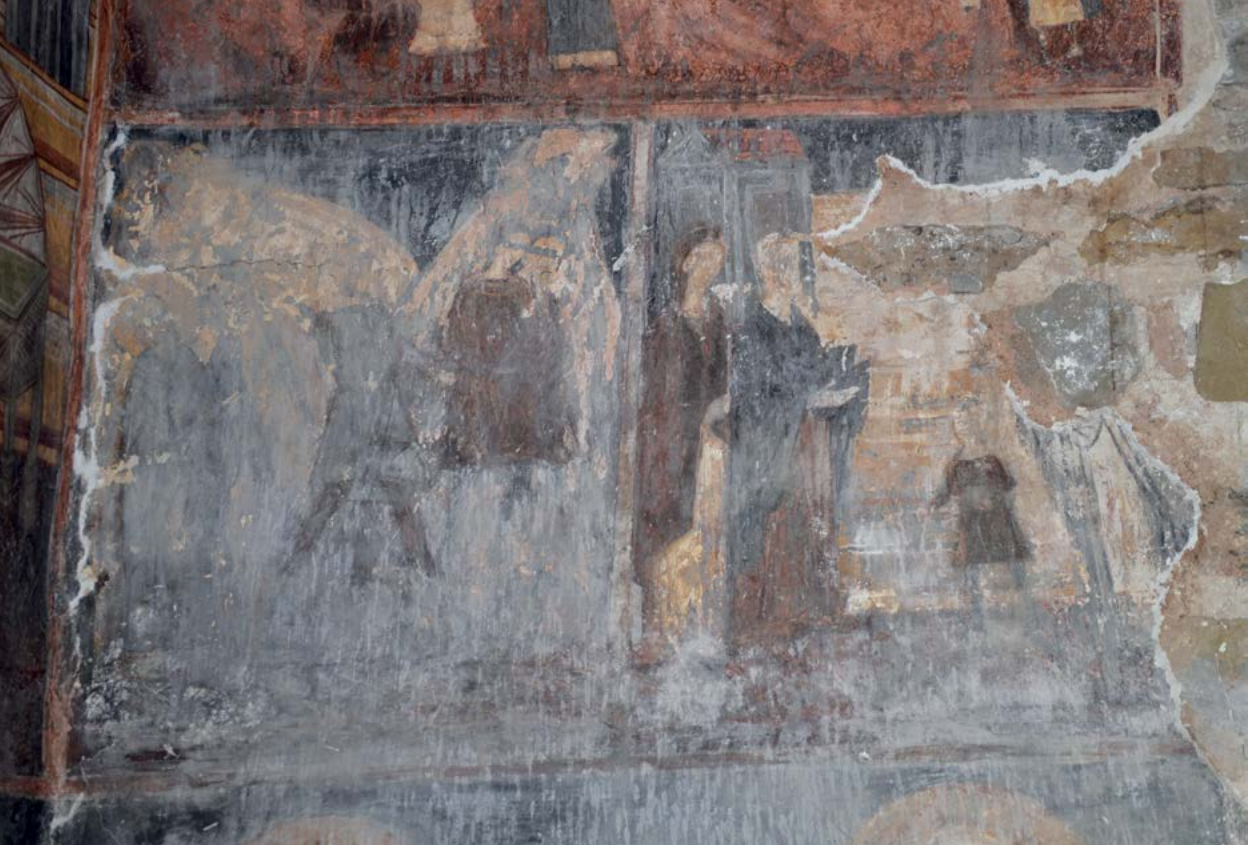


Фиг. 9. Възкресението на Лазар, южна стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево (фрагмент). Снимка М. Захариева

ски одежди, но пред него има разтворен кодекс с текст: […]/нн[.]/ом[…]. Поради фрагментарността на изображението, може само да се изкаже хипотеза, че това е Ръкополагането на св. Никола за епископ, което обикновено следва сцената Ръкополагането на св. Никола за дякон и показва сходна иконография. От друга страна, посочените елементи от композицията – църква и свитък (или кодекс), се срещат най-вече в Успението на св. Никола[18].

Не може да се потвърди или да се отхвърли гореспоменатото мнение на С. Аенски, че двамата архиереи в регистъра със светци

18 Трябва да се спомене и сходно изображение, за съжаление, също фрагмент, върху икона от началото на XVII в. от района на Струга, което вероятно представя рядко срещаната сцена Св. Никола обдарява своя манастир. Надписът към сцената на иконата гласи ⸌сты⸍ манаⷭ҃рн ⸌стомо⸍ николо, *Cvetkovski* 2014: 263, fig. 8. Разказът за това посмъртно чудо е по ръкопис от средата на XVI в., *Velikiya Minei Chetii* 1904: 637-642.



Фиг. 10. Св. Никола освобождава невинно осъдените от смърт и Довеждане на св. Никола на училище, южна стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево (фрагмент). Снимка М. Захариева

в цял ръст в олтарното пространство на южната стена са св. Атанасий и св. Кирил Александрийски, но първото изображение в южната конха, несъмнено, е на св. Параскева Римлянка[19] (**Фиг. 12**), която държи кръст (от т. нар. „римски“ тип) и отрязаната си глава. Вляво от нея се намира по-зле запазена фигура на светица с червено наметало, която по всяка вероятност е на св. Неделя[20]. В редките случаи, когато св. Параскева Римлянка се изписва като самостоятелна фигура, св. Неделя стои вляво от нея и само по изключение на нейно място е св. Варвара[21].

След прозореца в конхата са представени две фигури. Първата е твърде фрагментарно запазена, но втората със сигурност е на

19 Преподобномъченица, памет на 26 юли, пострадала по времето на императорите Антонин Пий (138–161) и Марк Аврелий (161–188), *BHG* 1909: 197.

20 Мъченица, памет на 7 юли, пострадала при Диоклециан (284–305), Никомидия, *BHG* 1909: 177; *Pravoslavnaya entsiklopediya* 2017: 156-158.

21 *Walter* 1995: 755-756.

анахорета св. Павел Тивейски, тъй като е с характерните за него облекло и шапка, изплетени от палмови листа[22]. Над правите фигури в конхата е преминавал регистър със светци в медальони, от които сега са съхранени само двама неизвестни мъченици. По фрагментите, запазени над него, не може да бъде разчетено изображение.

Непосредствено след южната конха, вдясно от св. Павел Тивейски, е изписан медальон с неизвестен светец, а под него – композицията Св. Пахомий[23] и ангелът (**Фиг. 13**). От нея е запазена почти цялата фигура на тивейския монах, обърнат надясно, където се вижда само част от нимб. Разположението на това изображение е традиционно за западната част на поствизантийските храмове.

Срещуположно на св. Пахомий, на северната стена, е запазен фрагмент с части от две прави фигури. В северната конха е била представена композицията Дейсис, съхранена само в долната си част. По фрагментите, източно от нея, се различава Видението на св. Петър Александрийски. С това традиционно за олтарното пространство в поствизантийските храмове решение запазените части от стенописната програма на таваличвеската църква се изчерпват. Открояват се обаче някои техни характеристики, в които личи склонност към връщане към художествените и изобщо към културните традиции от предишни векове.

В иконографията присъства специфичен детайл, отвеждащ към паметниците в днешна Северна Гърция – дървеният трон зад фигурата на Богородица от Благовещение е с ветрилообразна облегалка във формата на полукръг, с опънат светъл плат с ясно означени с червено гънки (**Фиг. 4**). Доколкото ни е известно, само Евангелия Георгицояни в монографията си за стария католикон на Големия Метеор (1483) се спира накратко на тази особеност като проява на архаизъм в Метеора и в църквата „Св. Никола на монахинята Евпраксия" в Костур (1486). Авторката посочва, че тя присъства само в няколко примера от предходното столетие[24]. Трябва да се отбележи, че през XIV в. разглежданите изображения на трона не

22 Отшелник, памет на 15 януари, IV в., Египет, *BHG* 1909: 204. За изображенията на св. Павел Тивейски във византийската живопис вж. *Tomekovi*ć 2011: 41-42, 244.

23 Монах, памет на 7 и 15 май, починал 359 г., Египет, *BHG* 1909: 194.

24 *Georgitsoyanni* 1993: 103, 178, n. 14-18.



Фиг. 11. Ръкополагане на св. Никола за дякон и неизвестна сцена от житийни цикъл на св. Никола, южна стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево (фрагмент). Снимка М. Захариева

са така детайлни и най-вече са включени в композициите Дейсис и Страшния съд, докато в последната четвърт на XV – началото на XVI в. ветрилообразната облегалка е част от иконографията на сцената в повечето паметници от костурския художествен кръг[25]. За да не се отклоняваме от темата на текста, ще спомена само, че този детайл се открива например в църквата в Кремиковския манастир (1493)[26] и върху четири олтарни двери с Благовещение от фонда на Византийския музей в Костур[27].

Изборът на зографите или поръчителите да бъде изобразена именно св. Параскева Римлянка (**Фиг. 12**), особено почитана в Гърция мъченица от II в., а не св. Петка Търновска (Епиватска) или св. Петка Иконийска, също представлява архаичен и необичаен елемент[28].

25 За костурския художествен кръг от XV–XVI в. вж.: *Subotić* 1998; *Valeva* 2008 и др. с цит. лит.

26 *Valeva* 2005: 42.

27 *Tsigarídas* 2018: 320-324, n. 77; 324-327, n. 78; 348-351, n. 86; 375-379, n. 97.

28 За контаминацията между култовете към св. Петка Епиватска, Св. Петка Иконийска и св. Петка – Параскева Римска, житийната литература за тях и отражението ѝ в православната балканска живопис вж. *Bakalova* 1996; *Subotin-Golubović* 2008 и др.



Фиг. 12. Св. Параскева Римска, неизвестна светица и медальони с образи на мъченици, южна стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево. Снимка М. Захариева



Фиг. 13. Св. Пахомий и ангелът, южна стена на църквата „Св. Петка“ в Таваличево (фрагмент). Снимка М. Захариева

Св. Петка присъства рядко в живописните поствизантийски паметници като светица кефалофорос. И в по-ранните творби св. Параскева Римлянка се представя предимно в житийни цикли, както е в църквата в Долна Каменица и в „Св. Константин и Елена“ в Охрид[29]. През XV в. се открива най-рано като самостоятелна фигура в „Св. Илия“ в Долгаец (Република Северна Македония)[30]. Освен таваличевското стенописно изображение обаче не ни е известно друго такова от периода XV–XVII в. по българските земи. Сред поствизантийските иконописни произведения в църквите и в музейните фондове в България засега могат да се посочат само три икони от Пловдивско от XVI–XVII в.: Св. Параскева и св. Неделя (НЦИАМ, инв. № 3858)[31], Св. Параскева и св. Варвара (Пловдивска митрополия)[32] и непубликувана икона на св. Параскева с житийни сцени (НЦИАМ, инв. № 3690).

29 За житийните цикли на св. Параскева Римска вж. *Koukiaris* 1994. За църквата „Св. Богородица“ в Долна Каменица вж. *Barnand* 2008. За житийния цикъл в църквата „Св. Константин и Елена в Охрид“ вж. *Subotić* 1971: 89-101.

30 *Subotić* 1980: fig. 25; *Walter* 1995: 755.

31 *Bozhkov* 1984: 134, 244, No 146; *Walter* 1995: 755, XLII, fig. 8.

32 Иконата произхожда от с. Храбрино, *Toteva* 1975: без номера на стр.

Разполагането на фигурата на преподобномъченицата на южната стена пред иконостаса означава, че именно тя е патрон на църквата в Таваличево. Изписването на житиен цикъл на св. Никола, също на южната стена, не е в противоречие с тази теза, а и не знаем дали житието на св. Параскева не е било също илюстрирано, но на северната стена. Посвещение на св. Никола и св. Петка е възможно, както виждаме например на втория етаж на църквата в Долна Каменица, където с житийни цикли са почетени и двамата светци.

Причината за избора на св. Параскева Римска за патрон на църквата от страна на поръчителите ще остане неизвестна, но най-вероятно тя е във връзка с първоначална гробищна функция на храма. Към този извод води не само обстоятелството, че старото гробище на селището се намира в близост до църквата, но и сложната символика на образа на св. Петка[33] и известността на св. Параскева Римска като защитница на мъртвите.

Както бе посочено, оригиналният облик на живописта е претърпял значителни промени поради покриването с мазилка и поради реставрационните дейности впоследствие. Може да се каже само по-общо, че стилът е огрубен, формите са опростени, но и носи усещане за строгост и монументалност на персонажите въпреки малките размери на храма. Единственият по-добре запазен близо до автентичния си вид лик е на архидякон Стефан (**Фиг. 5**). Неговите черти следват традициите на зографските ателиета от Северна Гърция[34], наложили се в голяма част от териториите на Османската империя и с трайно влияние в последните десетилетия на XVI и през XVII в. Дали зографът, създал образа на св. Стефан, е имал наблюдения върху по-ранни и по-качествени произведения, или се е учил от опитен майстор, при настоящото състояние на паметника не може да се спекулира. Но стенописната програма предоставя интересни решения, които допринасят за изясняването на цялостната картина на художествения живот по българските земи от периода.

33 По-подробно вж. *Kuymdzhieva* 2014.

34 Вж. най-общо *Stavropoulou-Makri* 2001; *Tsámpouras* 2013 и др.

Библиография

Извори

BHG 1909: Bibliotheca hagiographica graeca. Ediderunt Socii Bollandini. Editio altera emendatior. Accredit synopsis metaphrastica. Bruxellis.

Архив на НИНКН, Кн-40-17-I [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage), Kn-40-17-I].

Архив на НИНКН, Кн-40-651-66 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage), Kn-40-651-66.

Архив на НИНКН, Кн-40-783-77 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage), Kn-40-783-77.

Архив на НИНКН, Кн-40-997-108 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage), Kn-40-997-108.

Литература

Aenski 2014: *Aenski*, Stefko. Разкриване, проучване и реставрация на стенописи от църквата „Св. Петка“ в село Таваличево, Кюстендилска област [Razkrivane, prouchvane i restavratsiya na stenopisi ot tsarkvata „Sv. Petka“ v selo Tavalichevo, Kyustendilska oblast]. In: 40 години катедра „Реставрация“. Сборник доклади от юбилейна научна конференция [40 godini katedra „Restavratsiya“. Sbornik dokladi ot yubileyna nauchna konferentsiya]. Sofia, 43-51.

Angelov 2013: *Angelov*, Angel. Паметници на християнското монументално изкуство в Западна България (XVI – първата половина на XVII век) [Pametnitsi na hristiyanskoto monumentalno izkustvo v Zapadna Balgariya (XVI – parvata polovina na XVII vek)]. Sofia.

Bakalova 1996: *Bakalova*, Elka. Житието на св. Петка Търновска в късносредновековното изкуство на Балканите [Zhitieto na

sv. Petka Tarnovska v kasnosrednovekovnoto izkustvo na Balkanite]. – Родина [Rodina], No. 2, 57-83

Barnand 2008: *Barnand*, Teodora. Църквата „Св. Богородица“ в с. Долна Каменица (XIV век) [Tsarkvata „Sv. Bogoroditsa“ v s. Dolna Kamenitsa (XIV vek)]. Sofia.

Bozhkov 1984: *Bozhkov*, Atanas. Българската икона [Balgarskata ikona]. Sofia.

Cvetkovski 2014: *Cvetkovski*, Sašo. The Hagiographical Icon of St. Nicholas from the Church in Vraništa, Struga Country. – Patrimonium.MK, No. 12, 261-268.

Dremsizova-Nelchinova, Slokoska 1978: *Dremsizova-Nelchinova,* Tsvetana, Lyudmila *Slokoska*. Археологически паметници от Кюстендилски окръг [Arheologicheski pametnitsi ot Kyustendilski okrag]. Sofia.

Georgitsoyanni 1993: *Georgitsoyanni*, Evangelia. Les peintures murales du Vieux catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Metéores (1483). Athènes.

Ivanova 2018: *Ivanova*, Blogovesta. Манастирски и селищни храмове в Софийска епархия. Наблюдение, състояние, анализи, достъпност 2015–2017 [Manastirski i selishtni hramove v Sofiyska eparhiya. Nablyudenie, sastoyanie, analizi, dostapnost 2015–2017]. Sofia.

Koukiaris 1994: *Koukiaris, Silas.* Ὁ κύκλος τοῦ βίου της Ἁγίας Παρασκευῆς τῆς Ρωμαίας καὶ τῆς ἐξ Ἰκονίου στὴ χριστιανικὴ τέχνη (Διδακτορική Διατριβή). Athens.

Kuymdzhieva 2014: *Kuymdzhieva,* Margarita. In the Shadow of Your Wings: An Unusual Image of St. Parascheva? – Analele Putnei, No. 1, 11-27.

Mardi-Babikova 1969: *Mardi-Babikova*, Velda. Научно-мотивирано предложение за обявяване на църквата „Св. Петка“ в с. Таваличево, Кюстендилско, за паметник на културата [Nauchno motivirano predlozhenie za obyavyavane na tsarkvata „Sv. Petka“ v s. Tavalichevo, Kyustendilsko, za pametnik na kulturata]. Научен архив на НИНКН [Nauchen arhiv na NINKN (Scientific Archives of National Institute of Immovable Cultural Heritage)], Inv. No. 144. Sofia.

Mincheva 2010: Mincheva, Kalina. Манастири и манастирска мрежа в Кюстендилския санджак през XV–XVII век [Ma-

nastiri i manastirska mrezha v Kyustendilskiya sandzhak prez XV–XVII vek]. Sofia.

Peryanski 2011: *Peryanski*, Boyko. С Тавaличево в сърцето [S Tavalichevo v sartseto]. Sofia.

Pravoslavnaya entsiklopediya 2017: Кириакия [Kiriakiya]. In: Православная энциклопедия [Pravoslavnaya entsiklopediya]. Moscow, T. XXXIV, 156-158.

Radovanović 2008. *Radovanović*, Janko. Свети Никола: житије и чуда у српској уметности [Sveti Nikola: žitije i čuda u srpskoj umetnosti]. Beograd.

Ševčenko 1983: *Ševčenko*, Nancy *Patterson*. The Life of St. Nicholas in Byzantine Art. Torino.

Stavropoulou-Makri 2001: *Stavropoulou-Makri*, Anghéliki. Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris. Joanina.

Stoykov 1961: *Stoykov*, Georgi. Култови и обществени сгради из Трънско, Брезнишко и Кюстендилско [Kultovi i obshtestveni sgradi iz Transko, Breznishko i Kyustendilsko]. In: Комплексна научна експедиция в Западна България през 1957–1958 г. Документи и материали [Kompleksna nauchna ekspeditsiya v Zapadna Balgariya prez 1957–1958 g. Dokumenti i materiali]. Sofia, 7-179.

Subotić 1971: *Subotić*, Gojko. Свети Константин и Јелена у Охриду [Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu]. Belgrade.

Subotić 1980: *Subotić*, Gojko. Охридска сликарска школа XV века [Ohridska slikarska škola XV veka]. Belgrade.

Subotić 1998: *Subotić*, Gojko. Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица. Глас Српска академија наука и уметности, Одељење историјских наука [Kosturska slikarska škola. Nasleđe i obrazovanje domaćih radionica. Glas Srpska akademija nauka i umetnosti, Odeljenje istorijskih nauka], No. 384/10, 109-139.

Subotin-Golubović 2008: *Subotin-Golubović*, Tatjana. Петка преподобна – Петка мученица [Petka prepodobna – Petka mućenica]. – Zbornik radova Vizantoloskog instituta, No. 45, 177-190.

Tomeković 2011: *Tomeković*, Svetlana. Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine. Paris.

Toteva 1975: *Toteva*, Petrana. Икони от Пловдивския край [Ikoni ot Plovdivskiya kray]. Sofia.

Tsámpouras 2013: *Tsámpouras*, Theokharis. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16ο και 17ο αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό (Διδακτορική Διατριβή). Thessaloniki.

Tsigarídas 2018: *Tsigarídas*, Efthímios. Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου και ναών της Καστοριάς (12ος – 16ος αιώνας). Athens.

Valeva 2005: *Valeva* (= Kuneva), Tsveta. Стенописите в олтарното пространство на църквата в Кремиковския манастир след тяхната реставрация [Stenopisite v oltarnoto prostranstvo na tsarkvata v Kremikovskiya manastir sled tyahnata restavratsiya]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 41-46.

Valeva 2008: *Valeva* (= Kuneva), Tsveta. Sur la question sur la soitdite "Ecole artistique de Kastoria". – Byzantina, No. 28, 181-221.

Vasiliev 1961: *Vasiliev*, Asen. Художествени паметници и майстори-образописци из някои селища на Кюстендилско, Трънско и Брезнишко [Hudozhestveni pametnitsi i maystori-obrazopistsi iz nyakoi selishta na Kyustendilsko, Transko i Breznishko]. In: Комплексна научна експедиция в Западна България през 1957–1958 г. Документи и материали [Kompleksna nauchna ekspeditsiya v Zapadna Balgariya prez 1957–1958 g. Dokumenti i materiali]. Sofia, 179-267.

Velikiya Minei Chetii 1904: Великия Минеи Четии. Декабрь, дни 6-19 [Velikiya Minei Chetii. Dekabry, dni 6-19]. Moskow, 637-642.

Walter 1995: *Walter*, Christopher. The Portrait of Saint Parasceve. – Byzantinoslavica, No. 56/*3*, 753-757.

Zahariev 1963: *Zahariev*, Yordan. Кюстендилската котловина [Zahariev, Y. Kyustendilskata kotlovina]. Sofia.

Zaharieva 2021: *Zaharieva*, Maya. Църквата „Успение Богородично" в с. Долна Диканя – един слабо проучен паметник от Западна България [Tsarkvata „Uspenie Bogorodichno" v s. Dolna Dikanya – edin slabo prouchen pametnik ot Zapadna Balgariya]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 51-56.

Wall Paintings of the Church of St. Petka (Paraskeva) in Tavalichevo Village

Tsveta Kuneva



The Church of St. Petka (Paraskeva) in the Kyustendil area village Tavalichevo has not, as of yet, been subject to thorough analysis by art historians. It is mentioned in some summarizing studies and in publications by local historians and by restorers, specifically after the discovery of preserved paintings in 2012.

The original temple's architecture is typical for the post-Byzantine period, with murals by icon painters of local significance. Today the wall paintings are well preserved on the vault and eastern wall, but partially preserved on the southern and northern walls. They date back to the end of the 16th or the beginning of the 17th century. A great part of the images have never been published and/or identified up to this point. Amongst them the scenes from the Life of St. Nicholas deserve special attention. The wall painting program is traditional for late medieval Balkan art, but presents some interesting iconographical features (such as the figure of St. Paraskeva of Rome or the fan-like backrest on the throne of the Virgin of the Annunciation) and contributes to the overall understanding of the art trends in Bulgaria during that period.

Нови сведения за църквата „Св. Георги“ в с. Студена, Пернишко

New Evidence on the Church of St. George in the Village of Studena, Pernik Region

Майя Захариева[1]
Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Абстракт: Статията разглежда съвременното състояние на храма „Св. Георги“ в с. Студена, Софийско. Анализират се публикации, документи и архивни фотографии от XX в., даващи редица сведения за историята на църквата. По време на теренните проучвания регистрирахме ктиторски надпис, който показа, че първоначално храмът е бил посветен на св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат. В последните десетилетия на XIX в. църквата е била в тежко състояние и е възобновена от жителите на с. Студена. В този период тя е частично преизписана от Коста Геров-Антикаров, който се заема и с подновяването на иконостаса.

Ключови думи: XVI–XVII в., ктиторски надпис, поствизантийска живопис, Коста Геров-Антикаров

Църквата „Св. Георги“ в с. Студена е сред непроучените паметници на поствизантийското изкуство в България. Тя се намира в близост до центъра на селото, на един хълм до ул. „Христо Ботев“ и ул. „Пороя“. Населеното място е съществувало през Средновековието под името Истудене. Археологическите проучвания ре-

1 *Maya Zacharieva, 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*

гистрират редица по-ранни обекти в района, сред които основи от средновековен манастир „Св. Никола“[2]. През 1846 г. в центъра на селото е изградена и голяма трикорабна църква, посветена на св. Архангел Михаил.

Храмът „Св. Георги“ в с. Студена не е проучван в цялост от изследователите. През 40-те години на XX в. А. Василиев разкрива за науката този нов паметник, обнародвайки своите наблюдения в две публикации: „Една старинна църква при село Студена“ и „Църкви и манастири в Западна България“[3]. През 60-те години започват и проучвания от екип на НИНКН. Работата на специалистите продължава до края на 70-те години, когато са завършени дейностите по реставрацията[4].

Храмът „Св. Георги“ в с. Студена не е изследван в по-ново време и в специализираната литература не е отразявано съвременното състояние на неговите стенописи. Настоящият текст цели да представи по-цялостно не само стенописите, но и историята на храма, посредством публикациите и документите от XX в.

Архитектурните особености на сградата са характерни за паметниците от втората половина на XVI и от XVII в. в югозападните части на България[5].

Църквата е еднокорабна, полуцилиндрично засводена с анти и конхи от север и юг[6]. Изградена е от ломени камъни, споени с хоросан. Градежът на източната стена се различава от този на останалите чрез използваните камък, бигор, тухли и наличието на сполии.

При първото си посещение през 1935 г. А. Василиев отчита лошото конструктивно състояние на сградата. Той констатира: *Две големи пукнатини, които минават през източната и южната сте-*

2 *Mitova – Dzhonova* 1983: 162-165.

3 *Vasiliev* 1943:165-184; *Vasiliev* 1949: 50-51. Фотографиите от теренните проучвания на А. Василиев, които по-късно са публикувани в изследванията му, днес се пазят в Център за славяно-византийски проучвания „Проф. Иван Дуйчев“ към СУ.

4 Вж. *Kamenova* 1967; Архив на ИИИзк, II.4.1.10; Архив на НИНКН 1970; Архив на НИНКН 1974; Архив на НИНКН 1979; Архив на НИНКН 1969. Различни ремонти и укрепителни дейности са извършени и през последните десетилетия.

5 *Mitova – Dzhonova* 1983; *Angelov* 2013: 32-40; *Tuleshkov* 1989: 54.

6 На източната стена е оформена протезисна ниша, а до нея на северната стена – малка квадратна ниша, друга е разположена в южния певник.



Фиг. 1. Църквата „Св. Георги“ в с. Студена, фотография от 60-те години на XX в. Снимка Архив на НИНКН 1961b



Фиг. 2. Източна стена, фотография от 70-те години на XX в. Снимка Архив на ИИИзк, II.4.1.10



Фиг. 3. Източна стена. Снимка И. Ванев

на[7]. Авторът документира спомените на местните жители, според които сводът е бил разрушен, *а преди около 200 години един свещеник от селото на име поп Тодор го възстановил*[8]. А. Василиев публикува и надпис графит на един от камъните около вратата със следното съдържание: 1817 лето ка стана попъ Лазаръ 1817[9]. Днес няма видими следи от този надпис, но проучванията на НИНКН потвърждават събраната от А. Василиев информация за частично разрушаване на свода[10]. Не бихме могли да определим със сигурност и колко пъти е възстановяван храмът.

Известно е, че през 1939 г. Народният археологически музей предприема укрепителни работи, които да решат конструк-

7 *Vasiliev* 1943: 166.

8 *Vasiliev* 1943: 169-170.

9 Според А. Василиев поп Лазар е бил син на поп Тодор. *Vasiliev* 1943: 165.

10 През 1937 г. А. Василиев сваля два слоя замазка от свода и установява липсата на живопис, което косвено потвърждава информацията, че сводът е бил частично разрушен и възстановен. Вж. *Vasiliev* 1943: 165-184.

тивните проблеми на сградата[11]. По-късно, през 70-те години на XX в., специалисти извършват ново укрепване и подмяна на покрива. През XXI в. са направени и други ремонти, които не са съгласувани с НИНКН[12]. В този период цялостно е променена фасадата на храма.

Проучванията на стенописите започват през 30-те години на XX в., когато А. Василиев посещава църквата за кратко. Първият оглед не му дава възможност за работа и по-обстойни заключения: *От огледа, който направих вътре в църквата, и от състоянието, в което се намираше, не можеше да се определи веднага откога би могла да се датува. Цялата вътрешност бе измазана с бяла мазилка, по която на някои места се виждаха късни стенописи от времето на Освобождението. Може да се допусне, че под тази мазилка може да се намерят стари изображения. Предположенията ми се оправдаха, като пробих късното измазване на някои места.*[13]

Изглежда, че църквата сериозно провокира интереса на А. Василиев, защото няколко години по-късно, през 1938 г., той посещава с. Студена за втори път. За няколко дни премахва част от късните мазилки, които покриват първоначалната живопис. През 1943 г. той предприема ново почистване на ранните стенописи: *Предположенията ми се оправдаха, когато пробих късното измазване на две-три места… В продължение на два, три дни свалих част от късната мазилка, която се оказа от два пласта. Под нея навсякъде по стените излязоха стари стенописи.*[14] Същата година А. Василиев публикува своята статия „Една старинна църква при с. Студена", в която описва състоянието на храма и част от стенописите.

Проучванията и реставрацията на църквата „Св. Георги" в с. Студена са възобновени през 60-те години на XX в. от екип на НИНКН. През 1961 г. храмът е фотографиран, а през 1967 г. Т. Каменова подготвя научно-мотивирано предложение. Две

11 *Каменова* 1967: 1.

12 През 2010 г. местната власт извършва нови ремонтни дейности и укрепване на арката на западната стена. Тези нерегламентирани намеси са констатирани от НИНКН през 2016 г., а препоръките на специалистите включват поправка на покрива, премахване на новопоставените елементи от западната фасада и търсене на решение за отстраняване на влагата. Вж. Архив на НИНКН 2010; Архив на НИНКН 2015; Архив на НИНКН 2016.

13 *Vasiliev* 1943: 165.

14 *Vasiliev* 1943: 165.

години по-късно църквата е обявена с ДВ, бр. 57 от 1969 г. като художествен паметник на културата от национално значение[15].

В началото на 70-те години на XX в. в наоса са били запазени два живописни слоя. Първият е късносредновековен и покрива източната стена и ниските регистри на северната, южната и западната стена. В края на XIX в. южната и северната стена са частично изписани.

През 1974 г. започва укрепването и реставрацията на стенописите под ръководството на Боряна Дживджанова. В този период са премахнати късните мазилки, свалени са стенописите от края на XIX в., укрепена е ранната живопис, открита от А. Василиев, изготвена е графична документация. Целият процес по възстановяването и реставрацията на храма приключва през 1979 г.[16]

Днес в църквата „Св. Георги" в с. Студена е съхранен само един живописен слой, който може да се отнесе към края на XVI – началото на XVII в.

Тежкото конструктивно състояние на свода в края на XIX в. е причинило големи разрушения на живописта. При почистването на късните мазилки през 70-те години на XX в. са разкрити съвсем малки фрагменти, които показват, че по северния и южния склон на свода е бил разположен регистър с образи на пророци. На южния склон са съхранени части от три фигури, едната от които държи свитък с надпис: [...]/[.]нєпр[.]/[...]. Още пет образа можем да разграничим по северния склон, два от които с фрагментарно запазени свитъци – единият с надпис: [...]р[...]ро[...], а от втория се виждат следните букви: [...]/[..]не/їс[.].

Най-добро е състоянието на живописта по източната стена. В апсидата е изписана Богородица Ширшая небес мр̄ ѳ̄ѵ̄, а под нея – композицията Поклонение на жертвата, която включва образите на св. Григорий Богослов с̄тӹ грьгорїе, държащ свитък: ЕΞЕ/РЕТОС/ ТНС/ НПЕ/РАХА/NТО/ СОҮ; св. Василий Велики с̄тӹ васїлїе, със свитък: О ΘС/О ΘС/ О ТОN/ ОҮРАN/ІОN/[...]; св. Йоан Златоуст

15 *Катепова* 1967. Църквата е обявена със СОПК от 03.02.1971 г. като археологически паметник на културата с категория „национално значение".

16 Архив на ИИИзк, II.4.1.10; Архив на НИНКН 1970; Архив на НИНКН 1974; Архив на НИНКН 1979; Архив на НИНКН 1969.



Фиг. 4. Апсида, фотография от 70-те години на XX в. Снимка Архив на ИИИзк, II.4.1.10

с҃ты і(wан ѕла/тоѵсть, със свитък: ЕПІ С/Н ХЕР/Н КАІХ/АРІТОМЕ/NІ ПАСА/ Н КТІ; св. Яков (?) с҃ты їѡковъ, със свитък: АΞН/ON Е/СТІ/N ОС/ [..]ΛІ.

В първия регистър на източната стена е изписана композицията Възнесение Христово, а под нея, от двете страни на апсидата – Благовещение с надпис бц҃е. В протезисната ниша е поместен образът на Христос в Гроба [.]нетіе х҃во, а в южната част на източната стена – архидякон, вероятно св. Стефан.

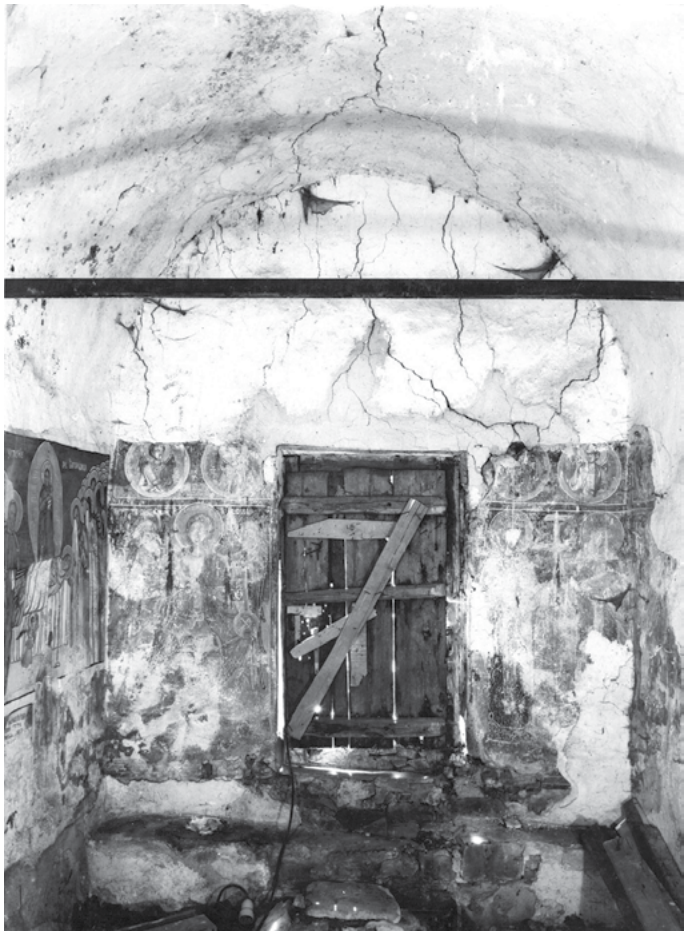
На южната и северната стена са запазени фрагментарно три регистъра сцени, илюстриращи Големите празници, светци в медальони и светци в цял ръст.



Фиг. 5. Възнесение Христово, източна стена, фотография от 2020 г. Снимка И. Ванев

В най-високия пояс могат да се различат композициите Рождество Христово и Възкресението на Лазар. От следващия регистър със светци в медальони се виждат осем допоясни изображения на южната стена и пет на северната, но те не могат да бъдат идентифицирани – в олтара са изписани двама неизвестни архиереи, а останалите представят светци мъченици. Този регистър е развит и по западната стена, където са изобразени още четири медальона, два от които представят св. Кирик [...]кь и св. Юлита.

В ниските части са изписани фигурите на светци в цял ръст. В източната половина на южната стена е поместен образът на св. Никола с҃ты нїколае, следван от неидентифициран архиерей и част от образа на стълпник. В певника са изобразени св. Теодор Тирон с҃ты теодо[.]ь• ті[...] и св. Теодор Стратилат тео…до҃рь стратїлать, а до конхата е изписан следният надпис: [...]/[...]мѵ стаго а҃/[...]тирні хра/мѵ свт[..]мѵ теодорѵ тіронѵ/[...]рѵ [...] • ӈ҃г҃ •. Следват фигурите на св. Йоан Рилски [...]/ рілчь; св. Йоаким Сарандапорски с҃ты [...]мь [.]аратьпорчкь, св. Гавриил Лесновски с҃ты гаріль/ лесно҃в[.]кь҃ и св. Прохор Пчински с҃ты [...]хорь п[..]н[.]кь.



Фиг. 6. Западна стена, фотография от 70-те години на XX в. Снимка Архив на ИИИзк, II.4.1.10

Традиционно, на западната стена, от двете страни на вратата са изписани арх. Михаил о а҃х міхаиль, св. Константин с҃ты кос/тан/[...] и св. Елена с҃та елена.

На северната стена са поместени четири фигури на светци в цял ръст, които не могат да бъдат идентифицирани[17]. В северната конха личат образите на двама воини, за които бихме могли да допуснем, че са св. Георги [...] г[...]и св. Димитър с҃ты [...]. Следва фрагмент, който вероятно представлява част от образа на стълпник и композицията Видението на св. Петър Александрийски. Свете-

17 От първата е запазен е запазен само с҃ты.



Фиг. 7. Св. Гавриил Лесновски и св. Прохор Пчински, фотография от 70-те години на XX в. Снимка Архив на ИИИзк, II.4.1.10

цът държи свитък с характерния за тази композиция текст: […] ρасд/ръ ріz[.]/ х҃е аріıа/ бѣzѹм/нако.

Последният фрагмент, който принадлежи на този живописен слой, се намира на източната фасада, над апсидата, в оформената с тухли ниша. Тук са изписани фигурите на двама конници.

В края на XIX в. църквата е повторно изписана от самоковския зограф Коста Геров-Антикаров (1831–1905)[18]. Той става учител в с. Студена през 1874 г. и прекарва четири години там. Следващите няколко години продължава работата си като зограф, но между

18 *Vasiliev* 1965: 465.

1881–1884 г. отново се завръща в селото[19]. Посоченият период съвпада с работата му в църквата „Св. Георги“ в с. Студена. От всички събрани сведения бихме могли да допуснем, че храмът е възстановен в края на XIX в., а малко след това частично изписан от Коста Геров-Антикаров.

В архива на НИНКН се пазят фотографии от 1961 г., които дават ценни сведения за състоянието на храма след посещението на А. Василиев. Съхранените кадри показват стенописите от края на XIX в. На източната стена, в протезисната ниша е бил изобразен Христос в потир, а отдолу е бил разположен ктиторски надпис: 1879 платецъ тїторъ стоико стока магда трена по: г҃ди вучко филип костадин захарї георгї стаменко стана. А. Василиев сваля отделни парчета от този късен живописен слой, а през 60-те години на XX в. част от надписа все още е бил запазен на място: 1879 платецъ [...] по: г҃ди вучко филип костадин захар·[...][20].

В апсидата, над образите на св. Григорий Богослов и св. Василий Великий, е била изписана композицията Тайната вечеря, под която А. Василиев разкрива голяма част от Поклонение на жертвата (края на XVI – началото на XVII в.)[21]. На кадрите от 60-те години от този образ е съхранена съвсем малка част с одежди[22].

По-късно, през 1881 г., Костадин Геров-Антикаров се връща да учителства в селото, където прекарва още четири години. В края на своя престой той приема втора поръчка за църквата „Св. Георги“[23].

На северната стена възрожденският зограф изписва св. Неделя света недел с ктиторски надпис: п. г. велинъколе нице цве/танъ стоине/ стоилъ спасе/ стана ета/ анасо са/ заплатили то/ва изображе/нїе за дѣшевно/ еимъ спасенїе/ и вечноеїмъ/ воспомїнанїе/ 1884 лето[24].

Вероятно през същата година са поръчани и стенописите и от южната стена: св. Пантелеймон свети пантелеїмон, разположен до

19 *Vasiliev* 1943: 170; *Dimitrov* 2018: 420-421; *Vasiliev* 1965: 468-472.

20 Архив на НИНКН 1961a.

21 *Vasiliev* 1943:174-175.

22 Архив на НИНКН 1961a; Архив на НИНКН 1961b.

23 *Dimitrov*: 420-423.

24 Архив на НИНКН 1961a; Архив на НИНКН 1961b.

конхата, под когото е поместено бяло поле с името г. благоа. До него е и композицията Успение Богородично вспенїе тре. богородици с ктиторски надпис: настоцето изобр/женїе […] платили/ михаилъ […] нъ вв[…]/ д[…]/ […][25].

Според реставраторската документация тези фрагменти са свалени и пренесени в РИМ – Перник[26]. По време на проучването се установи, че в музея не са регистрирани стенописи, принадлежащи на църквата „Св. Георги" в с. Студена. Преди десетина години установих, че в РИМ – Перник са депозирани фрагменти, свалени от Боряна и Благой Дживджанови. Те не са инвентирани и произходът им не беше отбелязан. Разглеждайки фотографиите от това проучване, установихме, че свалените стенописи от църквата „Св. Георги" в с. Студена са именно в това хранилище. Сред тях е и образът на св. Пантелеймон, който е бил изписан над непубликувания ктиторски надпис от XVI–XVII в.

През 1970 г. Л. Красовска засвидетелства наличие на стенописи по западната фасадата на храма. В патронната ниша тя отбелязва образа на св. Георги, като допуска, че той е изписан през 1878 г.[27] Съхранените фотографии от 60-те години на XX в. показват облика на фасадата преди реставрацията. В патронната ниша на западната фасада е изписан св. Георги на кон. В северната част е поместен надпис с годината 1878 тнторъ […], а до него, над патронната ниша – фигура, кръст и кръг[28]. Стиловите особености на светеца воин от патронната ниша показват, че тя е изписана от Коста Геров-Антикаров. Надписът от фасадата не би могъл да бъде отнесен към образа и по наше мнение е свързан с някаква друга преправка или ремонт на храма.

Но нека се върнем на първия период, около 1879 г., в който Коста Геров работи в храма. Вероятно тогава поръчката на зографа е включвала освен изписване на източната стена и обновяване на иконостаса. До 70-те години на XX в. той е съхранен на място, за което научаваме от материалите от Архива на НИНКН[29]. Фото-

25 Архив на НИНКН 1961a; Архив на НИНКН 1961b.

26 Архив на НИНКН 1974.

27 Архив на НИНКН 1970.

28 Архив на НИНКН 1961a; Архив на НИНКН 1961b.

29 Архив на НИНКН 1961a; Архив на НИНКН 1961b.



Фиг. 8. Ктиторски надпис, източна стена. Снимка М. Захариева

графии от 1961 г. го представят в цялостния му вид. Във височина е разположена венчилката, петнадесет малки икони с образи на апостоли и Дейсис, четири царски икони – Богородица с Младенеца, Христос Вседържител, св. Йоан Кръстител, св. Георги на кон и кръжило. Най-ниските части са заети от две цокълни пана, върху които са представени ваза с цветя, Адам и Ева в рая. Иконостасът е изцяло подновен през последните десетилетия на XIX в., а от стария са запазени само царските двери, чиито стилови особености ни карат да мислим, че се отнасят към края на XVI или XVII в.[30]

Всички съхранени сведения и публикации от XX в. показват, че вероятно първоначално храмът е бил посветен на св. Теодор Ти-

30 В РИМ – Перник се пази реставраторска документация от 1969 г. за укрепването на царските двери и осем икони. Вж. Архив на НИНКН 1969. Не е известно къде се съхраняват иконите, а царските двери (Вр. П. 37) и венчилката (Вр. П. 58) се пазят във фонда на РИМ – Перник и днес. От други документи научаваме, че през 1974 г. в църквата „запазените от иконостаса – кръст, икона и четири пана, които са в лошо състояние, да се консервират и да бъдат експонирани" в РИМ – Перник. Вж. Архив на НИНКН 1974.



Фиг. 9. Фрагмент, източна фасада. Снимка И. Ванев

рон и св. Теодор Стратилат. За това можем да съдим от образите на двамата светци, изписани в южната конха и от фрагментарно запазения надпис до нея, в който ясно се разграничава името на св. Теодор Тирон. Към тези свидетелства бихме могли да добавим и разположения на източната фасада фрагмент, на който са изобразени двама конници.

За съжаление, последният ред от надписа не е запазен добре, а именно в него вероятно е била поместена годината, в която е изграден или изписан храмът. Въпреки лошото му състояние, той е изключително важно свидетелство за ранната история на храма, но не позволява да се постави точно датиране на живописта.

Вероятно посвещението на църквата е сменено в края на XIX в. Събраните сведения сочат, че в този период е възстановен сводът, частично е изписана църквата и патронната ниша с образа на св. Георги, обновен е иконостасът.



Фиг. 10. Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, южна конха. Снимка И. Ванев

При първите си проучвания А. Василиев отнася ранните стенописи към XIII–XIV в.[31] По-късно Дора Каменова датира живописта към XIV в.[32] Това датиране не е възприето в научните среди и хронологическите граници на живописта трябва да се изместят към края на XVI – началото на XVII в.

Произходът и художественият кръг, към който те принадлежат, остава неизяснен, тъй като не може да се посочи точен стилов паралел. Зографите или поръчителите обаче, въпреки малките размери на храма, са избрали да представят четирима български светци – св. Йоан Рилски, св. Йоаким Сарандапорски, св. Гавриил Лесновски и св. Прохор Пчински, почитани из целите Балкани.

31 *Vasiliev* 1943:165-184.

32 *Kamenova* 1967: 6.



Фиг. 11. Св. Неделя, северна стена, фотография от 60-те години на XX в. Снимка Архив на НИНКН 1961b

Осемдесет и седем години след първите научни наблюдения на А. Василиев отделните етапи в историческата съдба на този слабо проучен паметник остават недокрай изяснени. Бъдещите изследвания ще разгледат по-подробно редица въпроси, свързани с иконографията и стиловите особености на стенописите на храма в с. Студена.



Фиг. 12. Успение Богородично, южна стена, фотография от 60-те години на XX в. Снимка Архив на НИНКН 1961b



Фиг. 13. Иконостас, фотография от 60-те години на XX в. Снимка Архив на НИНКН 1961a

Библиография

Извори

Архив на ИИИзк, II.4.1.10 [Archive of Instutute of Art Studies, II.4.1.10].

Архив на НИНКН 1961a [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage), film № 1210, 1961].

Архив на НИНКН 1961b [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage), film № 1211, 1961.

Архив на НИНКН 1970 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage) – Пк-12-44-IX. Църква „Св. Георги“, иконографски опис [Tsarkva „Sv. Georgi“, ikonografski opis, Pk-12-44-IX.].

Архив на НИНКН 1974 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage) – Пк-12-45-IX. Църква „Св. Георги“, КРР, стенописи [Pk-12-45-IX. Tsarkva „Sv. Georgi“, KRR, stenopisi].

Архив на НИНКН 1979 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage) – Пк-12-46-IX. Църква „Св. Георги“, КРР стенописи, втори етап [Pk-12-46-IX. Tsarkva „Sv. Georgi“, KRR stenopisi, vtori etap].

Архив на НИНКН 1969 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage) – Пк-12-47-IX. Църква „Св. Георги“, царски двери КРР [Pk-12-47-IX. Tsarkva „Sv. Georgi“, tsarski dveri KRR].

Архив на НИНКН 2010 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage) – Пк-12-202-XXI. Църква „Св. Георги“ – укрепване и социализиране [Pk-12-202-XXI. Tsarkva „Sv. Georgi“ – ukrepvane i sotsializirane].

Архив на НИНКН 2015 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage) – ПК-12-428-48. Ремонт, възстановяване и консервация на църква „Св. Георги“ [PK-12-428-48. Remont, vazstanovyavane i konservatsiya na tsarkva „Sv. Georgi“].

Архив на НИНКН 2016 [Arhiv na NINKN (Archive of the National Institute of Immovable Cultural Heritage) – ПК-12-423-47. Ремонт, възстановяване и консервация на църква „Св. Георги“ [PK-12-423- 47. Remont, vazstanovyavane i konservatsiya na tsarkva „Sv. Georgi“].

Литература

Angelov 2013: *Angelov*, Angel. Паметници на християнското монументално изкуство в Западна България от XVI – първата половина на XVII век [Pametnitsi na hristiyanskoto monumentalno izkustvo v Zapadna Bulgaria ot XVI – parvata polovina na XVII vek]. Sofia.

Dimitrov 2018: *Dimitrov*, Vladimir. Костадин Геров-Антекаров – даскал и зограф [Kostadin Gerov-Antekarov – daskal i zograf]. In: Art Readings 2017.I. Byantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders. Sofia, 411-426.

Kamenova 1967: *Kamenova*, Todorka. Научно-мотивирано предложение за обявяване на стенописите на църквата „Св. Георги“ при село Студена – Пернишко [Nauchno-motivirano predlozhenie za obyavyavane na stenopisite na tsarkvata „Sv. Georgi“ pri selo Studena – Pernishko]. Sofia.

Mitova-Dzhonova 1983: *Mitova-Dzhonova*, Dimitrina. Археологически паметници в Пернишки окръг [Arheologicheski pametnitsi v Pernishki okrag]. Sofia.

Tuleshkov 1989: *Tuleshkov*, Nikolay. Архитектура на българските манастири [Arhitektura na balgarskite manastiri]. Sofia.

Vasiliev 1943: *Vasiliev*, Asen. Една старинна църква при село Студена [Edna starinna tsarkva pri selo Studena]. – Годишник на Народния музей [Godishnik na Narodniya muzey], No. 7, 165-184.

Vasiliev 1950: *Vasiliev*, Asen. Църкви и манастири в Западна България [Tsarkvi i manastiri v Zapadna Bulgaria]. – Разкопки и проучвания [Razkopki i prouchvaniya], No. 4, 49-114.

Vasiliev 1965: *Vasiliev*, Asen. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

New Evidence on the Church of St. George in the Village of Studena, Pernik Region

Maya Zacharieva

The article presents the Church of St. George in the village of Studena, Province of Sofia which has been one of the popular monuments of Post-Byzantine art in Bulgaria for decades. In the 1940s A. Vasiliev revealed it for science by publishing his observations in two publications. In the 1960s, the first research, architectural interventions and conservation and restoration works of the murals were started by a team of the National Institute of Immovable Cultural Heritage. The work of individual specialists continued until the end of the 1970s when the church was completely finished.

The thorough analysis of all evidence preserved shows that it is likely that the church was initially dedicated to St. Theodore Tyron and St. Theodore Stratelates. We can judge that from the depictions of the two saints painted in the southern conch, from an inscription above them preserved in fragments and from the fragment situated on the eastern façade on which the two horsemen are preserved. Despite the poor condition of the inscription it is an exceptionally important testimony of the early history of the church.

In the last decades of the 19th century the church was in a grave condition and was renewed by the residents of the village of Studena. In that period it was partially re-painted twice by Kosta Gerov-Antikarov who also undertook the renovation of the iconostasis.

This text also describes the present-day condition of the church and its murals. The careful analysis of the 20th-century publications and documents as well as of archive photographs contribute to a move comprehensive look at the history of the Church of St. George in the village of Studena.

Св. Климент Римски в стенописните програми на поствизантийските църкви в България

St. Clement of Rome in the Mural Painting Programs of the Post-Byzantine Churches in Bulgaria

Тереза Бачева[1]
Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Абстракт: Папа Климент I е популярна фигура сред почитаните на Изток римски епископи. Паметта му се възражда след Хазарската мисия на братята Кирил и Методий от IX в. и неговата фигура намира място в епископските програми на византийските и поствизантийските църкви. В България се регистрират неголям брой изображения на светеца. Една част от тях се намира в олтара, друга – извън него, като специфично решение за представянето на разширен състав от епископи. Включването на папа Климент сред йерарсите в стенописните програми задава някои основни параметри на изследването на неговите изображения от гледна точка на идентификацията им, историческия и художествения контекст, както и възможните контаминации с образите на други популярни светци, носещи същото име.

Ключови думи: изображения на епископи, св. Климент Римски, Херсонска легенда, св. Климент Охридски, св. Климент Анкирски

1 *Tereza Bacheva is a PhD student in Byzantine and Post-Byzantine Art at the Fine Arts Department, Institute of Art Studies; her doctoral thesis studies the representations of the Roman bishops in Orthodox art. E-mail: tereza.bacheva@gmail.com*

Според разпространената легенда св. Климент Римски бил изпратен на заточение от император Траян в Херсон. Там покръстил много хора, заради което бил осъден на смърт и удавен в морето със завързана на врата котва. Всяка година в деня на неговата мъченическа смърт морето се отдръпвало и позволявало на множеството поклонници да стигнат до неговия гроб и да измолят изцеления[2].

Папа Климент I е епископ на Римската църква от края на I в.[3], но паметта му търпи множество трансформации и легендата, разказана накратко в началото, определя почитта му както за Римската, така и за Византийската църква, особено от IX в. нататък, след като двамата братя св. Константин-Кирил и св. Методий при изпълнението на мисия в Херсон откриват мощите на светеца и пренасят част от тях в Рим[4].

Агиографската и панегиричната литература оформя образа на папа Климент двояко. От една страна, като римски епископ и наследник на апостолите Петър и Павел[5], както го определя още през V в. папа Зосим в едно свое послание, акцентирайки върху това, че Климент придобил голям опит в ученията на ап. Петър и „с такъв учител изправял старите заблуди“[6]. Тази представа се запазва както в създадените текстове на гръцки език[7], така и в преведените или съставени в славянска среда. Св. Климент, от друга страна, е един от първите римски епископи, християнин от ранните поколения, за които мъченичеството е очаквано и необходимо условие за съставянето на съвършения образ на отдадения

2 *BHL* 1898/99: 1848; BHBS 2008: 321-322

3 88–97 г. или 97–101 г. Има известно разминаване в източниците: *Lightfoot* 1890: 201-345, 347.

4 *Пространно житие на Константин-Кирил* 1986: 61-63.

5 Вж. например *Zhivova* 2016: 67-73, където са изследвани честотите на употребата на различни епитети за римския епископ в славяноезични текстове, което показва възприемането му като мъченик, папа, архипастир, приемник на ап. Петър и т.н.

6 *Zosimus* 1845: II, 2, col. 650.

7 В източната агиографска традиция като цяло са включени няколко текста, свързани с паметта на св. Климент. В Гръцката църква е вероятно да са се чели части от *Хомилиите*. В *Synaxarium Constantinopolitanae* 1902: col. 255-256 за 25.11 е представен по *Хомилиите*, а също така и в текста на *Martyrium: BHG* 1909: 344-350 (гръцкият превод на латинското *Passio*) и на *Miracula* (Чудеса): *BHG* 1909: 351. К. Уолтър отбелязва, че сред житията, които Метафраст редактира през X в., текстовете за св. Климент не претърпяват никакви преработки: *Walter* 1978: 250. Тези текстове стават и основата на създадените в славянска среда – още от самото начало, сред учениците на св. Кирил и св. Методий: *Vereshtagin* 2011: 52-53, 82; *Zhivova* 2016: 54.

на вярата епископ в християнската парадигма за мъченическата святост и силата на застъпничеството на мъчениците.

Някои от ранните изобразителни примери, запазени на Запад, интерпретират образа на папа Климент в тази двоякост, отговаряща на модела за святост на раннохристиянските епископи – в мозайките от „Сан Аполинаре Нуово", Равена (VI в.)[8] е представен като част от процесия, държащ в ръцете си мъченическа корона. Два века по-късно в негов фронтален портрет е включен и елемент от житийните му наративи – в стенопис от „Санта Мария Антиква", Рим (VIII в.)[9] е изобразен с котвата от неговото мъчение в дясната му ръка. Византийската изобразителна система обаче формира образа стандартно. Адаптирането на стенописните програми на олтарите към историко-богословски и литургични изисквания определят освен позициите на фигурите на йерарси, но също и отчетливите формули за тяхното представяне – фелон, полиставрион или сакос според богослужебната практика на Византийската църква, затворено Евангелие и в повечето случаи благослов с дясната ръка. Така образите на архиереи биват изцяло „изчистени" от агиографски детайли. Все пак някои от тях запазват привилегията да получат специални атрибути, но както и облеклото, те отново са подчинени на литургичната тема. По правило римските архиереи във византийската, или по-точно поствизантийската изобразителна традиция се представят и с митри, които са допустим елемент за патриарси и папи[10]. В допълнение на това зографите обикновено се стремят да представят епископите на Рим с латински митри, правдоподобни дотолкова, доколкото това е по възможностите на зографа. Така митрата при изображенията на папа Климент придобива и функцията на знак за принадлежността му към Римската църква.

8 *Dresken-Weiland* 2006: 196, fig. on p. 198.

9 Изобразен е в групата на римските епископи. Според *Uhanova* 2003: 117, присъствието му в „Санта Мария Антиква" е доказателство за почитта му в Рим в доиконоборческия период и съществуването на агиографска основа за култа. *Wilpert* 1916: Taff. 192-193.

10 Често се дискутират изображенията на римски и александрийски епископи с митри. За правото епископ да носи митра обикновено в научната литература се цитират текстовете на Симеон Солунски: *Symeonis Thessalonicensis archiepiscopi* 1866: 716-717, и Теодор Валсамон: *Theodori Balsamonis patriarchae Antiocheni* 1864: 1176-1177, според които митра (символично тя представя короната от тръни на Спасителя) е допустимо да носят по време на богослужение само александрийският и римският епископ. Това условие по всяка вероятност е и причината за смесването на т.нар. митра (т.е. бялата шапка с кръстове при изображенията на св. Кирил Александрийски и папа Силвестър), вж. *Walter* 1977: 66, *Τσιτουρίδου* 1986: 69; *Piltz* 1977: 71.

Проблемът с идентификацията на образа

Изображение на папа Климент не е задължително да съдържа винаги митра. Така и по-голямата част от коментираните по-долу примери са без митра. В действителност, този атрибут често се ползва за опорна точка при идентификацията на римски/западни епископи, но невинаги може да бъде категорично основание. Друг методологически подход към изображенията е свързан с мястото му в олтарните програми, или по-скоро с очакването той да присъства в тях. Приема се, че култът на папа Климент във Византия не бил особено популярен[11], но византийските, а особено поствизантийските църкви запазват мястото му в епископските програми и присъствието на фигурата на папа Климент изглежда ситуирана в установена традиция за включването на епископи на Рим наравно с папа Силвестър, папа Лъв Велики, папа Григорий Велики (Двоеслов).

Но тук идва проблемът с контаминацията. Всички запазени до днес стенописни изображения от територията на България до XIX в. са сигнирани само с името Климент, което дава възможности за широки интерпретации кой от възможните трима светци може да е представен – св. Климент Римски, св. Климент Анкирски и по-късно вече и св. Климент Охридски. Още повече че римският папа и охридският архиепископ се отбелязват на една и съща дата в Православната църква – 25.11.

Разбира се, става въпрос и за избора на създателите на дадената стенописна програма, зографите и техните намерения, отнасящи се до йерарсите. От една страна, композицията в олтара изисква конкретен избор на епископите, т.е. фигурите сред тях да бъдат част от фундаментите на доктрината през историческото време на личностите. И от тази гледна точка, както подчертава Ц. Грозданов, в средновековната изобразителна система Климент Римски има значението на вселенски епископ, а Климент Охридски на локален[12]. Това е вярно, но само по принцип, тъй като традицията не изключва въвеждането на епископи на това място със специална почит или местни архиереи.

11 Във византийската столица бил посветен на св. Климент само един *eukterion* (предназначението му съответства на западните *oratoriums*) към построената от император Василий I църква „Св. Илия": *Diez, Demus* 1931: 5; *Tsarevskaya* 1999: 260.

12 *Grozdanov* 1970: 100.

Това обаче все още не обяснява липсата на означаващия катедрата топоним при всички изображения от сегашната територия на България. Дали е случайност, пестене на пространство, механично заимстване от менолозите, където не липсват случаи на посочване на светци само с първото им име, без пояснения или съпътстващ текст[13], липса на необходимост от уточнение, или тези образи са фактическото отражение на вече съществуващ процес на смесвания между имената и/или образите на светците[14], са въпроси, които остават без категоричен отговор. Факт е обаче, че всяко изследване на изображения, означени с името Климент, се затваря в един и същи кръг от проблеми и те са свързани най-вече с контаминациите между Климент Римски и Климент Охридски.

Националното възраждане променя гледната точка към църковноисторическата традиция и нейната консервативност, привнасяйки ѝ интенциите на националнопатриотичните идеи, които логично оформят предпочитание към Климент Охридски[15]. Това се отнася не само до поствизантийските изображения. Още в олтара на „Св. Йоан Богослов" на Земенския манастир (XIV в.) присъства фигура, сигнирана само с името Климент, което рефлектира в полюсни атрибуции. А. Василиев е категоричен, че тук е изобразен охридският архиепископ Климент. Заключението му се основава на убедеността, че в български църкви е невъзможно да не бъде предпочетен български светец, особено с такава популярност, каквато има св. Климент Охридски[16], с чието име се свързва формирането на българската нация, приеман за „основа на Българската църква"[17] и т.н. Иконографията обаче е различна, особено пък ако

13 Напр. в Драгановия миней за 23.11 св. Климент е споменат без уточнения: *Hristova-Shomova* 2012: 308.

14 Ц. Грозданов коментира проблема за средновековните изображения на св. Климент Охридски и св. Климент Римски като непознаване на иконографските характеристики на двамата светци от зографите: *Grozdanov* 1970: 103.

15 Като пръв епископ българин, пише И. Снегаров, той става „родоначалник на българската йерархия… основа на Българската църква": *Snegarov* 1939: 42.

16 *Vasiliev* 1967: 14-15. В действителност, стенописните програми на църквите по българските земи (от Средновековието, а и от османския период) дават основания да се мисли в тази посока, имайки предвид факта, че изображения на св. Йоан Рилски, св. Прохор Пчински, св. Гавриил Лесновски, св. Йоаким Сарандапорски често се интерпретират като народностен/национален/патриотичен елемент, инкорпориран от декоративната система в богословската, вж. например *Kamenova* 1977: 66-68 – за сеславската църква „Св. Никола"; *Bozhkov* 1966: 24 и *Manova* 1985: 44 – за добърската „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат". Към това се прибавя и специалният акцент върху българския произход на някои от почитаните светци в агиографската традиция. Вж. *Gergova* 2013.

17 *Snegarov* 1939: 41-42.

говорим за XIV в., когато портретите на св. Климент Охридски не показват отклонения от установената образност[18]. Поради това и К. Паскалева предполага, че изображението от Земенския манастир може да бъде или на св. Климент Анкирски, или на св. Климент Римски[19]. Л. Мавродинова е доста по-категорична, като, без да се обосновава конкретно обаче, го определя като принадлежащо на римския епископ[20]. С. Смядовски не подлага на съмнение този факт, основавайки се именно на високата популярност на римския светец и традицията на неговото почитание в Църквата[21].

В подкрепа на тази атрибуция може да бъде, но все пак с резерви, епископската композиция в олтара да следва традиция за „полагащото" се място на папа Климент. Ако се търси, от друга страна, някаква форма на зависимост в подредбата на епископите тук (принцип, който Л. Мавродинова използва при атрибуцията на св. Леонтий, откривайки в него неаполския епископ, изобразен до св. Йоан Милостиви и св. Спиридон с аргумент за неговото авторство на техни жития[22]), то в полза на римския епископ са освен иконографията, но и видимият опит да бъдат представени отделните църкви в християнското семейство, сред които очаквано би присъствала и Римската. В допълнение на това е и една възможна хипотеза за връзка с друго изображение от олтара, това на св. Мартин (от междурамието на прохода към диаконикона, от надписа се четат само първите букви[23]), по линията на мъченичеството – известно е, че папа Мартин е изпратен от византийския император на заточение в Херсон през VII в.[24]

---

18 Промяната в иконографията на св. Климент Охридски е по-късна, както сочи самият А. Василиев. По-старите му изображения са най-близки до смятаното за най-ранно – дървения барелеф от „Св. Богородица Перивлепта" в Охрид, вероятно направен в неголям интервал от време след канонизацията му, която станала скоро след смъртта му през 916 г., представен с обичайното високо чело, малко коса, дълга заострена брада, високи скули, вж. *Vasiliev* 1967: 11; *Paskaleva* 1995: 340. Изображенията му от „Св. Никола", Марков манастир (1271), „Св. Йоан Канео" (XIII в.) и от „Св. Богородица Перивлепта", Охрид (1295), „Св. Атанасий", Костур (1384/85) и др. следват същата иконография на светеца.

19 *Paskaleva* 1995: 342.

20 *Mavrodinova* 1980: 38.

21 *Smyadovski* 1998: 21.

22 *Mavrodinova* 1980: 38.

23 Надписът е запазен частично – СТЫ МАР… *Mavrodinova* 1980: сх. на с. 190.

24 *Smyadovski* 1998: 35, предполага, че тук е изобразен папа Мартин I (649–655). Вероятността да е именно той е голяма, тъй като името му често се открива в месецословите, а и както пише С. Смядовски, „сравнително уточненият кръг на възможния персонаж, определен за олтара" по-скоро предполага него.

Изображенията на св. Климент от XVI–XVIII в.

Изображенията на папа Климент в църкви от поствизантийския период от днешните територии на България не са завидна бройка. Причините за това са най-общо свързани с няколко обстоятелства: а) малкото запазени църкви от периода XV–XVIII в.; б) неголемите по размери храмове, в които се налага редукция на персонажите; в) стесняването на избора от групата на римските епископи и по-честото включване (ако изобщо са включени представители на Римската църква) на папа Сливестър в сравнение с останалите популярни римски епископи. За целия поствизантийски период запазените изображения от църкви на територията на България са по-малко от десет, като няколко от тях, които могат да бъдат коментирани като принадлежащи на римския епископ, са от олтара, а друга част са изнесени по северните и южните стени, като част от изобразителна формула, която няколко църкви от Западна България въвеждат в декоративните си програми, изпълнени през XVI и XVII в. Всички те не могат да имат категорична идентификация най-малкото заради липсата на означение на катедрата в надписите. Така за определянето на кого принадлежи изображението остават по-сложните и несигурни контекстуални (исторически, календарни) подходи, възприетата практика, т.е. честота на появата им и техните позиции и, разбира се, иконографията, доколкото е възможно да бъде категорична.

Изображения от олтара

В църквата *„Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат" в Добърско* (1614) (**Фиг. 1**) фигурират три изображения, сигнирани с името Климент – две от тях се намират в южния кораб, а третото – върху арката над олтара, първото от север. От тези три изображения Е. Флорева[25] определя цели две като принадлежащи на римския епископ – едно от южния кораб, и друго – в олтарното пространство – фриз върху арка на източната стена, където са представени от север на юг св. Климент, св. Партений, св. Игнатий и св. Леонтий. Това означава, че в църквата два пъти се повтаря негово изображение, но няма да бъде изключение, тъй като св. Партений, св. Вавила и

25 *Floreva* 1978: 79-80.



Фиг. 1. Св. Климент, св. Партений, св. Игнатий и св. Леонтий. „Св. Тодор Тирон и св. Тодор Стратилат", Добърско (1614), източна стена на централния кораб. Снимка по *Флорева* 1978: фиг. 30

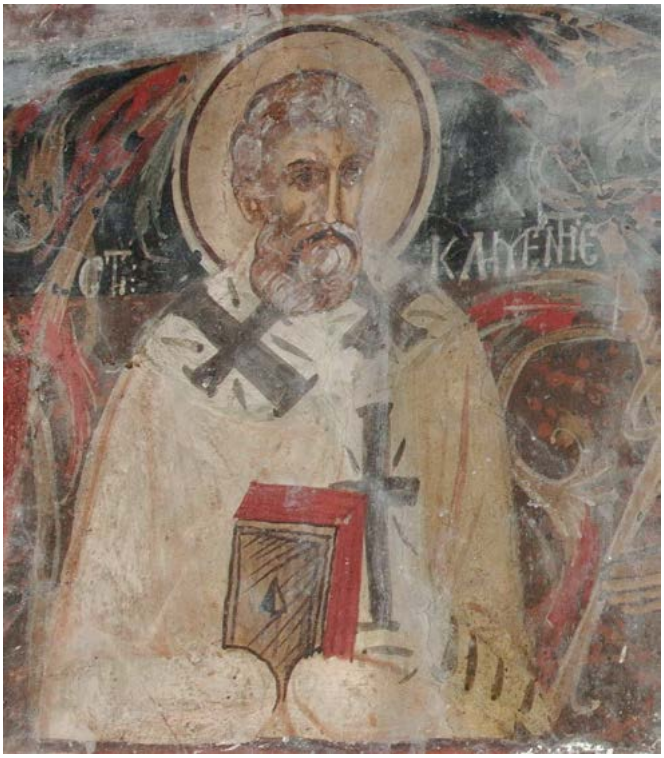
св. Спиридон също са изобразени по два пъти. Е. Флорева отдава това не на случайност, а на различните функции, които имат фигурите им в стенописната програма на добърската църквата. Така едното е съотносимо към евхаристийната тема, а другото – към голяма група светци, представени, най-общо казано, календарно в двата странични кораба. А. Василиев обаче приписва изображението от олтара на св. Климент Охридски[26], което, естествено, не е неочаквано, имайки предвид убеждението му за сигурната разпознаваемост на охридския архиепископ. В това изображение отсъстват разпознаваемите черти на св. Климент Охридски, а иконографията на представения йерарх по-скоро наклонява везните в полза на римския папа, изобразен като старец с дълга заострена брада и гъста коса, както се указва и в Ерминията на Дионисий от Фурна[27]. Като се има предвид и ареалът на разпространение на изображенията на св. Климент Охридски, както и времето на създаването на стенописите в църквата, то присъствието на фигурата на св. Климент Римски тук би било напълно логично.

В олтара на църквата „*Прор. Илия" в Бобошево* (1678) (**Фиг. 2, 3**) също се открива изображение, означено само с името Климент. Това е медальонен портрет от южната стена сред още два – този на св. Партений и на св. Леонтий[28]. Видимо е повторена в по-голямата си част групата от арката в олтара на добърската църква,

26 *Vasiliev* 1967: 16.

27 *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ* 1909: 196.

28 *Floreva* 1978: 77, приема, че в бобошевската църква са представени двамата римски епископи папа Климент I и папа Лъв Велики с аргумента за политическото влияние на папството върху народите в Османската империя.



Фиг. 2. Св. Климент. „Прор. Илия“, Бобошево (1678). Снимка Т. Бачева



Фиг. 3. Фриз с допоясни изображения на светци от южната стена в олтара на църквата „Прор. Илия“, Бобошево (1678): св. Акепсим, св. Климент, св. Партений, св. Леонтий. Снимка Т. Бачева

отсъства единствено св. Игнатий. Това означава, че или е ползван един и същи модел на подредба на светците в Добърско и в Бобошево, или че групата епископи е стандартно пренесена от едната в другата църква. Този аргумент би бил изключително в полза на атрибуцията на св. Климент Римски тук, ако вече сме приели, че по-ранното изображение от Добърско принадлежи на римския

епископ. Иконографията на изобразения светец е различна от тази, която има добърското изображение, но може да се свърже с едно второ описание на светеца от Дионисий, което го указва с недълга и широка брада[29].

Към тази кратка серия от изображения на папа Климент принадлежи и още едно – това от олтара на *католикона на Роженския манастир* (1732) (**Фиг. 4, 5**); намира се на северната стена. Онова, което го прави по-сигурно принадлежащо на римския папа, е митрата, макар че век по-късно в българските ерминии се откриват указания и Климент Охридски да бъде представян „с корона"[30]. Съседният йерарх, св. Йоан Милостиви, също е с митра, което може да означава две неща – това, че употребата на този елемент от патриаршеските и папските изображения в началото на XVIII в. вече има трансформация, каквато се открива при изображенията от XIX в., т.е. този богослужебен атрибут получават повече епископски персонажи, или тук се следва установената традиция за представянето на римски и александрийски епископи с митри.

Контекстуализирането на образа от католикона на Роженския манастир е сравнително сигурен подход – очакваното му място в олтара, принципа за избор на епископи, типологичните характеристики на образа, кореспондиращото изображение на папа Силвестър на отсрещната стена в диаконикона и донякъде съседната позиция на св. Йоан Милостиви от гледна точка на литургичния календар, тъй като датата, на която се отбелязва последният (12.11), е сравнително близка до тази на св. Климент (25.11), макар и да липсват достатъчно примери, за да бъде изведена „формула" за изобразяването им заедно. Представянето на двамата римски епископи, а именно св. Климент и св. Силвестър, сочи обичаен подход, т.е. двамата са устойчив избор за част от декоративните

29 В списъка с йерарси като старец с широка брада – Ὁ Κλήμης Ῥώμης γέρων πλατυγένης: *Dionysios of Fourna* 1909: 156; в указанията за календарното представяне на светците пък присъства като старец с дълга брада – Ὁ ἅγιος Κλήμης γέρων μακρυγένης: *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ* 1909: 196. В Ерминията на Дионисий от Фурна (XVIII в.) не фигурира съответно указание за изображение на св. Климент Охридски, докато в Ерминията на Дичо Зограф (XIX в.): *Vasiliev* 1976, вече в списъка с йерарсите не фигурира св. Климент Римски, а след св. Климент Анкирски е посочен св. Климент Охридски, което по всяка вероятност удостоверява обратния процес на изместването на изображението на римския епископ от охридския. В друга запазена ерминия от този период, тази на В.Г. Коларов, мястото на папа Климент обаче не е променено: *Ikonografski narachnik* 1977: 38.

30 *Vasiliev* 1976: 71.



Фиг. 4. Св. Климент. „Рождество на Света Богородица“, Роженски манастир (1732), северна стена в олтара. Снимка И. Ванев



Фиг. 5. Св. Климент (от ляво), св. Йоан Милостиви, Видението на Петър Александрийски. „Рождество на Света Богородица“, Роженски манастир (1732), северна стена в олтара. Снимка И. Ванев

програми както на средновековните паметници[31], така и за поствизантийския период, тъй като примерите от църкви на Балканите статистически показват, че когато е въведен повече от един римски епископ в дадена стенописна програма, специално за олтара, т.е. освен папа Силвестър, то следващият избор е папа Климент (в „Богородица Перивлепта", Охрид (1295)[32], „Св. Ахилий", Ариле (1296)[33], „Св. Димитър", Палатиция (1569/70)[34], „Св. Георги", манастир Ломница (XVI в.)[35] и др.).

Изображения извън олтара

Втората група изображения, които носят означението св. Климент и евентуално биха могли да бъдат свързани с римския епископ, принадлежат на няколко църкви от края на XVI и началото на XVII в.; те са извън олтара. Тяхна характеристика е, че са част от много голяма група епископи, със сигурност формирана различно от архиерейската композиция в олтара, а също така и носеща особеностите на програмен модел на стенописна декорация, характерна за един определен кръг от паметници. Това са църквите „Богородица Витошка" на Драгалевския манастир, в живописния слой от XVI в., „Св. Йоан Рилски" на Куриловския манастир (1596), „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат" в Добърско (1614), църквата „Св. Никола" на Сеславския манастир (1616). Обединяващото при тях са фризовете с фигури на епископи в цял ръст по северните и южните стени на наоса или в страничните кораби, както е в Добърско, сред обширни групи, които, макар и не съвсем стриктно, следват организация, зависима от датата, на която се отбелязват съответните светци. Изборът им е свързан също така с популярни имена от литургичния календар, а специално тези от Добърско се коментират и като локални предпочитания към апотропейни функции[36].

31 *Grozdanov* 1970: 102.

32 *Grozdanov* 1970: 100.

33 *Војводић* 2005: 61.

34 *Τούρτα* 1991: 187, n. 1566.

35 *Петковић* 1965: 175, 180.

36 *Bozhkov* 1966: 22-23; *Floreva* 1981: 80.



Фиг. 6. Св. Климент. „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат", Добърско (1614), северна дъга на южния кораб, пояс с епископи, западна половина на дъгата. Снимка Т. Бачева

Така сред тези големи групи светци се появяват и изображения, означени с името св. Климент. Предполагаемо в най-западната част на северния склон в южния кораб на църквата в *„Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат" в Добърско* (**Фиг**. **6**) е представен още веднъж папа Климент – иконографските специфики подсказват този светец, а освен това тук е изобразен и с митра от патриаршески тип. Другата възможност за атрибуцията на светеца остава неговата позиция – в случая календарният ред, който зографите евентуално са следвали при подредбата на йерарсите. Доколко този принцип тук би могъл да бъде от помощ? От една страна, в южния кораб на църквата повечето светци се отбелязват между месеците септември и януари (в северния кораб са онези, празнувани между месеците февруари и юни); от друга, във фриза с фигурите на светци в цял ръст присъстват двама епископи, означени с името Климент. Имайки предвид честотата на включването в месецословите на св. Климент Римски и св. Климент Анкирски, е вероятно тук единият да бъде анкирският, а другият – римският епископ. Е. Флорева коментира възможността образът от западната половина на кораба, т.е. предполагаемият св. Климент Римски, за когото тук става дума, да носи и „интенции", свързани със св. Климент Охридски[37], предвид близостта му до изображение, чийто надпис дава основания за четене като св. Наум[38] и предположението, че са изобразени двама от Кирило-Методиевите ученици. Митрата обаче, с която е представен св. Климент, както пише авторката[39], скрива част от разпознаваемите портретни характе-

37 *Floreva* 1981: 76-78. Някои от ранните публикации например без съмнение приписват образа на св. Климент Охридски: *Balaschev* 1913: 327.

38 При *Mihajlov* 1966: 8, е отбелязан като Манум; също и при *Floreva* 1978: 76, с предполагаема метатеза на името Наум; при *Kuneva* 2012: 35, е предположено св. Мамас и св. Наум.

39 *Floreva* 1978: 77.

ристики на св. Климент Охридски. Митра, както беше споменато, получават изображенията на охридския архиепископ едва през XIX в. (което не изключва напълно съществуването и на по-ранни примери), а отсъстват и други елементи от иконографията на последния като стеснените очи и високо очертаните скули. Така че характеристиките на изобразения епископ в западната част на фриза сочат по-скоро римския епископ Климент I. Както и в Роженския манастир, до него отново присъства св. Йоан Милостиви.

Третото изображение от добърската църква, носещо същото име, би могло да се предположи, че се отнася до св. Климент Анкирски (23.01), тъй като попада сред групата светци, чийто празник е в близки до неговата дата месеци, т.е. януари и февруари; тук са още св. Григорий Нисийски (?) (10.01), св. Партений Лампсакийски (7.02), св. Вукол Смирненски (6.02).

Това „превземане" на пространството на наоса от епископи светци е характерно за някои от църквите от османския период[40]. В *„Св. Никола", Сеславски манастир* (**Фиг. 7**) е привнесена същата формула[41] в стенописната програма с изпълнението на фризове по цялата дължина на северната[42] и южната стена на наоса, като фигурите са обособени в отделни полета, рамкирани от червени ивици; арка във всяко поле, изпълнено от характерния за много от църквите от периода четирицветен фон[43]. На южната стена, по същия начин както в южния кораб в църквата на Добърско[44], фигурират две изображения, означени с името Климент. Позициите им в двете църкви не са идентични. В Сеславския манастир йерарсите са разположени сравнително близо един до друг и ако приемем календарна последователност на тези фигури[45], тъй като съседните епископи се отнасят според календарния си празник към месеците септември – декември, то е възможно да са изобразени

40 *Kamenova* 1977: 16; *Floreva* 1978: 37; *Kolusheva* 2015.

41 *Kuyumdzhieva* 2020: 171.

42 Епископските изображения от северната стена са от XIX в., но се смята, че повтарят по-ранните от XVII в.: *Kamenova* 1977: 55; *Gergova* 2018: 217; *Gergova* 2012a: 47.

43 *Gergova* 2012b: 12.

44 За стенописите на църквите от Добърско, Сеславския манастир и Слимнишкия манастир се предполага, че са изпълнени от зографи, принадлежали на един и същи художествен кръг: *Gerov, Penkova, Bozhinov* 1993: 71; *Popovska-Korobar* 2015: 216-221, с паралели между тях и избора на определени светци.

45 *Kamenova* 1977: 55.



Фиг. 7. Св. Климент. „Св. Никола“, Сеславски манастир (1614), южна стена на наоса. Снимка М. Куюмджиева



Фиг. 8. Св. Климент (Анкирски ?). „Св. Никола“, Сеславски манастир (1614), южна стена на наоса. Снимка М. Куюмджиева

двама йерарси с близки дати, т.е. 25.11, и съответно – св. Климент Охридски и св. Климент Римски. От друга страна, типологичните характеристики на коментирания йерарх не отговарят на обичайните за охридския архиепископ, а по-скоро за анкирския епископ (**Фиг. 8**). Другото изображение, носещо същото име, по всяка вероятност принадлежи на папа Климент и се намира в западната половина на фриза. Характеристиките на образа отговарят на указанията на Дионисий, според които той се представя като старец с дълга брада. Съседната фигура на св. Григорий Нисийски (10.01) обаче разколебава календарната последователност на персонажите тук, тъй като при стриктното следване на този ред, това би трябвало да е мястото на св. Климент Анкирски (23.01), така както е в църквата на Добърско, където позицията на двамата светци изглежда напълно логична според датите. Но от друга страна, дори при сигурно идентифицираните епископи в южния фриз на църквата в Сеславския манастир има несъвпадения на позиции и календарен ред, което прави принципа доста несигурен, ако идентификацията на дадено изображение се основава единствено на него. Имайки предвид всички тези обстоятелства, хипотезата би



Фиг. 9. Св. Климент. „Св. Йоан Рилски", Куриловски манастир (1596). Снимка Т. Бачева

следвало да се сведе само до изображенията на римския и анкирския епископ и тъй като типологичните характеристики и на двата образа са отчетливи, то по-вероятно е едното изображение, носещо името Климент, да принадлежи на св. Климент Анкирски, а другото в западната част на фриза – на св. Климент Римски. Такава хипотеза е приемлива и от гледна точка на факта, че епископската програма се придържа около принципа за избор на традиционни персонажи на епископи.

Такива групи светци се появяват и в църквата на Куриловския манастир (1596), както и в стенописите на църквата на Драгалевския манастир (живопис от XVI в.). Разположени са във фризове в горните регистри на северната и южната стена. Изглежда, че подредбата им също следва ред, зависим от календара. В *„Св. Йоан Рилски", Куриловски манастир* (**Фиг. 9, 10**) на северната стена едно от тях е сигнирано като св. Климент и притежава разпознаваемите черти на популярния образ на св. Климент Охридски – високо чело, стеснено в основата си лице и т.н. Дали това е изображение на охридския архиепископ? Според направените наблюдения дотук и ако се основаваме на факта, че в коментираните църкви има повторяемост на персонажите, или поне на част от тях, то отговорът по-скоро е не. Но не може да бъде изключена възможността за представянето на св. Климент Римски с образа на св. Климент Охридски[46]. Това от своя страна препраща изображението към възможни преноси от териториите, на които е бил разпространен отрано образът на св. Климент Охридски и с установени контаминации с римския епископ, а това ще бъдат църкви от земите на Охридския диоцез и по-късно в ареала на разпространение на изображенията на

46 *Grozdanov* 1970: 103.



Фиг. 10. Епископи във фриза на северната стена на църквата „Св. Йоан Рилски", Куриловски манастир (1596). Снимка Т. Бачева

охридския архиепископ към сръбските земи, т.е. в границите на Печката патриаршия. В част от църквите в нейния диоцез от XVI в. там, където се включва голям брой светци, се откриват също изображения на св. Климент, което в повечето случаи не носи друго означение – манастир Морача, „Св. Георги" в манастир Ломница и др.[47] Изследванията сочат и смесването на образите на двамата йерарси, без да броим онези, които носят и означение за катедрата, но са с установени контаминации.

Голяма част от изобразените в Куриловския манастир светци се откриват и в стенописите от втория слой на църквата на *Драгалевския манастир* (**Фиг. 11, 12**), което е очаквано, предвид художествените паралели, които се посочват между двете църква[48]. Макар и не буквално в един и същи порядък[49], там се появяват имената на светците Климент, Леонтий, Мелетий, Йоан Милостиви, Амвросий и т.н. Разликата с куриловската църква е, че тук св. Леонтий и св. Мелетий са изобразени на южната стена[50], а св. Климент – в края

47 *Petkovic* 1965: 175, 180.

48 Вж. *Penkova* 2018, *Penkova* 2020a: 134.

49 Предполага се, че са били по 10 или 12 изображения на северната и южната стена: *Penkova* 2018: 49.

50 Мястото е според описанието на М. Ковачев, на което се позовава и по-скорошното изследване на Б. Пенкова: *Penkova* 2018: 49.



Фиг. 11. Св. Климент. „Св. Богородица Витошка", Драгалевски манастир (XVI в.). Снимка И. Ванев

на продължаващия в олтара фриз на северната стена заедно със св. Амвросий и св. Елевтерий, над изображението на св. Петър Александрийски от сцената с Видението в ниския регистър на северната стена в олтара. Иконографията на коментирания светец отговаря напълно на характеристиките на образа на папа Климент. Тук позицията му спрямо фигурата на св. Петър Александрийски е знакова, тъй като по всяка вероятност е определена според календара, понеже двамата светци се отбелязват на една и съща дата и имената им фигурират в месецословите за 25.11.

Видимо в четири от разглежданите църкви се ползват близки модели при представянето на едни и същи епископи. Някои от фигурите получават сходни позиции – в Добърско и Сеславци, от една страна, в Куриловския и Драгалевския манастир, от друга. Проблемите около атрибуцията на св. Климент Римски в почти всички паметници са свързани със смесването на името и образа на римския епископ с някой от другите двама Климентовци. Примерите, които идват от запазените стенописи от поствизантийския период, обаче не са много. Едва три, които се откриват в олтарите на църкви от района на Южна България и Софийско, а останалите са от църкви, чиито стенописни програми малко или повече имат затворен модел, т.е. част са от свързани помежду си от една обща традиция паметници[51], в които са включени голям брой светци. Какво е мястото на образа на папа Климент в тази тенденция – дали като опит за поддържането на значими за Църквата памети, дали заради стремежа към насищане на пространството с повече образи, или заради формирането и разпространението на нови изобразителни практики?

51 *Gergova* 2011: 277-278; *Penkova* 2020a: 134; *Penkova* 2020b: 145; *Kuyumdzhieva* 2020: 167-171; *Kolusheva* 2015: 251-257; *Kolusheva* 2020: 128.

Като цяло св. Климент Римски не е чест избор за поствизантийските църкви от територията на България. Сравнимо с изображенията на папа Силвестър, неговите са няколко пъти по-малко. От друга страна, този малък брой е в противоречие с писмената традиция, тъй като в менологите името му фигурира не по-рядко от това на св. Силвестър. Вероятната причина за по-рядко срещаните му изображения е и фактът, че мястото си в олтара запазват светци, които са на първите позиции във вече установена йерархия. Към това насочва и списъкът с архиереи в Ерминията на Дионисий от Фурна, в който св. Климент е едва на 68 позиция от общо 70 и на практика е последен от всички римски епископи, които Ерминията предвижда да бъдат изобразявани[52]. Поради това изглежда логично сред малкото регистрирани изображения на папа Климент в църкви от днешната територия на България, датиращи от периода XVI–XVIII в., да се откриват само няколко в олтара и повече там, където е възможно да бъдат представени максимален брой светци от календара на Православната църква.



Фиг. 12. Св. Климент, св. Амвросий, св. Елевтерий; в медальони: св. Доротей и св. Роман; долу св. Петър Александрийски от сцената с Видението. „Св. Богородица Витошка“, Драгалевски манастир (XVI в.). Снимка И. Ванев

И още един аргумент в подхода към идентификацията на изображенията на св. Климент Римски. В поствизантийския период

52 *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ* 1909: 156.

средновековната концепция за представители на големите катедри изглежда изоставен за сметка на популярността на отделни личности от тях. Така подборът на римските светци епископи по-скоро се запазва като клише, поддържано от месецословите, и в редуцираните епископски програми от османския период рядко могат да се видят включени голям брой римски епископи, независимо дали става въпрос за олтара, или за страничните пространства. Освен това в този период, изглежда, се появява и тенденция към прегрупиране на изображения, влизащи под общия знаменател на епископи на Западната църква. За това подсказва и включването на св. Амвросий[53], чийто образ се открива в съседна позиция на св. Климент в църквата на Куриловския и в тази на Драгалевския манастир. По правило св. Амвросий не фигурира сред „римската" група. От друга страна, съседна позиция на миланския и римския епископ се появява и в по-ранен паметник – в „Богородица Одигитрия" в Печ (XIV в.), където св. Амвросий е изобразен между св. Климент Римски и св. Яков брат Божий[54]. Подобна конфигурация се открива и по-късно в друга църква, намираща се на територията на същия диоцез – в манастира Грачаница, в стенописите от притвора от XVI в., където в една група допоясни изображения фигурират отново един до друг св. Амвросий и св. Климент[55]. Доколкото тези примери са достатъчни да бъде направено обобщение, то би могло да се допусне някакъв вид пренос на формули от църкви от районите на Печката патриаршия към църкви от Западна България, отнасящи се специално до тези позиции в епископските програми. От друга страна, изглежда напълно резонно наличието на тенденция във формирането на група от епископи не на Римската, а на Западната/Латинската църква през османския период, тъй като голяма част от западните катедри, а още повече италиански, вече отдавна са били асоциирани с Църквата на Рим и е възможно това статукво на катедрите в представите на източноправославните изпълнители на програми да се изявява именно в позициите на йерарсите. Такава хипотеза води автоматично до въпроса възможно ли е през поствизантийския период да протича преструктуриране в изборите на йерарси за олтара и промяна в основанията за тяхното присъствие там?

53 See *Grozdanov* 1970: 103.

54 *Grozdanov* 1970: 103.

55 See *Todic* 1988: 109.

Библиография

Извори

BHBS 2008: Климентина Иванова. Biblioteca Hagiographica Balcano-Slavica. София.

BHG 1909: Bibliotheca Hagiographica Graeca. Ed. Socii Bollandiani. Bruxellis.

BHL 1898/99: Bibliotheca Hagiographica Latina. Antique et mediae aetatis. A-I. Ed. Socii Bollandiani. Bruxellis.

Ikonografski narachnik 1977: Иконографски наръчник, преведен от славянски на говорим българки език от Върбан Гърдев Коларов през 1863 г. (ред. А. Василиев) [Ikonografski narachnik, preveden ot slavyanksi na govorim balgarski ezik ot Varban Gardev (red. A. Vasiiev)]. Sofia.

Liber Pontificalis 1906: The book of the Popes. T. 1 to the Pontificate of Gregory I (transl. L.R. Loomis). New York.

Prostranno zhitie na Konstantin-Kiril 1986: Пространно житие на Константин-Кирил [Prostranno zhitie na Konstantin-Kiril]. In: Стара българска литература. Т. 4. Житиеписни творби. Съст. и ред. К. Иванова [Stara Bulgarska literatura. T. 4. Zhitiepisni tvorbi. Sast. i red. K. Ivanova]. Sofia, 37-63.

Symeonis Thessalonicensis archiepiscopi 1866: Symeonis Thessalonicensis archiepiscopi. Expositio de divino templo. In: Patrologiae cursus completus. Series Graeca (ed. J.-P Migne). Vol. 155. Paris, 697-750.

Synaxarium Constantinopolitanae 1902: Hippolite Delehaye. Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae. In: Propylaeum ad Acta Sanctorum. Novembris. Bruxelles.

Theodori Balsamonis patriarchae Antiocheni 1864: Theodori Balsamonis patriarchae Antiocheni. Meditata sive responsa. In: Patrologiae cursus completus. Series Graeca (ed. J.-P Migne). Vol. 119. Paris, 1161-1224.

Vasiliev 1976: *Vasiliev*, Asen. Ерминии. Технология и иконография [Erminii. Tehnologiya I ikonografia]. Sofia.

Zhitia na svetiite 2001: Жития на светиите [Zhitia na svetiite]. Veliko Tarnovo.

Zosimus 1845: Zosimi papae. Epistolae et Decreta. In: Patrologiae cursus completus. Series Latina (ed. J.-P Migne). Vol. 20, Paris, col. 641-716.

Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ 1909: Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ἐκδ. ὑπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. Πετρούπολει, 1909.

Литература

Bakalova 2002: *Bakalova*, Elka. Култът към мощите и реликвите. Изток – Запад [Kultat kam moshtite I relikvite. Iztok – Zapad]. In: Средновековна християнска Европа: Изток и Запад [Srednovekovna hristiyanska Evropa: Iztok i Zapad]. Sofia, 638-657.

Balaschev 1913: *Balaschev*, Georgi. Храмът „Св. Теодор Стратилат" в с. Недобърско [Hramat „Sv. Teodor Stratilat" v s. Nedobarsko]. – Известия на Българското археологическо дружество [Izvestiya na Balgarskoto arheologichesko druzhestvo]. T. 3, 327.

Bartlett 2013: *Bartlett*, Robert. Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation. Princeton and Oxford.

Boyko 2009: *Boyko*, Yustin. Віднайдення мощей святого Климента Римського за літературними та археологічними пам'ятками Кирило-Методіївської доби [Vidnaydennya moshtey svyatogo Klimenta Rimskogo za literaturnimi ta arheologichnimi pam'yatkami Kirilo-Metodiivskoy dobi]. – Наукові записки Українського католицького університету. Богослов'я [Naukovi zapiski Ukrainskogo katolitskogo universitetu. Bogoslov'ya], No. 1, 161-192.

Bozhkov 1966: *Bozhkov*, Atanas. Стенописите в Добърско и Алинския манастир от XVII в. [Stenopisite v Dobarsko i Alinskiya manastir ot XVII v.]. – Изкуство [Izkustvo], No. 5, 18-29.

Diez, Demus 1931: *Diez*, Ernst, Otto *Demus*. Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Dresken-Weiland 2006: *Dresken-Weiland*, Jutta. Die Frühchristlishen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung. Milano.

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

Floreva 1981: *Floreva*, Elena. Старата църква в Добърско [Starata tsarkva v Dobarsko]. Sofia.

Gergova 2011: *Gergova*, Ivanka. Житието на св. Пимен Зографски – критически прочит [Zhitieto na sv. Pimen Zographski – kriticheski prochit]. In: Етрополската книжовна школа и българският XVII век [Etropolskata knizhovna shkola i balgarskiyat XVII vek]. Sofia, 268-280.

Gergova 2012а: *Gergova*, Ivanka. Сеславски манастир „Св. Никола“ [Seslavski manastir „Sv. Nikola“]. In: Корпус на стенописите от XVII в. в България (ред. Б. Пенкова, Ц. Кунева) [Korpus na stenopisite ot XVII v. v Balgariya (red. B. Penkova, Ts. Kuneva)]. Sofia, 47-57.

Gergova 2012в: *Gergova*, Ivanka. „Св. Теодор Тирон“, Зимевица [„Sv. Teodor Tiron“, Zimevitsa]. In: Корпус на стенописите от XVII в. в България (ред. Б. Пенкова, Ц. Кунева) [Korpus na stenopisite ot XVII v. v Balgariya (red. B. Penkova, Ts. Kuneva)]. Sofia, 191-193.

Gergova 2013: *Gergova*, Ivanka. „Побългаряване“ на светци [„Pobalgaryavane“ na svettsi]. – Старобългарска литература [Starobalgarska literatura], No. 48, 219-229.

Gergova 2018: *Gergova*, Ivanka. Църква „Св. Никола“, Сеславски манастир [Tsarkva „Sv. Nikola“, Seslavski 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, 215-220.

Gerov, Penkova, Bozhinov 1993: *Gerov*, Georgi, Biserka *Penkova*, Rumen *Bozhinov*. Стенописите на Роженския манастир [Stenopisite v Rozhenskiya manastir]. Sofia.

Grozdanov 1970: *Grozdanov*. Tsvetan. Однесот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски во живописот од првата половина на XIV век [Odnesot megu portretite na Kliment Ohridski i Kliment Rimski vo zhivopisot od prvata polovina na XIV vek]. In: Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски, 23 – 25 мај 1969, Скопје – Штип

[Simposium 1100-godishnina od smrtta na Kiril Solunski, 23 – 25 may 1969, Skopje]. T. 1. Skopje, 99-109.

Hristova-Shomova 2012: *Hristova-Shomova*, Iskra. Служебният Апостол в славянската ръкописна традиция [Sluzhebniyat Apostol v slavyanskata rakopisna traditsiya]. T. 2. Изследване на синаксарите (християнските празници в славянските Апостоли) [Izsledvane na sinaksarite (hristiyanskite praznitsi v slavyanskite Apostoli]. Sofia.

Ivanova 2002: *Ivanova*, Klimentina. „Западни" светци в състава на староизводните чети-минеи ["Zapadni" svetsi v sastava na staroizvodnite cheti-minei]. In: Средновековна християнска Европа: Изток и Запад. Ценности, традиции, общуване [Srednovekovna hristiyanska Evropa: Iztok i Zapad. Tsennosti, traditsii, obshtuvane]. Sofia, 349-369.

Kamenova 1977: *Kamenova*, Dora. Сеславската църква. История, архитектура, живопис [Seslavskata tsarkva. Istoriya, arhitektura, zhivopis]. Sofia.

Kolusheva 2015: *Kolusheva*, Maria. Светците епископи от наоса на църквата „Св. Георги" във Велико Търново [Svettsite episkopi ot naosa na tsarkvata „Sv. Georgi" vav Veliko Tarnovo]. In: In: Heroes. Cults. Saints. Art Readings 2012.I (eds. I. Gergova, E. Moutafov). Sofia, 241-259.(red. I. Gergova, E. Moutafov)]. Sofia, 241-259.

Kolusheva 2020: *Kolusheva*, Maria. Dobarsko Village, Church of St. Theodore Tyron and St. Theodore Stratelates. In: Roads of Balkan Icon-Painters (ed. B. Penkova). Sofia, 125-129.

Kuneva 2012: *Kuneva*, Tsveta. „Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат", Добърско [„Sv. Teodor Tiron i Teodor Stratilat", Dobarsko]. In: Корпус на стенописите от XVII в. в България (ред. Б. Пенкова, Ц. Кунева) [Korpus na stenopisite ot XVII v. v Balgariya (red. B. Penkova, Ts. Kuneva)]. Sofia, 33-43.

Kuyumdzhieva 2020: *Kuyumdzhieva*, Margarita. Seslavtsi Monastery, Church of St. Nicholas. In: Roads of Balkan Icon-Painters (ed. B. Penkova). Sofia, 167-171.

Lightfoot 1890: *Lightfoot*, Joseph Barber. The Apostolic Fathers. Vol. 1, part 1 (Clement of Rome). A Revised Text with Introductions, Notes, Dissertations and Translations by J.B. Lightfoot. New York.

Manova 1985: *Manova*, Ekaterina. Българска стенопис XVI–XVII век [Balgarska stenopis XVI–XVII vek]. Sofia.

Mavrodinova 1980: *Mavrodinova*, Lilyana. Земенската църква [Zemenskata tsarkva]. Sofia.

Mihajlov 1966: *Mihajlov*, Stamen. Църквата „Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат" в с. Добърско [Tsarkvata „Sv. Teodor Tiron i Teodor Stratilat" v s. Dobarsko]. – Известия на Археологическия институт (Bulletin de l'Institut archéologique), No. 29, 5-40.

Paskaleva 1995: *Paskaleva*, Kostadinka. Климент Охридски в изобразителното изкуство [Kliment Ohridski v izobrazitelnoto izkustvo]. In: Кирило-Методиевска енциклопедия [Kirilo-Metodievska entsiklopediya]. T. 2. Sofia, 339-345.

Penkova 2018: *Penkova*, Biserka. Стенописите от Драгалевския и Куриловския манастир от края на XVI век и техният художествен контекст [Stenopisite ot Dragalevskia i Kurilovskiya manastir ot kraya na XVI vek i tehniyat hudozhestven kontekst]. – Проблеми на изкуството [Art Studies Quarterly], No. 1, 47-59.

Penkova 2020a: *Penkova*, Biserka. Dragalevtsi Monastery of the Dormition. In: Roads of Balkan Icon-Painters (ed. B. Penkova). Sofia, 131-135.

Penkova 2020b: *Penkova*, Biserka. Kurilo Monastery St. John of Rila. In: Roads of Balkan Icon-Painters (ed. B. Penkova). Sofia, 143-145.

Petkovich 1965: *Petkovich*, Sreten. Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614 [Zidno slikarstvo na podruchju Pechke patriarshiye 1557–1614]. Novi Sad.

Piltz 1977: *Piltz*, Elisabeth. Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins imperiaux et ecclessiastiques. Stockholm.

Popovska-Korobar 2015: *Popovska-Korobar*, Viktorija. Зидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир [Zidno slikarstvo vo tsrkvata na Slimnichkiot manastir]. – Patrimonium.MK, No. 13, 209-248.

Smyadovski 1998: *Smyadovski*, Stefan. Надписите към земенските стенописи [Nadpisite kam zemenskite stenopisi]. Sofia.

Snegarov 1939: *Snegarov*, Ivan. Климент Охридски [Kliment Ohridski]. Sofia.

Todich 1988: *Todich*, Branislav. Грачаница. Сликарство [Grachanitsa. Slikarstvo]. Belgrade, Prishtina.

Tourta 1991: *Tourta*, Anastasia. Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Athens.

Trifonov 1934: *Trifonov*, Jordan. Две съчинения на Константина Философа (св. Кирила) за мощите на св. Климента Римски [Dve sachineniya na Konstantina Filosofa (sv. Kirila) za moshite na sv. Klimenta Rimski]. – Списание на БАН [Spisanie na BAN], No. 48, 159-240.

Tsarevskaya 1999: *Tsarevskaya*, Tatyana. Образ св. Климента Римского в новгородском исскустве XIII в. [Obraz sv. Klimenta Rimskogo v novgorodskom iskustve XIII v.]. In: Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию А.Н. Грабаря [Drevnerusskoe iskustvo. Vizantiya i Drevnyaya Rus. K 100-letiyu A.N. Grabarya]. St. Petersburg, 260-272.

Tsitiridou 1986: *Tsitiridou*, Annas. Ο ζωγραφικός Διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Thessaloniki.

Uhanova 2003: *Uhanova*, E.V. Обретение мощей в византийской церкви (по материалам слова Константина Философа на обретение мощей св. Климента Римского) [Obretenie moshtey v vizantiyskoy tserkvi (po materialam slova Konstantina Filosofa na obretenie moshtey sv. Klimenta Rimskogo]. – Византийский временник [Vizantijskiy vremenik], No. 59, 116-128.

Vasiliev 1967: *Vasiliev*, Asen. Образи на Климент Охридски [Obrazi na Kliment Ohridski]. Sofia.

Vereshtagin 2011: *Vereshtagin*, N.V. Климент – небесный покровитель Киевской Руси [Kliment – nebesniy pokrovitel Kievskoy Rusi]. Odessa.

Vojvodich 2005: *Vojvodich*, Dragan. Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Аирђу [Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahiliya u Arilyu]. Belgrade.

Walter 1977: *Walter*, Christopher. The Portrat of Jakov of Serres in Londin. Aditional 39626. Its place in Palaeoloque Manuscript Illumination. – Зограф [Zograf], No. 7, 65-72.

Walter 1978: *Walter*, Christopher. Saint Clement in the Chersonese and the Iconography of his Miracle. – Αρχείον Πόντου, No. 35, 246-260.

Wilpert 1916: *Wilpert*, Joseph. Die Römishen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV–XIII Jahrhundert. Vierter Band. Freiburg in Breisgau.

Zhivova 2016: *Zhivova*, Margarita. Рецепция культа римских пап в средневековой литературно-литургической традиции Slavia Orthodoxa [Retseptsiya kulta pap v srednovekovoy literaturno-liturgicheskoy traditsii Slavia Orthodoxa]. (Tesi di dottorato) Pisa.

St. Clement of Rome in the Mural Painting Programs of the Post-Byzantine Churches in Bulgaria

Tereza Bacheva

A few images of St. Clement of Rome could be seen in the churches on the territory of today's Bulgaria, depicted from the 14th to the 18th centuries. A small number of them were found on the altar, whereas others – in friezes on the north and south walls of several churches in the western areas of the country. All of these images, however, lack full inscriptions with the names of the churches that the images of the bishops represent, which makes their definitive attribution difficult and raises the question about the possible contaminations with others, holding the same name. Hence, the identification of the images is reduced to hypotheses. The article concerns some basic points in the memory formation of the Roman bishop, his popularity and his place in the mural painting programs of part of the Bulgarian Post-Byzantine churches. An attempt to identify some of these images, holding the name of Clement, is made on the basis of the established artistic practices, iconographic formulas and the general context of the presence of Roman bishops in the mural painting programs.

Virgin Galaktotrophousa the "Episkepsis": A wall painting at the catholicon of the Monastery of St. Nicholas at Metsovo, Ioannina (1702)[1]

Katerina Kontopanagou,
Ionian University,
Maria Gkina,
University of Ioannina

Abstract: South of Metsovo (Ioannina, Greece), in a valley above the Arachthos river, lays the earliest monastery of the region, dedicated to St. Nicholas. The catholicon (main church) is decorated with frescoes in three successive periods. The first phase of the wall paintings dates to the mid-17th century. A dedicatory inscription testifies to 1702, constituting the second phase of paintings. This paper aims to present the monument in its entirety and then trace the iconographic patterns and interpret the conceptual content of a specific wall painting that decorates the exterior south wall of the catholicon: the Virgin Galaktotrophousa, inscribed as "Ἡ Ἐπίσκεψις".

Key words: Epirus, Post-Byzantine iconography, Virgin Galaktotrophousa, "Episkepsis", donor inscriptions

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 the first-hand study of archaeological evidence, works of art, and archival material. E-mail: kontkat@ionio.gr, kontkat@yahoo.gr. Maria Gkina, archaeologist, is a post-graduate student in Byzantine Archaeology and Art, University of Ioannina (Greece); She has participated in various research programs to document and present cultural objects in collaboration with academic and research institutions. E-mail: gkmaraki3@gmail.com*

South of Metsovo (Ioannina, Greece)[2], in a valley above the Arachthos river, lays the earliest monastery of the region, dedicated to St. Nicholas[3] (**Fig. 1**). The catholicon is one-aisled vaulted with a gabled roof and a later narthex on its west. To the south of the catholicon, in 1800, a chapel was added, dedicated to the neomartyr St. Nicholas the Metsovite[4]. The main church is decorated with frescoes from three periods. The earliest wall paintings date to the mid-17th century. A dedicatory inscription testifies to 1702, constituting the second phase of paintings. Later addition to the pictorial program, most probably in the early 19th century, is the episode of the Assumption of Mary on the west wall of the nave. It is worth noting that the historical reference to the Chronicle of Ioannina, about a monastic complex in Metsovo in the 14th century, cannot relate to the monument in question[5].

The research provides incomplete information about the monastery and its history, while no detailed study has been published regarding the wall paintings[6]. This paper aims to present the monument[7] in its entirety and then trace the iconographic patterns and interpret the conceptual content of a specific wall painting that decorates the exterior south wall of the catholicon: the Virgin Galaktotrophousa, inscribed as "Ἡ Ἐπίσκεψις".

Inscriptional evidence

The engraved date 1700 (**Fig. 2**) at the east side of the catholicon is connected with the beginning of the renovation. The renovation was completed in 1702, according to the donor inscription (**Fig. 3, 4**) on

2 First reference about Metsovo is found in the Chronicle of Ioannina, where it is referred that the abbot of "Μετζόβου" Isaiah was blinded by the ruler of Ioannina, Thomas Preljubović, *Vranousis* 1962: 75 (l.8,), 92 (23, l.39-45). *Soustal-Koder* 1981, 3: 207. *Nicol* 1984: 149. *Tritos* 2001: 9 and footnote 3. For Metsovo, in general, *Tritos* 1991. *Rokou* 2007. *Dasoulas* 2019.

3 We would like to express our gratitudes to Fr. Seraphim Kachrimanis and Fr. Spyridon Todis, for their hospitality and support during this research.

4 About the saint, see *Tritos* 2005 and his iconography *Chatzouli* 2009: 255-284.

5 *Kordoses* 2002: 145, footnote 486.

6 *Triantafyllpoulos* 1973/74: 622, which is wrongfully labeled as "Monastery of St. Paraskevi". *Averof-Tositsas* 1973. *Vlachos* 1990: 355-372. *Tritos* 1991: 68-70. *Papazisis* 1993: 691-386. *Kamaroulias* 1996, 1: 632-640. *Sampanikou* 2000, to be published.

7 Evangelos Averof-Tositsas (1910-1990), Greek politician, author and great benefactor, renovated the catholicon and the rest of the buildings consisting of the monastery during the 1960s. Since 2016, the monastery has been under the auspices of Archimandrite Fr. Seraphim Kachrimanis.



Fig. 1. General view of the catholicon. Photo Personal Archive



Fig. 2. The engraved date 1700. Photo Personal Archive



Fig. 3. The Deesis composition and the inscription. Photo Personal Archive

the lintel of the entrance to the main church[8]. Inscription: "ΔΕΗ(Σ) ΗΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛ(ΟΥ) ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΣΤΑΜΟ ΑΠΟ ΑΔΑΜ ΖΣΙ ΕΝ ΕΤΙ ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΨΒ 1702".

The research so far is differentiated regarding the transcribing of the inscription[9]. The surname "Στάμος" [Stamos] is known from 18th century sources as an important and affluent family of cattle breeders and merchants in Metsovo. However, most references come from the middle of the 18th century and on. There is only one reference from the year 1707 and it may correspond to an ancestor of the family from the beginning of the century[10].

The painter's Eustathios signature (**Fig. 5**), "ΔΙΑ ΧΕΙΡΟ(Σ) (ΕΥΣ) ΤΑΘΙΟΥ", lays on the south wall too. He was probably a painter working in the general area of Epirus at the beginning of the 18th century. However, his art has not been identified in any other monuments[11].

Other epigraphic testimonies are the accompanying inscriptions on four icons from the altar screen (**Fig. 6**)[12]. Two of them, an icon with Christ enthroned and an icon with John the Baptist, are dated to 1698. At the last icon, there is the name Ioannikios, as a monastery's monk[13]. His name is also found in a bilateral icon with St. Nicholas, dated in 1698, too[14]. The donor's name, Michail, and the monk's name Ioannikios are inscribed on a bi-zone icon dated to 1703. The icon depicts the Holy Trinity in the upper zone and the Three Hierarchs in the lower[15]. It is worth noting that the names Ioannikios, Michail,

8 It is the exterior south wall.

9 *Vlachos* 1990: 359. *Kamaroulias* 1996, 1: 634. On the opposite side, other researchers think that between "Μιχαήλ" [Michail] and "Σταμο" [Stamo] mediates a "Κ", which might be partially exfoliated. That would mean that the names refer to two different persons, Michail and Stamo, instead of one Michail Stamo, *Tritos* 1991: 68. *Papazeses* 1993: 293.

10 *Dasoulas* 2019: 291.

11 In previous research, Eustathios is identified with another Eustathios from Ioannina, who signed two monuments in Peloponnese in 1703 and 1706. *Chatzidakes* 1987: 1: 287-288. The identification is not accepted by Professor G. Velenis, who, based on graphological studies, concludes that they are different painters. *Velenis* 2007: 103-112. The first results of the stylistic examination reinforce the graphological comparison.

12 The icon depicting the Virgin's Dormition, dated 1678, was transferred in the 1960s during the renovation sponsored by Averof-Tositsas, *Vlachos* 1990: 357.

13 *Vlachos* 1990: 357-358.

14 *Vlachos* 1990: 357-358.

15 *Vlachos* 1990: 359.

and Maria are found in Remembrances, along with the painter's name, Eustathios[16].

A donor portrait is preserved on the north wall of the sanctuary where there are three men, whose apparel is related to the clothing habits of the fighters of the Greek War of Independence during the Ottoman period[17]. Accompanying inscriptions are not saved[18]. The last epigraphic evidence, above the east arch, inside the niche dates to the 18th century: "ΔΕΥCIC ΚΕ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ"[19].

The donor inscription of 1702 is part of a broader iconographic composition divided at the main entrance to the nave and externally to the south wall (**Fig. 3**). The decoration is arranged in four zones. The fourth zone is covered with podea. Inside a blind arch, there are the bust of the homonymous saint and the inscription while the Archangels, Michael and Gabriel, both dressed in military attire, are divided between them.

The mounted warrior saints, St. George and St. Demetrius[20] are depicted in the second zone. The arch above the door is decorated with the Holy Mandylion[21] and floral patterns. In the lower zone, a scene of Deesis[22] is developed with a few exceptions of the typical schema. St. Nicholas, a full-figure depiction, is standing from the left, and the sitting Virgin is squatting in the type of Galaktotrophousa. The full figures of Christ and St. John the Baptist, on the right side, are standing.

The Virgin (**Fig. 5**) sits squatting on a red pillow, wearing a blue tunic with golden fringes and a red maphorion, open in front[23]. With one hand, she tenderly holds the head of Christ and, with the other, of-

16 *Vlachos* 1990: 362.

17 Their attire is very similar to the depiction of donors from the Monastery of Seltsou (1697). *Nikolia* 2019: 178-180.

18 The research about the donors is still in progress.

19 *Vlachos* 1990: 362.

20 *Provatakes* 1980: 212-219.*Walter* 2003: 67-93, 109-144.

21 About the Holy Mandylion and its connection with the Divine Incarnation see *Papadake-Oekland* 1989: 283-296. About the Mandylion during the Post-Byzantine period see *Chouliaras* 2009: 601-615.

22 For Deesis in Byzantine iconography, *Kazamia-Tsernou* 2008. For the Virgin's position variations see Eadem, 205-219.

23 That is an element commonly found in the depiction of Madre della Consolazione, *Baltogianni* 2004: 288.



Fig. 4. The inscription of 1702. Photo Personal Archive

fers her breast and breastfeeds him. Christ appears as a young child, wearing a sleeveless tunic and robe. He holds a scroll and, with his right hand, touches his mother[24]. His torso rests gently on his mother's leg[25]. The crossed and bare legs, while his right foot is turned to the viewer, are a foreshadowing symbolism of his Passion[26].

Virgin Galaktotrophousa

The symbolism of Virgin Galaktotrophousa (Milk-nourishing), has been extensively researched. The composition is based on the Corresponding Gospel Passage and Protoevangelium of James[27]. References about the breastfeeding Virgin are also found in Church Fathers' texts[28],

24 According to the Coptic tradition of the type, *Bolman* 2005: 13-22.

25 According to D. Mouriki is similar to Christ's composition of Anapeson (Recumbent). The theme of Anapeson derives from the prophecy of Jacob (Genesis 49.9) and symbolizes the incarnation of the Word and the redemption of the world through the death and resurrection of the Lord. It is also a reference to the upcoming Passion, *Mouriki* 1991: 162. *Baltogianni* 2004: 79-85.

26 *Baltogianni* 1992a: 219-238. Eadem 2000: 141-143. Eadem 2004, 17-21.

27 Luke 11:27. *Tischendorf* XIX: 35-36.

28 *Mirković* 1940: 297-304. *Baltogianni* 1992b: 219-238. *Bolman* 2005: 13-22.

"Ἀποδοῦναί σοι τὰ τῆς μητρικῆς κοιλίας ἐνοίκια, τῆς γαλακτοτροφίας τὸν μισθόν, τῆς ἀνατροφῆς τὴν ἀντάμειψιν"[29] and "σαῖς ἠγκαλίζου πρίν με χερσὶ, Παρθένε, θηλῆς δὲ σῆς ἔσπασα μητρικὸν γάλα, τὸ πνεῦμα σου νῦν αὐτὸς ἠγκαλισμένος, τὸ σῶμα πέμπω πρὸς τρυφῆς τὸ χωρίον"[30]. The first depictions of Virgin Galaktotrophousa are found in Coptic churches in Egypt. Iconographically are based on the Egyptian Isis breastfeeding Horos[31], though the type was flourished in Byzantium[32], mainly in frescoes[33] and less in icons[34]. It was widespread in the Post-Byzantine period[35] too, especially in portable icons[36], and less in frescoes[37].

During the 18th century, when the composition under examination is dated, there are examples of portable icons[38] and fewer frescoes[39]. An icon from the monastery of Simonos Petra in Holy Mountain dat-

29 PG 98, 361 (Germanos, Patriarch of Constantinople).

30 PG 106, 907 (Ioannes Kepriotes). Quotes' translation is the following: "Giving You the returns due for my stay in your womb, the pay for feeding me with milk, the exchange for bringing me up…. Formerly, Virgin, You embraced me in your arms, I sucked the mother's milk from your breast. Now myself, having embraced You your spirit, send your body to the place of delight". *Maguire* 1994: 60 and footnotes 32 and 36.

31 *Lazareff* 1938: 28. *Bolman* 2005: 13-22. *Mathews, Muller* 2005: 3-12.

32 *Millet* 1960: 627-630. *Grabar* 1928. *Lazareff* 1938: 27-36. *Kalokyris* 1972: 59-60. *Papatheophanous-Tsoure* 1979: 1-14. *Baltogianni* 2000: 141. *Evangelatou* 2019: 114-115.

33 Omorphi Ekklesia, Aigina, Greece, 1289 (*Foskolou* 2000. Eadem 2005: 251-262, image 21.1). St. Nicholas, Kakopetria, Cyprus, 14th century (*Stylianou, Stylianou* 1997: 53-75, image 28). St. John the Theologian, Kroustas, Crete, Greece 1347-1348 (*Gallas, Wessel, Borboudakis* 1983: 438, image 412). Holy Apostles, Peć, 14th century (*Bihalji-Merin* 1958: 9, image 38). Hodegetria church, Mystras, Greece, early 14th century (*Papamastorakis* 2013: 376, 378, image 2, 5).

34 *Soteriou, Soteriou* 1956: 1: 43-45, 2: 60-61. *Papatheophanous-Tsoure* 1979: 1-14. *Mouriki* 1991: 162.

35 Less spread during the early Post-Byzantine period, *Drandaki* 2000: 28. Eadem 2002: 42-44.

36 Indicatively, an icon from the Benaki Museum, third quarter of the 15th century, and an icon from Rena Andreadis' collection (*Drandaki* 2002: 42-45), an icon with western influences in Cyprus, 15th century (*Sophocleus* 1994: 94, no. 34), an icon from the Byzantine Museum in Athens, connected with Andreas Pavias (*Byzantine Museum*, no. 7, 40-42 [Chrysanthi Baltogianni]). From the 16th century, an icon with Virgin Galaktotrophousa, and the betrothal of St. Catherine, an enthroned Galaktotrophousa with John the Baptist and St Augustine and an icon with the betrothal of St. Catherine and St. Lucia as well (*Chatzidakes* 1993: 116-118, 128-129, 134-136). From the 17th century, an icon from the museum in Koilani, Cyprus (*Sophocleus* 1994: 110, no. 68), in National Art Gallery in Bologna, Italy (*Martinelli* 1984: 83-86, image 14), and another icon from Benaki Museum (*Xyngopoulos* 1936: 77, no.55).

37 It was pretty common in Kapesovite painters' mural art, 18th century, *Nanou* 2012: 217-129. About the Kapesovite painters' workshop in general see *Kontopanagou* 2021.

38 It was standard in Kapesovite painters' art during the 18th century (*Nanou* 2012: 213-228. *Velenis* 2012: 229-240. *Chatzidaki* 2012: 405-418). An icon from Byzantine Museum, Athens, dated in 1784 (*Chatzidakes* 1994: image 24) and three icons from the Tsakyroglou collection (*Karakatsanis* 1980: 204-205, no. 274, 275, 276).

39 See note 35.

ed precisely in 1702, shares similarities with the wall painting in Metsovo. Such similarities are focused on gestures, such as Christ's hands or the Virgin offering her breast. We can identify a few differences, such as the attire and the Virgin's hand, which holds his torso in the icon, while in our representation she holds his head[40].



Fig. 5. Virgin Galaktotrophousa inscribed as Episkepsis. Photo Personal Archive

Virgin *Ἐπίσκεψις*

In the icons mentioned above, no one is inscribed according to its iconography, "Γαλακτοτροφούσα" (Galaktotrophousa). Instead, different epithets have been used[41]. The inscription "Ἐπίσκεψις" (Episkepsis) reminds us of byzantine lead seals from the 11th century onwards. It appeared after the middle of the century (ca. 1050)[42] and was a merge of two iconographic types, Blachernitissa[43] ("Βλαχερνίτισσα") and Nikopoios[44] ("Νικοποιός")[45], that were common in seals. Theotokos Episkepsis, full-figure or bust, is an orans Virgin carrying a bust Christ Emmanuel inside an encolpion before her chest[46].

40 The icon is probably coming from the altar screen and is paired with another icon with Christ Pantokrator. *Treasures of Holy Mountain* 1997: 160, no 2.95 [Ioannes Tavlakis].

41 The icon of Galaktotrophousa Panemnetos ("Πανύμνητος") in Andreadis' Collection (*Drandaki* 2002: 42).

42 First depiction is found at an histamenon of Zoe and Theodora (*Penna* 2000: 211, image 146).

43 *Seibt* 1987: 50.

44 *Seibt* 1985: 552-564. Idem 1987: 53.

45 The types of Blachernitissa and Episkepsis in seals often are identified, probably influenced by their similarities in monumental painting, *Koltsida-Makre* 2003: 28.

46 *Seibt* 1987: 53-54. *Kazhdan et al.* 1991: 3: 2170. *Hunger* 1995: 33-43.



Fig. 6. The catholicon's altar screen. Photo Personal Archive

Virgin Episkepsis is found in texts and hymns, too[47]. It can be interpreted in two ways, either as a visit (pay a visit) or protection ("ἐπί + σκέπη", having someone under my protection). Herbert Hunger has concluded that Episkepsis should relate to mediation and protection. This conclusion derives from the Virgin's role as mediator or a prayer for humans to her son. That belief could be correlated with the transparency provided by the seals[48].

The epithet Blachernitissa is commonly connected with Episkepsis's iconography. Both are associated with the sacred maphorion's protective power, venerated in the Blachernai monastery in Constantinople[49]. The Christ's floating depiction in front of the Virgin, referring to the Divine Incarnation, has been correlated to Episkepsis[50], and connected with the Holy Spirit's presence during the Annunciation[51].

The accompanying inscription "Ἐπίσκεψις" is written at the Virgin Glykophilousa mosaic icon, dated to the end of the 13th century, kept

47 From the examples given by Eustratiades, Virgin Episkepsis relates to illnesses and the protection against them, *Eustratiades* 1980: 25.

48 *Hunger* 1995: 37-38.

49 The association arises from the way the maphorion is spread out while Virgin rises her hands praying, *Kalopissi-Verti* 2005: 308-309.

50 *Pentcheva* 2010: 146-147.

51 *Baltogianni* 2000: 141.

in the Byzantine Museum of Athens [52]. A fresco with an enthroned Virgin *"Επίσκεψις"* holding Christ, surrounded by the Archangels Michael and Gabriel, is found in the cave church of Sts. Theodore and dates in the same period[53]. A portable icon from Ohrid, dated in the late 14th century, depicts a standing figure of the Virgin holding Christ and accompanied by the Archangels Michael and Gabriel[54]. Another fresco is found in the church of Virgin Merciful in Great Prespa (1409–1410), decorating the apse[55]. Finally, a wall painting in the catholicon of Monastery of Koroni, artwork of the painter and monk Daniel, dates in 1587[56].

Virgin Galaktotrophousa as Virgin Episkepsis

Comparing the representation in Metsovo with Koroni's fresco, significant similarities are coming along. The postures of both the Virgin and Christ are identical. In Koroni's monastery, the Virgin holds Christ tenderly in her arms and holds his head while pointing to him, reminding Virgin Hodegetria. The legs' position is likewise identical and the pillow is also standard. Of less importance are the differences regarding the clothing, except the greatest, that the Virgin is not nourishing the Christ.

The rendering of the breast also supports the fact that Eustathios copied the depiction from Koroni's monastery. Both the anti-naturalistic position of Virgin's chest and the way it is projected from the maphorion indicate that the breastfeeding moment was an addition to the format he copied and was not accomplished successfully. The rendering of the Virgin nourishing Christ results also in being the most prominent and voluminous figure in the Deesis composition, in contrast to the figures of Christ and St. Nicholas, that are depicted frontal, and John in three-quarter posture.

52 The icon was inserted in Greece as a relic after the Asia Minor Catastrophe. *Demus* 1991: 1: no.1. *Baltogianni* 1992b: 878-889. *Acheimastou-Potamianou* 1998: 34-35, no. 7. Mother of God, 464-466, no. 74 [Acheimastou-Potamianou].

53 The Sts. Theodore church is located in Alexandroupolis, Greece. *Kourkoutidou-Nikolaidou* 1989: 281-297, especially 290-291 and image 13.

54 *Djurič* 1961: 99, image 24.

55 *Paisidou* 2015: 339. Eadem 2019: 69-70, image 28.

56 The monastery is located in Karditsa (Greece), *Orlandos* 1939: 405-416, image 7. Idem 1939-40, 167-180. *Deriziotes* 1997: 47-58. Idem 1994: 2: 415. *Garidis* 2007: 396.

Episkepsis inscription of St. Nicholas, in earlier research, was interpreted as paying a visit, connected with the way people were sitting during the Ottoman occupation[57]. Though, the epithet's Byzantine origin is obvious, its theological background does not allow such identifications. In the case of Koroni's monastery, from where we believe Eustathios copied the iconography, it could be related to a template that is now lost. Considering the year it was decorated (1587), interpreting Episkepsis as paying a home visit is a precursor, and as A. Orlandos notes, this is probably a misinterpretation[58].

The correlation of the iconographic type of Galaktotrophousa with the epithet Episkepsis derives from the close mother-son relationship and the place the Theotokos obtains in Deesis scenes. More particularly, with the passage "ἀποδοῦναι σοι τά τῆς μητρικῆς κοιλίας ἐνοίκια, τῆς γαλακτοτροφίας τὸν μισθόν"[59] arises the connection between Christ, who reciprocates to his mother his upbringing. The insertion of the Virgin breastfeeding and nourishing her Child in the Deesis scene symbolizes and highlights her mediation role. That attribute is reinforced by the epithet Episkepsis, confirming her role, as it has already been established in seals from the middle Byzantine period.

It cannot be excluded that the word "ΔΕΗΣΗΣ" was used on purpose. The choice of the scene might imposed the word "ΔΕΗΣΗΣ" and eventually created a visual pun. The Archangels[60] act as protectors of the breastfeeding moment[61] or could be placed there for apotropaic practices as in the Nativity scene in Omorphi Ekklesia (Aigina, Greece), where eyes were placed around the cave, serving a similar purpose[62]. Additionally, the placement of the Holy Mandylion is not accidental. Virgin's parents or the Archangels often accompanied the shroud and functioned as an apotropaic pattern. Moreover, the Archangels' presence excludes the divine nature of Christ[63]. The warrior saints

57 *Kamaroulias* 1996, 1: 236.

58 *Orlandos* 1939-40: 167-180. *Garidis* 2007: 329.

59 PG 98, 361.

60 Archangel Michael is inscribed as the "Ο ΦΟΒΕΡΟΣ ΦΥΛΑΞ". That epithet usually accompanies Michael when depicted in entrances or close to the entrance because the Archangel serves as a guardian for the holy place, *Provatakes* 1980: 297-298.

61 As in the cave church of Sts. Theodore or the portable icon from Ohrid mentioned above.

62 *Foskolou* 2005: 251-262.

63 *Papadaki-Oekland* 1989: 283-296. *Lidov* 2008: 179-192.

must serve a similar defensive purpose and should be concerned as guardians[64].

The last quarter of the 17th century, the period in which the catholicon was decorated, was an era of prosperity for the broader area of Metsovo. Social and political conditions of the mid-17th century provided the mountainous and inaccessible region with economic and political power. Metsovo became the headquarters of the Patriarchal Exarchate in 1659[65]. It furthermore obtained privileges from Sultan Mehmet IV (1648–1687) with an official firman, which successively was renewed, until 1795[66].

In conclusion, the composition combines a particular iconography and indicates a well-trained theological environment, possibly connected to the monastery. Based on the research, the depiction is quite notable among the monumental painting of the Post-Byzantine Greek-speaking world.

The painter Eustathios, possibly, was a member of the monastic fraternity. The absence of other artworks indicates his monastic life. The art history of Post-Byzantine Epirus provides more cases that connect the painters' profession with the monastic life[67]. He prefers signing his artwork on that imposing composition, conveying the monastery's theological and spiritual background. In addition, the donor, Michael Stamos, his wife, and possibly other members of the prosperous community are highlighted through the inscription, even if Michael himself is not portrayed. The scene welcomes believers, guests, and visitors, demonstrating the sanctity of the monastic establishment and stressing the generous donorship as a landmark and an important pilgrimage site for the broader area of Epirus.

64 Similar case could be the Virgin Merciful in Great Prespa lake, *Paisidou* 2019: 55, 70.

65 *Tritos* 1991. For the Patriarchal Exarchates see *Paize-Anastasopoulou* 1995.

66 They were abolished by Ali Pasha, *Tritos* 1991: 39, 44.

67 Typical examples are the monastery of St. Nicholas Philanthropinon and the monastery of Diliou in Ioannina Lake (*Liva-Xanthaki* 1980: 195-200. *Acheimastou-Potamianoou* 1983: 212-215. *Garidis* 2007: 235-243).

Bibliography

Primary Sources

Patrologiae cursus completus. Series Graeca (ed. J.-P Migne). Vol. 98. Paris, 1865; Vol. 106. Paris, 1863.

Literature

Acheimastou-Potamianoou 1983: *Acheimastou-Potamianou*, Myrtali. Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Athens.

Acheimastou-Potamianou, 1998: *Acheimastou-Potamianou*, Myrtali. Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Athens.

Averof-Tositsas 1973: *Averof-Tositsas*, Evangelos. Το μοναστήρι του Άη-Νικόλα. Athens.

Baltogianni 1992a: *Baltogianni*, Chrysanthi. Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το "Ανακλινόμενον Βρέφος" σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου. – Deltion of Christian Archaeological Society, No. 16, 219-238.

Baltogianni 1992b: *Baltogianni*, Chrysanthi. Εικόνες από τα κειμήλια προσφύγια. Ē lēksi, No. 112, 878-889.

Baltogianni 2000: *Baltogianni*, Chrysanthi. Η Παναγία στις φορητές εικόνες. In: Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στην βυζαντινή τέχνη (ed. M. Vassilaki). Athens–Milan, 139-153.

Baltogianni 2004: *Baltogianni*, Chrysanthi. Εικόνες. Μήτηρ Θεού Βρεφοκρατούσα στην Ενσάρκωση και το Πάθος. Athens.

Bihalji-Merin 1958: *Bihaji-Merin*, Otto. Byzantine Frescoes and Icons in Yugoslavia. New York.

Bolman 2005: *Bolman*, Elizabeth. The Enigmatic Coptic Galaktotrophousa and the Cult of the Virgin Mary in Egypt. In: Images of Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium (ed. M. Vassilaki). Aldershot, 13-22.

Byzantine Museum: Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα (1986–1996). Athens 1997.

Chatzouli 2009: *Chatzouli*, Glykeria. Η εικονογραφία του Μετσοβίτη νεομάρτυρα αγίου Νικολάου του Νέου (1617) στον Ελλαδικό χώρο. – Trikalina, No. 30, 255-284.

Chatzidaki 1993: *Chatzidaki*, Nano. Από τον Χάνδακα στην Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος – 16ος αιώνας. Athens.

Chatzidaki 2012: *Chatzidaki*, Nano. Ο ευαγγελιστής Λουκάς ως ζωγράφος της εικόνας της Παναγίας στην ηπειρωτική Ελλάδα (16ος – 18ος αι.). – Deltion of the Christian Archaeological Society, No. 33, 405-418.

Chatzidakes 1987: *Chatzidakes*, Manolis. Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830). Volume 1. Athens.

Chatzidakes 1994: *Chatzidakes*, Manolis. Βυζαντινό Μουσείο, (Ελληνικά Μουσεία). Athens.

Chouliaras 2009: *Chouliaras*, Ioannes. Η Θεοτόκος που κρατά το Άγιο Μανδήλιο στην σκηνή της Ανάληψης: Ένα μακεδονικό θέμα στην τέχνη της Ηπείρου κατά τον 16ο και 17ο αιώνα. – Epeirotika Chronika, No. 43, 601-615.

Dasoulas 2019: *Dasoulas*, Fanis. Ο αγροτικός κόσμος των Βλάχων της Πίνδου "Χώρα Μετζόβου". Thessaloniki.

Demus 1991 = *Demus*, Otto. Die byzantinische Mosaikikones, Die grossformatigen Ikonen. Volume 1. Wien.

Deriziotes 1994: *Deriziotes*, Lazaros. Πρώτη επίσκεψις της αγιογραφίας του 16ου αιώνος εις την Θεσσαλίαν. In: Θεσσαλία. Δεκαπέντε χρόνια αρχαιολογικής έρευνας 1975–1990. Vol. 2. Athens, 415.

Deriziotes 1997: *Deriziotes*, Lazaros Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Ιεράς Μονής της Κορώνας. – Karditsiotika Chronika, No. 3, 47-58.

Djurič 1961: *Djurič*, Vojislav. Icônes de Yougoslavie. Belgrade.

Drandaki 2000: *Drandaki*, Anastasia. Η Γαλακτοτροφούσα Παναγία σε πρώιμες κρητικές εικόνες. In: 20th Symposium of the Christian Archaeological Society. Abstracts. Athens, 28.

Drandaki 2002: *Drandaki*, Anastasia. Εικόνες (14ος – 18ος αι.). Συλλογή Ρένας Ανδρεάδη. Athens.

Eustratiades 1980: *Eustratiades*, Sofronios. Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφία. Paris.

Evangelatou 2019: *Evangelatou*, Maria. Krater of Nectar and Altar of the Bread of Life. The Theotokos as Provider of the Eucharist in Byzantine Culture. In: The Reception of the Virgin in Byzantium. Marian Narratives in Texts and Images (eds. T. Arentzen, M. Cunningham). Cambridge, 77-119.

Foskolou 2000: *Foskolou*, Vicky. Η Όμορφη Εκκλησιά στην Αίγινα. Εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση τω τοιχογραφιών. (Διδακτορική Διατριβή) Athens.

Foskolou 2005: *Foskolou*, Vicky. The Virgin, the Christ-child and the Evil Eye. In: Images of Mother of God. Perceptions of Theotokos in Byzantium (ed. M. Vassilaki). Aldershot, 251-262.

Gallas, Wessel, Borboudakis 1983: *Gallas*, Klaus, Klaus *Wessel*, Manolis *Borboudakis*. Byzantinisches Kreta. Munich.

Garidis 2007: *Garidis*, Miltos. Μεταβυζαντινή ζωγραφική 1450–1600. Η εντοίχια ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου στον ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες υπό ξένη κυριαρχία. Athens.

Grabar 1928: *Grabar*, Andre. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris.

Hunger 1995: *Hunger*, Herbert. Heimszchung und Schirmherrschaft über Welt und Menschift: Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ἐπίσκεψις. – Studies in byzantine sigillography, No. 4, 33-42.

Kalokyris 1972: *Kalokyris*, Konstantinos. Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Αντολής και Δύσεως. Thessaloniki.

Kalopissi-Verti 2005: *Kalopissi-Verti*, Sophia. Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus. In: Images of Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium (ed. M. Vassilaki). London, 305-320.

Kamaroulias 1996: *Kamaroulias*, Demetrios. Τα μοναστήρια της Ηπείρου. Vol. 1. Athens.

Karakatsanis 1980: *Karakatsanis*, Agape. Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου. Εικόνες. Athens.

Kazamia-Tsernou 2008: *Kazamia-Tsernou*, Maria. Ιστορώντας την "Δέηση" στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος. Thessaloniki.

Kazhdan et al. 1991: The Oxford Dictionary of Byzantium, Vol. 3. New York–Oxford.

Koltsida-Makre 2003: *Koltsida-Makre*, Ioanna. The Iconography of the Virgin through Inscriptions on Byzantine Lead Seals of the Athens Numismatic Museum Collection. – Studies in Byzantine Sigillography, No. 8, 27-38.

Kontopanagou 2021: *Kontopanagou*, Katerina. Post-Byzantine Painting Art. The Kapesovite Painters' Workshop and Saint George Church of Negades. Berlin.

Kordoses 2002: *Kordoses*, Michalis. Τα Βυζαντινά Γιάννενα. Κάστρο (πόλη)-Ξώκαστρο-Κοινωνία-Διοίκηση-Οικονομία. – Istorikogeographica 9. Athens – Thessaloniki.

Kourkoutidou-Niloaidou 1989: *Kourkoutidou-Nikolaidou*, Eutychia. Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων. – Byzantinische Forschungen, No. 14, 281-297.

Lazareff 1938: *Lazareff*, Viktor. Studies in the Iconography of the Virgin. I. The Galaktotrophousa type (Virgo Lactans). – Art Bulletin, No. 20, 28.

Lidov 2008: *Lidov*, Alexey. The Mandylion over the Gate. A Mental Pilgrimage to the Holy City of Edessa. In: Routes of Faith in the Medieval Mediterranean. History, Monuments, People, Pilgrimage Perspectives. Proceedings of an international Symposium Thessalonike 7-10/11/2007 (ed. E. Hadjitryphonos). Thessaloniki, 179-192.

Liva-Xanthaki 1980: *Liva-Xanthaki,* Theopisti. Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου. Ioannina.

Maguire 1994: *Maguire*, Henry. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton.

Martinelli 1984: *Martinelli*, Patrizia Angiolini. Icone Byzantine nella Pinacoteca di Bologna. Bologna.

Mathews, Muller 2004: *Mathews*, Thomas, Nornan *Muller.* Isis and Mary in Early Icons. In: Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium (ed. M. Vassilaki). Aldershot, 3-12.

Mother of God 2000: Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine art (ed. M. Vassilaki). Athens–Milan.

Millet 1960: *Millet*, Gabriel. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. D'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris.

Mirković 1940: *Mirković*, Lazare. Die nährende Gottesmutter (Galaktotrophusa). In: Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, Rome 1936. Rome, 297-304.

Mouriki 1991: *Mouriki*, Doula. Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-century Sinai Icons. – Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age, No. 39, 162.

Nanou 2012: *Nanou*, Maria. Η Παναγία Γαλακτοτροφούσα η "Σπηλαιώτισσα" σε έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων. – Deltion of Christian Archaeological Society, No. 33, 213-228.

Nicol 1984: *Nicol*, David. The Despotate of Epirus 1267-1479. A Contribution to the History of Greece in Middle Ages. Cambridge.

Nikolia 2019: *Nikolia*, Demetra. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Σέλτσου (1697) και η μνημειακή ζωγραφική στην Άρτα στα τέλη του 17^ου^ και στις αρχές του 18^ου^ αιώνα. (Διδακτορική Διατριβή) Ioannina.

Orlandos 1939: *Orlandos*, Anastasios. Η επί της Πίνδου Ιερά Μονή Κορώνης. – Epetirēs Etairēas Byzantinon Spoudon, No. 15, 405-416.

Orlandos 1939-40: *Orlandos*, Anastasios. Σταχυολογήματα εκ μονών της Πίνδου. Μονή Κορώνας. – Archive of Byzantine Monuments in Greece, No. 5, 167-180.

Paisidou 2015: *Paisidou*, Melina. The Hermitage of the Virgin Merciful Great Prespa: an Artistic Expression of Time and Space, Limit between two Eras and two Nationalities. In: International scientific conference. Cyril and Methodius: Byzantium and the world of the Slavs, 28-30 November 2013, (ed. A. Delikari). Thessaloniki, 333-357.

Paisisou 2019: *Paisidou*, Melina. Η Παναγία Ελεούσα της Μεγάλης Πρέσπας, (Macedonian Library 110). Thessaloniki.

Paize-Anastasopoulou 1995: *Paize-Anastasopoulou*, Mache. Ο θεσμός της Πατριαρχικής Εξαρχίας (14^ος^ – 19^ος^ αι.). Athens.

Papadake-Oekland 1989: *Papadake-Oekland*, Stella. Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα. – Deltion of the Christian Archaeological Society, No. 14, 283-296.

Papamastorakis 2013: *Papamastorakis*, Titos. Reflection of Constantinople. The Iconographic Program of the South Portico of the Hodegetria Church, Mystras. In: Viewing the Morea. Land and People in the Late Medieval Peloponnese (ed. S. Gerstel), Washington, 371-395.

Papatheophanous-Tsoure 1979: *Papatheophanous-Tsoure*, Evangelia. Εικόνα Παναγίας Γαλακτοτροφούσας από την Ρόδο. – Archaeologikon Deltion, No. 34/Meletes, 1-14.

Papazisis 1993: *Papazisis*, Triantafyllos. Τοιχογραφίες και εικόνες στην επαρχία Μετσόβου. In: Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Μετσοβίτικων Σπουδών (ed. T. Papazisis). Athens 1993, 691-386.

Penna 2000: *Penna*, Vaso. Η απεικόνιση της Θεοτόκου στα νομίσματα και τα μολυβδόβουλλα. In: Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Θεοτόκου στην Βυζαντινή τέχνη (ed. M. Vassilaki). Athens, 211.

Pentcheva 2010: *Pentcheva*, Bissera. Icons and Power. The Mother of God in Byzantium. Pennsylvania.

Provatakes 1980: *Provatakes*, Thomas. Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην. Συμβολή εις την έρευνα της ορθοδόξου ζωγραφικής και γλυπτικής. Thessaloniki.

Rokou 2007: *Rokou*, Vasiliki. Ορεινές κοινωνίες κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας στα Βαλκάνια. Το Μέτσοβο της κτηνοτροφίας από τον 17ο έως τον 20ο αιώνα. Thessaloniki.

Sampanikou 2000: *Sampanikou*, Evi. Η παράσταση της Σταύρωσης στη Μονή Αγίου Νικολάου Μετσόβου. In: Δ΄ Συνέδριο Μετσοβίτικων Σπουδών. Athens (to be published).

Seibt 1985: *Seibt*, Werner. Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios. Zur Iconographie der Gottesmutter-Ikone die 1030–1031 in der Blachernekirche wiederaufgefunden wurde. – Byzantina, No. 13/1, 552-564.

Seibt 1987: *Seibt*, Werner. Die darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegen besonders im 11 Jarhundert. –

Studies in byzantine sigillography, No. 1, 50, 35-56.

Sophocleus 1994: *Sophocleus*, Sophocles. Icons of Cyprus, 7th – 20th century. Nicosia.

Soteriou, Soteriou 1956 = *Soteriou*, George, Maria, *Soteriou*. Εικόνες της Μονής Σινά. Vol. 1 and 2. Athens.

Soustal-Koder 1981: *Soustal*, Peter, Johannes *Koder*. Nikopolis und Kephallēnia (Tabula Imperii Byzantini 3). Wien.

Stylianou, Stylianou 1997 = *Stylianou*, Andreas, Judith, *Stylianou*. Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine art. Nicosia.

Tischendorf 1966: *Tischendorf*, Constantinus. Evangelia Apocrypha. Reprint 1853. Lipsiae.

Treasures of Holy Mountain 1997: Θησαυροί του Αγίου Όρους. Thessaloniki.

Triantafyllpoulos 1973/74: *Triantafyllpoulos*, Demetrios. Μονῆ Ἁγίας Παρασκευῆς. – Archaiologikon Deltion, No. 29/ Chronika, 622.

Tritos 1991: *Tritos*, Michail. Η Πατριαρχική Εξαρχία Μετσόβου (1659–1924). Η θρησκευτική, εθνική και κοινωνική της προσφορά. Ioannina.

Tritos 2001: *Tritos*, Michail. Το Μέτσοβο, ιστορία, αξιοθέατα, σύγχρονη ζωή. Ioannina.

Tritos 2005: *Tritos*, Michail. Ο Μετσοβίτης νεομάρτυς Νικόλαος. Ioannina.

Velenis 2007: *Velenis*, Georgios. Ταυτίσεις ζωγράφων με βάση την γραφή. Egnatia, No. 11, 103-112.

Velenis 2012: *Velenis*, Georgios. Ανθίβολο άγνωστου ιχνογράφου-Εικόνα Καπεσοβίτη ζωγράφου. – Deltion of the Christian Archaeological society, No. 33, 229-240.

Vlachos 1990: *Vlachos*, Konstantinos. Επιγραφές και ενθυμήσεις από τις ιερές μονές της περιοχής του Μετσόβου. Epeirotiki Etaireia, No. 202, 355-372.

Vranousis 1962: *Vranousis*, Leandros. Το Χρονικόν των Ιωαννίνων κατ᾽ανέκδοτον δημώδη επιτομή. – Epethris tou Me-

saionikou Archeiou, No. 12, 75, 92.

Walter 2003: *Walter*, Christopher. The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. UK.

Xyngopoulos 1936: *Xyngopoulos,* Andreas. Μουσείο Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων. Athens.

Богородица Млекопитателница „Прибежище“ (Посещение): стенопис от католикона на манастира „Св. Никола“ в Мецово, Янинско (1702)

Катерина Кондопанагу, Мария Гина

На юг от Мецово (област Янина, Гърция), в долината на р. Арахтос е разположен най-ранният манастир от района, посветен на св. Никола. Католиконът (главната църква) е украсен със стенописи от три периода. Наличните публикации предоставят непълна информация за манастира и неговата история, а за стенописите няма издадено подробно изследване. Най-ранните стенописи датират от средата на XVII в. Ктиторски надпис посочва годината 1702, свидетелствайки за втория период от изписването на църквата. По-късно изобразителната програма е допълнена, най-вероятно в началото на XIX в., с епизода Успение Богородично на западната стена в наоса. Струва си да се отбележи, че историческото сведение от Хрониката на Янина за монашески комплекс в Мецово от XIV в. не се отнася до въпросния паметник. Статията е опит той да бъде представен в неговата цялост, да проследи иконографските практики и да интерпретира концептуалното съдържание на един специфичен стенопис, с който е украсена външната южна стена на католикона: Богородица Млекопитателница (Galaktotrophousa), носеща надписа “Ἡ Ἐπίσκεψις” („Прибежище“/ „Посещение“). В най-старите изследвания за църквата „Св. Никола“ надписът Episkepsis е интерпретиран като посещение, свързан с начина, по който по време на османската окупация хората сядали. Макар и византийският произход на епитата да е очевиден, богословската му основа не дава възможност за такава идентификация. Зависимостта на иконографския тип на Млекопитателница с епитета Прибежище идва от близката майчинско-синовна връзка и от мястото на Богородица, което тя получава в сцените на Дейсис.

Erasing the Evil. Effacement of the Faces of Maleficent Figures on a Group of Icons from Ainos

Ioannis M. Perrakis[1]
Independent scholar, Greece

Abstract: In a group of icons from Ainos with narrative vita (biographic) cycles are noticed deep and dense crossing scratches on the faces of several figures that either symbolize evil or represent the pagan authorities that put the saints in torture or execute them. These examples reveal the impact of the narrative biographic cycles on the people and the interaction between the depicted persons and the pious believers, who feel the martyrs' pain in their hearts and by effacing these malicious persons' faces want to contribute to erasing the evil helping the saint in his struggle against it.

Key words: Imagery–recipient relationship, Narrative biographic cycles, Evil, Post-Byzantine painting, Ainos

The city of Ainos on the mouth of river Hebros in Eastern Thrace was the most important port of Thrace in the Aegean[2] and in the middle of the 18th century, by its great economic growth, gained also reputation as a vigorous local art center, whose impact expanded to

1 *Dr Ioannis M. Perrakis is a Postdoc researcher at the University of Patras; a member of the Christian Archaeological Society in Athens; has taught subjects relevant to Christian art at the Faculty of Theology of National and Kapodestrian University of Athens; a Byzantinist, working in the fields of Christian iconography, Post-byzantine painting, Byzantine Architecture and topography and Byzantine and Post-byzantine epigraphy. E-mail: iperrakis@theol.uoa.gr*

2 Basic litterature on Byzantine Ainos see: *Soustal* 1991: 170-173. Further indicative litterature on the Ottoman period of the city see: *Perrakis* 2010–2015 (passim). An overall account of the research and excavations in the area of Ainos/Enez see: Sayar 2016: 189-201.

the areas around[3]. Its numerous churches were full of icons most of which were made by indigenous artists[4]. The majority of them were unfortunately lost in the turbulent first decades of the 20th century[5].

Among the relatively few surviving works of art from Ainos, which are kept at the Ecclesiastical Museum of Alexandroupolis, the most prominent 18th-century icons are those painted by Anastasios son of Ioannis[6], and by Ralios son of Ralios[7], the two main representatives of the artistic tradition of the city at the second half of the century[8].

Amongst their works stand out the icons with narrative vita (biographic) scenes in ornate frames. Five of them that come from Saint Kyriaki church in Ainos[9] bear deep and dense crossing scratches on the faces of several figures that either symbolize evil or represent the pagan authorities and soldiers that put the saints in torture and finally execute them.

These icons are saint George killing the dragon (1763)[10], saint Demetrius piercing with his pike the Bulgarian king Kaloyan[11], saint John the Forerunner with narrative biographic scenes[12], saintIrene also with narrative biographic scenes (1778)[13], and saint Stefanos with narrative biographic scenes as well (1788)[14].

In the icon of saint George killing the dragon, the eye of the latter has been extorted by intentionally effacing the first layer of the paint (**Fig. 1**).

---

3 *Perrakis* 2005: 646-649.

4 *Lampakis* 1908: 4-28: *Perrakis* 2005, 630-643.

5 *Perrakis* 2010–2015 (passim).

6 For the painter Anastasios son of Ioannis see: *Perrakis* 1999: 13-20; *Perrakis* 2005: 631-636; *Chatzidakis* 1987: 167; *Drakopoulou* 2010: 158, fig. 23, 159.

7 For the painter Ralios son of Ralios see: *Chatzidakis, Drakopoulou* 1997: 321-322; *Perrakis* 2005: 641-643.

8 *Perrakis* 2005: 646-649.

9 For Saint Kyriaki church in Ainos see: *Lampakis* 1908: 4-28; *Perrakis* 1996: 49-62; *Perrakis* 2022: 91-107.

10 For the icon see: *Perrakis* 1999: 52-60; *Semoglou* 2009, without paging.

11 For the icon see: *Roussas* 1978: 24, fig. 44; *Semoglou* 2009, without paging.

12 For the icon see: *Roussas* 1978: 15, fig. 26.

13 For the icon see: *Semoglou* 2009, without paging.

14 For the icon see: *Roussas* 1978: 19, fig. 33; *Perrakis* 2005: 642, 666, fig. 29.



Fig. 1. Saint George killing the dragon (1763): the dragon, Ecclesiastical Museum of Alexandroupolis. Photo I. Perrakis



Fig. 2. Saint Demetrius killing the Bulgarian king Kaloyan (18th century), Ecclesiastical Museum of Alexandroupolis. Photo I. Perrakis



Fig. 3. Saint John the Forerunner (18th century): Beheading of the saint, Ecclesiastical Museum of Alexandroupolis. Photo I. Perrakis

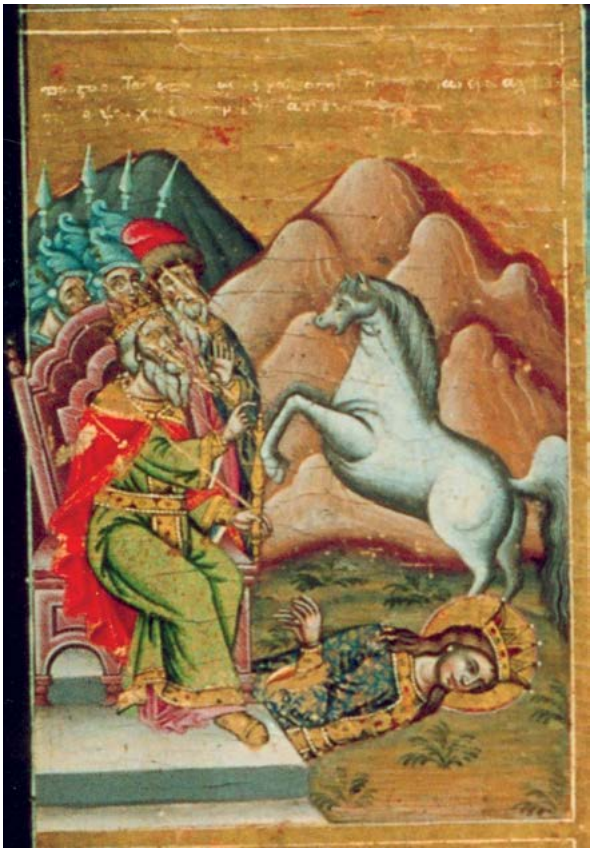


Fig. 4. Saint Irene (1778): the condemnation of the saint to be stepped upon by horses, Ecclesiastical Museum of Alexandroupolis. Photo father Petros Kipouros

In the icon of saint Demetrius's piercing with his pike the Bulgarian king Kaloyan, the face and the hand of the fallen king have been extensively damaged by dense crossing scratches (**Fig. 2**).

In the icon of saint John the Forerunner in the scene of the Beheading of the saint the soldier's face, who has just beheaded saint John, as well as that of Salomi, who is receiving the saint's head, have been deliberately totally effaced (**Fig. 3**).

In the icon of saint Irene in all six narrative scenes, where the saint is depicted being tortured or in front of heathens – i.e. the scene in which she is condemned by her father to be stepped upon by horses (**Fig. 4**), the one where she is praying for the resurrection of her dead



Fig. 5. Saint Irene (1778): the saint is being prompted to sacrifice to the idols, Ecclesiastical Museum of Alexandroupolis. Photo father Petros Kipouros



Fig. 6. Saint Irene (1778): the torture of the pit with serpents and poisonous snakes, Ecclesiastical Museum of Alexandroupolis. Photo father Petros Kipouros

father, the scene where she is being prompted by king Sedekias to sacrifice to the idols (**Fig. 5**), the torture of the pit with serpents and poisonous snakes (**Fig. 6**), the burning of the saint (**Fig. 7**) and her beheading (**Fig. 8**) – all faces of the soldiers, the king, and her father have been severely effaced by intense scratching that reveals great anger and emotional tense.

Lastly, in the icon of saint Stefanos in the scene of the saint being stoned at the bottom of the icon, all the faces of the executioners have been partially or thoroughly destroyed by dense scratching (**Fig. 9**).

It seems that all these damages to the icons of Saint Kyriaki church have been likely done by the same person a pious believer who has indulged in the life of the saints in the icons has identified himself with the saint and, being under emotional tense and anger, proceeded in punishing the evil persons.



Fig. 7. Saint Irene (1778): the burning of the saint, Ecclesiastical Museum of Alexandroupolis. Photo father Petros Kipouros



Fig. 6. Saint Irene (1778): the saint's beheading, Ecclesiastical Museum of Alexandroupolis. Photo father Petros Kipouros



Fig. 9. Saint Stefanos (1788): Stoning of the saint. Photo I. Perrakis

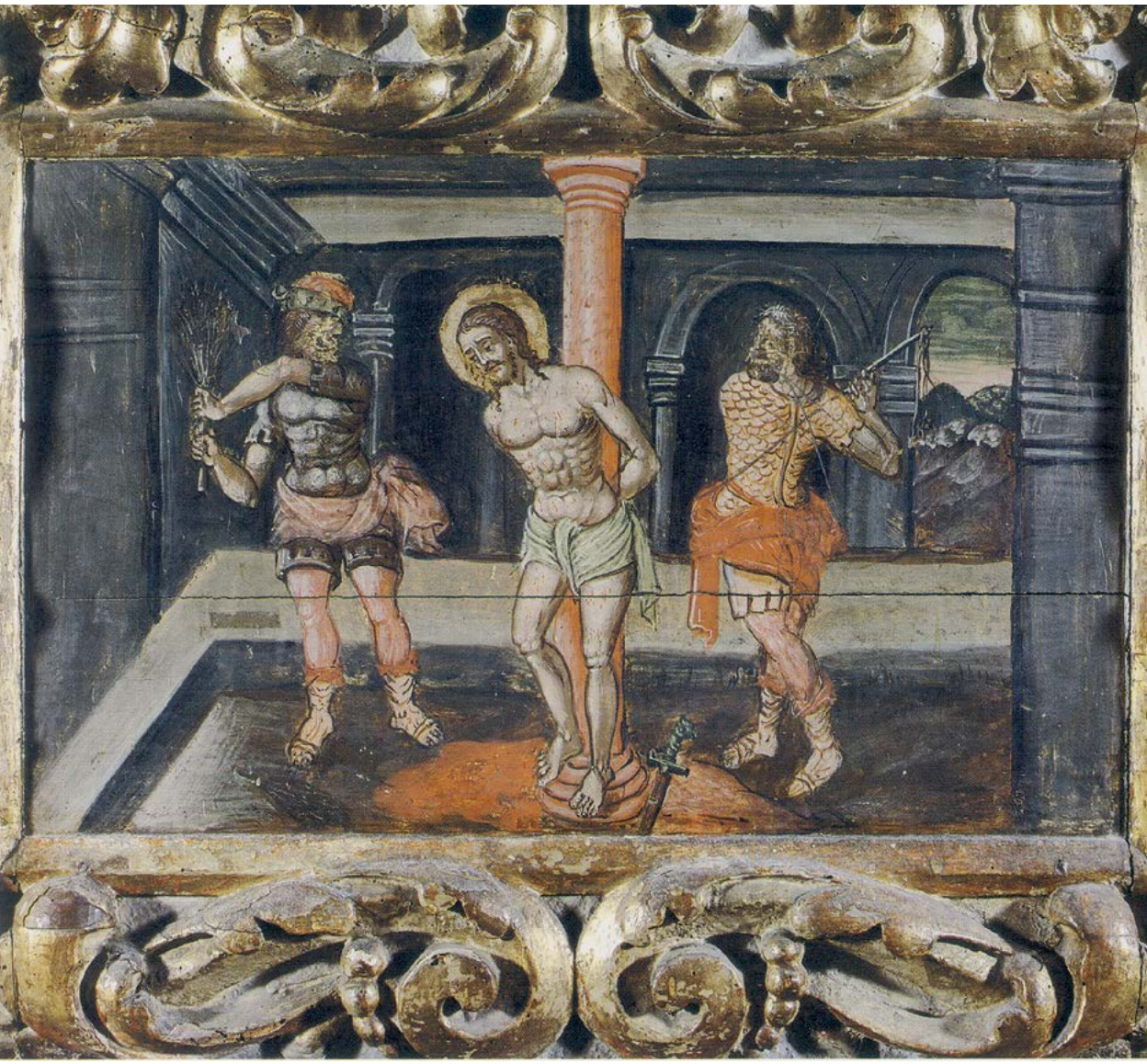


Fig. 10. Christ's flagellation (18th century), Saint Charalampos church, Potami, Zakynthos.
Photo after Rigopoulos 2006, 75, fig. 49



Fig. 11. Beheading of Saint John the Forerunner (1822), Taxiarchis church, Krania, Larissa.
Photo after Baslis 2014, 122

This kind of active participation in the saint's life is not common, but not unique. There are several other examples scattered around the Balkans in the late Post-Byzantine era. Among them we can mention as examples: a) the scene of Christ's flagellation on the front panel of the alter (18th century) of Saint Charalampos church in the village of Potami on the Ionian island of Zakynthos[15] (**Fig. 10**), b) the icon of the Beheading of saint John the Forerunner (1822) at Taxiarchis church in the village of Krania, Larissa, painted by Ioannis from Litochoro[16] (**Fig. 11**) and c) the icon of saint Panteleimon with narrative biographic scenes at the church of Saint George (1833) at Sozopol in Bulgaria, painted by Dimitrios from Sozopolis[17] (**Fig. 12**).

In the scene of Christ's flagellation on the front panel of the altar (**Fig. 10**), the faces of both of the soldiers who are flagellating Jesus Christ have been distortedly effaced by dense scratches. It is interesting to notice that these scratches have been done by someone who entered the sanctuary, a place restricted for the priests and the ones who enter to help. The fact that the depiction is on the main face of the altar in front of the Royal Doors, where only a priest can stand, gives us a hint that the effacement has been probably done by a priest.

In the icon of the Beheading of saint John the Forerunner (**Fig. 11**) the faces of saint John's execusoner as well as that of Salomi holding the saint's head on a plate have been deliberately totally effaced.

In the icon of saint Panteleimon at the bottom of it, the faces of the two saint's torturers in the scenes of the saint's torture by scratching with metallic instruments and drowning have been deliberately totally effaced (**Fig. 12**).

All these examples reveal the impact of the narrative biographic cycles of the icons on the people and the interaction between the depicted persons and the believers. It is manifested that the icons bearing narrative biographic cycles do tell the story of the saint to the person who pays his respect. The pious believer is identified with the saint to the point that he feels the martyr's pain in his heart, is angered and wants to punish these malicious persons that treat the saint in such a cruel

15 *Rigopoulos* 2006: 75, fig. 49.

16 *Baslis* 2014: 122.

17 *Moutafov et al.* 2008: 175, fig. 86, 87.

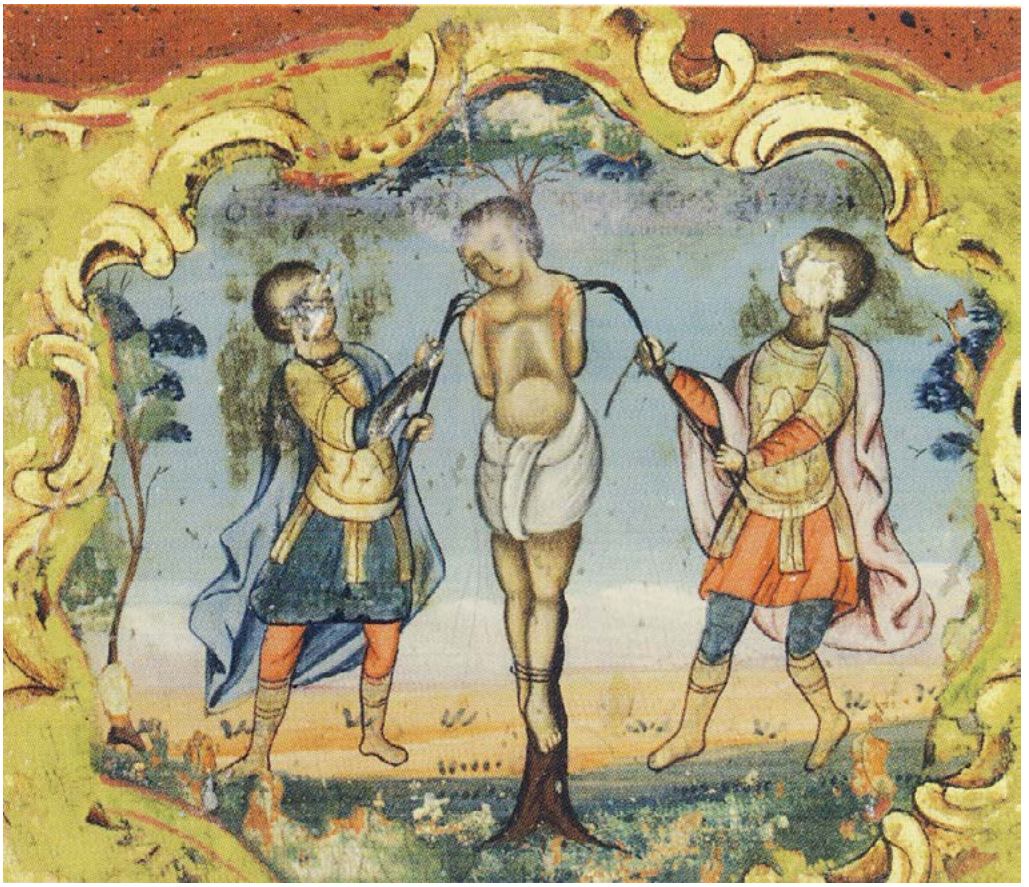


Fig. 12. Saint Panteleimon (1833): the saint's torture by scratching with metallic instruments, Saint George church, Sozopol, Bulgaria. Photo after Moutafov et al. 2008, 175, fig. 87

way by effacing their faces. Besides, by erasing evil's face he wants to contribute in his way to the saint's struggle against it.

This interaction between the believer and the depicted saint has been extensively manifested by saint Photius in his 17th speech: "Martyrs have suffered for their love of God, showing with their blood the ardour of their desire, and their memory is contained in books. These deeds are also seen performing in pictures, as painting presents the martyrdom of those blessed men more vividly to our knowledge. Others have been burnt alive, a sacrifice sanctified by their prayer, fasting, and other labours. These things are conveyed both by stories and by pictures, *but it is the spectators rather than the hearers who are drawn to*

emulation. The Virgin is holding the Creator in her arms as an infant. *Who is there who would not marvel, more from the sight of it than from the report, at the magnitude of the mystery, and would not rise to laud the ineffable condescension that surpasses all words*? For even if the one introduces the other, *the comprehension that comes about through sight is shown in very fact to be far superior to the learning that penetrates through the ears*. Has a man lent his ear to a story? Has his intelligence visualized and drawn to itself what he has heard? *Then after judging it with sober attention, he deposits it in his memory. No less – indeed much greater – is the power of sight. For surely, having somehow through the outpouring and effluence of the optical rays touched and encompassed the object, it too sends the essence of the thing seen to the mind, letting it be conveyed from there to the memory for the concentration of unfailing knowledge.* Has the mind seen? Has it grasped? Has it been visualized? Then it has effortlessly transmitted the forms to the memory"[18].

Furthermore, all the above-mentioned late post-byzantine examples portray the widespread close interaction of the people with the valuable icons of their saints, whose lives and tortures, as depicted in the widespread at that time biographic scenes, have given them the strength to face their difficulties, humiliations, and even tortures imposed by the Ottoman or other rulers.

In closing, the deliberate effacement of maleficent figures in the above-examined icons from Ainos, as well as in the scarce other late Post-Byzantine examples manifests the imagery–recipient relationship and the strong interplay between the people and the works of art reflecting the social conditions on art Imagery.

18 Photios, Homiliae, 17. In: *Mango* 1958: 293-294; *Laourdas* 1959: 170-171.

Bibliography

Baslis 2014: *Baslis*, Athanasios (ed.). Ναοί και Κειμήλια Εκκλησιαστικής Συλλογής Κρανιάς Ολύμπου. Thessaloniki.

Chatzidakis 1987: *Chatzidakis*, Manolis. Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450–1830). Μέ εἰσαγωγή στήν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς. Vol. 1. Athens.

Chatzidakis, Drakopoulou 1997: *Chatzidakis*, Manolis, Eugenia, *Drakopoulou*. Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450–1830). Vol. 2. Athens.

Drakopoulou 2010: *Drakopoulou*, Eugenia. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1850). Vol. 1. Athens.

Lampakis 1908: *Lampakis*, Γ. Περιηγήσεις. – Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, No. 8, 3-41.

Laourdas 1959: *Laourdas*, Vasileios. Φωτίου Ὁμιλίαι. Thessaloniki.

Mango 1958: Mango, Cyril A. The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople: English translation, introduction and commentary. Harvard University Press.

Moutafov et al. 2008: *Moutafov*, Emmanuel, Ivanka *Gergova*, Aleksandar *Kujumdzhiev*, Elena *Popova*, Elena *Genova*, Dimitrios *Gonis*. Гръцки зографи в България след 1453 г. [Gracki zografi v Balgariya sled 1453 g.] 1453. Sofia.

Perrakis 1996: *Perrakis*, Ioannis M. Η Αίνος καί ο ναός τής Αγίας Κυριακής. – Ενδοχώρα, No. 44/3-5, 49-62.

Perrakis 1999: *Perrakis*, Ioannis M. Οἱ εἰκόνες τοῦ ἁγιογράφου Ἀναστασίου στό ναό τῆς Ἁγίας Κυριακῆς στήν Αἶνο. (MA Dissertation, Faculty of Theology). Athens.

Perrakis 2005: *Perrakis*, Ioannis M. Ἡ ἁγιογραφία στήν Αἶνο τόν 18ο αἰώνα. In: Μεταβυζαντινή Θράκη (ΙΕ΄– ΙΘ΄αἰ.). Πρακτικά 3ου Διεθνοῦς Συμποσίου Θρακικῶν Σπουδῶν. (ed. K. A. Manafis). Komotini, 627-667.

Perrakis 2010–2015: *Perrakis*, Ioannis M. Εὐάγγελος Λουκματζῆς (1904–2001). Ἀναμνήσεις ἀπό τήν ἀλησμόνητη Αἶνο. – Τά Νίτκα, No. 11/1-6 (2010), 2-8; No. 12/7-12 (2010), 2-9; No. 13/1-6 (2011), 2-10; No. 14/7-12 (2011), 2-9; No. 15/1-6 (2012), 2-5, 9; No. 16/7-12 (2012), 2-7; No. 17/1-6 (2013), 2-8; No. 18/7-12 (2013), 2-9; No. 19/1-6 (2014), 2-7; No. 21/1-6 (2015), 2-7.

Perrakis 2022: *Perrakis*, Ioannis M. Ξυλόγλυπτα τέμπλα σὲ ναοὺς τῆς περιφέρειας Αἴνου. In: Ἐπιστημονικὴ Συνάντηση. «Τὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο τῶν μεταβυζαντινῶν χρόνων (16ος – 19ος αἰ.)», 30/11/2018, 1/12/2018, Μουσεῖο Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ (Ἀμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη»). Thessaloniki, 91-107.

Rigopoulos 2006: *Rigopoulos*, Giannis. Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους Β΄, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων. Vol. 2. Athens.

Roussas 1978: *Roussas*, Anthimos. Τὸ Ἐκκλησιαστικὸ Μουσεῖο καὶ οἱ παλαιὲς ἐκκλησίες. Alexandroupoli.

Sayar 2016: *Sayar*, Mustafa Hamdi. The Research Activities of Turkish Historians and Archaeologists in Southeastern Thrace Through the 20th Century. In: Rhaidestos – Thessaloniki. Antiquities in a Refugee Journey. Exhibition catalogue 27.01.2016 – 31.01.2017 (eds. P. Adam-Veleni, E. Tsangaraki, K. Chatzinikolaou). Thessaloniki, 189-201.

Semoglou 2009: *Semoglou*, Athanasios. Εικόνες του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Αλεξανδρούπολης. Μια περιήγηση στη θρησκευτική τέχνη του Έβρου. Thessaloniki.

Soustal 1991: *Soustal*, Peter. Thrakien (Thrakē, Rodopē und Haimimontos). Wien.

Заличаването на дявола. Изтриването на лицата на злотворните персонажи в група икони от Енос

Йоанис М. Перакис



Сред иконите от Енос, съхранявани в Църковния музей на Александруполис, се открояват онези с житийни сцени. Пет от тях, които идват от църквата „Св. Неделя“, имат пресичащи се дълбоки и плътни резки върху лицата на няколко фигури, които или символизират злото, или представят езически владетели, които подлагат светци на мъчения. Тези примери разкриват значението на житийните цикли в иконите за хората, взаимодействието между изобразените личности и благочестивите вярващи. Подчертано е, че иконите с житийни цикли разказват историята на светеца на онзи, който ги почита. Вярващият се идентифицира със светеца до такава степен, че той пренася върху себе си мъченическото страдание, чувствайки го със сърцето си, и като заличава лицата на злотворците, се стреми да заличи и дявола, помагайки на светеца в борбата му срещу него.

Кой е зографът Константин, подписал се на икона от БХГ „Петко Задгорски“[1]

Who is Painter Constantine, who Signed an Icon Stored at Petko Zadgorski Art Gallery in Bourgas

Александър Куюмджиев[2]
Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Абстракт: В статията се излага хипотезата, че иконата Богородица Неувяхваща роза, датираща от 1794 г. и подписана от Константин, е дело на познатия зограф Константин Коимидзис. За него е известно, че работи в Северна Гърция и по Черноморието ни чак от 20-те години на XIX в. до 1850 г. На този фон иконата от 1794 г. би трябвало да се смята за най-ранното негово произведение, работено вероятно в началото на творческата му дейност.

Ключови думи: Богородица Неувяхваща роза, Константин Коимидзис, атрибуция, Анхиало, манастир „Св. Анастасия“

В ХГ – Бургас се съхранява иконата Богородица Неувяхваща роза, произхождаща от островния манастир „Св. Анастасия“ **(Фиг. 1)**. Наскоро тя е публикувана в новия каталог на галерията[3], но е из-

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 от 10 декември 2019 г.).

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.*

3 *Ikoni* 2021: 38-39, размери 108x79,5 см.

вестна и от по-стара публикация, в която наред с черно-бялата фотография е посочено, че е заснета на място още през 1960 г. от бургаските музейни работници[4]. Иконата е датирана от 1794 г. и е подписана от зограф на име Константин – α᾽ψ᾽Ϛ᾽δ[5] χὺϱ К[ων]στα[ν]τίνου. Подписът не е добре запазен, но от него се разчита достатъчно, за да може името на зографа да бъде идентифицирано със сигурност.

Темата Богородица Неувяхваща роза е свързана с химнографията, тъй като илюстрира стих от канона на Йосиф Песнопевец, включен и в Богородичния акатист, което спомага за по-голямото ѝ разпространение. Популярна е в западното изкуство, откъдето навлиза на Изток още към края на XVII в.[6] Визуалното ѝ оформяне преминава през контаминиране на различните иконографски типове на Богородица с Младенеца, обвързани както с източноправославното, така и с католическото изкуство. В основата си сюжетът се формира на базата на разнообразните варианти за изобразяване на Дърво Йесеево и е повлиян от изображенията на Дева Мария на Броеницата (Our Lady of the Rosary), Богородица стъпила върху полумесец (Virgin on the Crescent) и Непорочното зачатие (Immaculate Conception), проникнали в православния свят вероятно чрез гравюри[7]. Тоест тя не е пряко заета като визия, а търпи промени и преработки. Вследствие на това вариантите за изобразяването ѝ са многобройни, като включват или изключват поредица от допълнителни детайли. Ареалът на разпространение на темата обхваща целите Балкани[8], а специфични остават някои руски[9] и украински[10] примери от XVII–XVIII в. Популярността ѝ през XVIII–XIX в. се дължи най-вече на книжната графика, чрез която се фиксира опростен иконографски вариант[11], към който спада и нашата икона. Най-ранният датиран пример за тази

4 *Karayotov* 2004: 46, 111, ill. 42. В тази година Народният музей в Бургас предприема инвентаризация на църквите в Странджанския регион, част от която е и заснемането на иконите на остров „Св. Анастасия". Подробно вж. *Vanev* 2012: 30, с литература.

5 Типично за региона е оформянето на предпоследната буква копа – Ϛ във варианта – ϥ. Вж. *Kuyumdzhiev* 2022: 250.

6 *Pallas* 1971: 225-238.

7 *Genova* 2001: 45-74; *Genova* 2010: 25-30; *Graikos* 2011: 614-619; *Graikos* 2018: 145-151; *Tsiouris* 2018: 156-161.

8 *Stošić* 2011: 267-276; *Stošić* 2016: 233-243.

9 *Tarasenko* 2003: 400-413.

10 *Fedak* 2017: 44-53.

11 В това число са и гравюрите с Богородичен Акатист. *Papastratos* 1990: 131-143.



Фиг. 1. Богородица Неувяхваща роза, икона от манастира „Св. Анастасия“, зограф Константин, 1794. Снимка по *Ikoni* 2021



Фиг. 2. Богородица Неувяхваща роза, икона от Национална галерия – Крипта, зограф Димитър, 1703. Снимка Г. Линков

композиция, изглежда, е иконата на зограф Димитър от 1703 г., съхранявана в Националната галерия[12] **(Фиг. 2)**.

Въпреки наличието на вариативност при изобразяването на този сюжет, както и без оглед на факта, че много от иконите, илюстриращи темата, са с най-различни размери и предназначение, изобразяването на Богородица Неувяхваща роза става присъщо за триптисите, където заема централния панел, както и за домашните икони, където пък е придружена от най-разнообразни светци[13]. Нашият пример обаче не спада към тези категории, тъй като огромните размери на иконата заедно с липсата на допълнителни персонажи противоречат на свързването ѝ с частния домашен култ. И. Карайотов не посочва нейното местоположение в църквата. Иконата липсва и сред свободно стоящите произведения в

12 *Stošić* 2011: 268.

13 *Popova* 2002: 45-48.



Фиг. 3. Архивна фотография на иконостаса в църквата на манастира „Св. Анастасия". Снимка по *Gergova* 1993

манастира „Св. Анастасия", заснети през 1965 г.[14] Не я намираме и на архивната снимка на иконостаса в църквата, публикувана у И. Карайотов[15], но тя присъства като икона от царския ред на иконостаса на друга стара фотография, репродуцирана в статия на И. Гергова[16] **(Фиг. 3)**. За съжаление, наличието ѝ на тази снимка не потвърждава категорично, че иконата е била в богослужебна употреба като част от иконостаса. Защото от архивната фотография

14 *Vanev* 2021: 338, fig.4-5.

15 *Karayotov* 2004: 108, ill. 33.

16 *Gergova* 1993: 44.

се вижда, че иконата е по-къса от полето на иконостаса, в което е разположена, и очевидно не е била предназначена за него. Това е и логично, тъй като е добре известно, че изработването на иконостаса датира чак от 1802 г.[17] Любопитно е освен това, че в тази архивна снимка иконата е разположена втора отдясно на царските двери, като първа до нея стои друга Богородична икона. Наличието на две Богородични икони една до друга е крайно нетипично и провокира мисълта, че архивната фотография не може да отразява никакъв оригинален вид на иконостаса. Много по-вероятно е иконите, заснети на нея, да показват всъщност „сглобяване" на царски ред на иконостаса по времето на социализма с някаква небогослужебна цел и от лице, извън църковната институция, което не познава изискванията за разполагане на иконите върху иконостас. Затова можем само да предполагаме, че иконата е била част от някакъв по-стар иконостас или по-възможно от проскинитарий в манастирската църква. Но за потвърждение на това е необходимо отделно проучване. Възможно е и тя да е пренесена на острова от друго място, като това може да се е случило още през XIX в., далеч преди да бъде заснета там от уредниците на бургаския музей. Към подобна мисъл навежда информацията от ктиторския надпис, в който не се споменава, че тя е била предназначена за църквата на островния манастир, а се посочва, че представлява специална поръчка, изработена в памет и за „душевно спасение" на частно лице, носещо вероятно фамилията Реизи[18]. Възможно е тази фамилия да е свързана с Несебър и съответно иконата да произхожда от там, като е била пренесена на острова заедно с други икони от града[19]. Но съществува вариант думата „ρεΐζι", която не е обичайно разположена в надписа, а излиза малко нагоре като добавена допълнително в самия оригинал, да не представлява фамилия, а да е означение за ранга, длъжността или професията на лицето, в чиято памет е изписана иконата. И тогава би трябвало да смятаме за унищожени двете му имена, разположени в началото на втория ред на надписа, а самата дума би могла да е турцизъм, който да се преведе като „капитан"[20]. Подобен смисъл също би бил адекватен на времето и региона (**Фиг. 4, 5**).

17 *Koeva* 1980: 49; *Mardi-Babikova* 1983: 95-103.

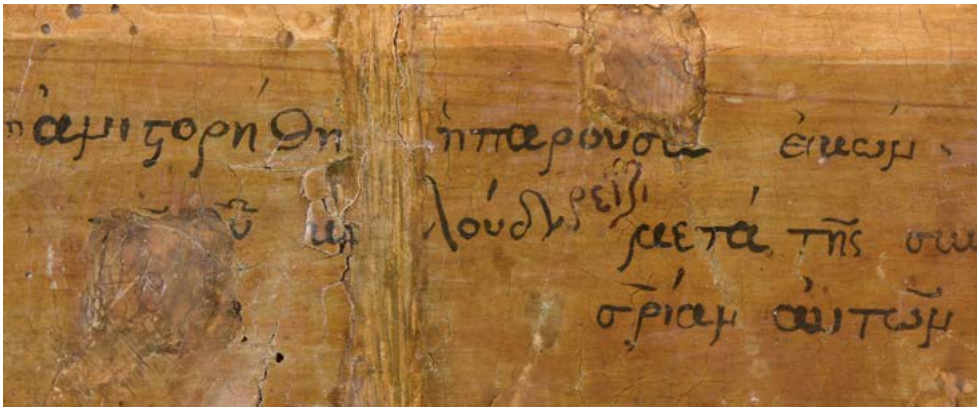
18 Благодаря на гл. ас. М. Колушева за разчитането на този надпис.

19 *Moutafov, Vanev* 2021: 43, бел. 24.

20 *Moravcsik* 1983: 259.



Фиг. 4. Детайл с ктиторския надпис от иконата Богородица Неувяхваща роза, манастир „Св. Анастасия“, зограф Константин, 1794. Снимка И. Ванев



Фиг. 5. Детайл с думата „ρεΐζι“ от ктиторския надпис в иконата Богородица Неувяхваща роза, манастир „Св. Анастасия“, зограф Константин, 1794. Снимка И. Ванев



Фиг. 6. Детайли от иконата Богородица Неувяхваща роза на зограф Константин и икони от Константин Коимидзис. Снимка по *Ikoni* 2021, *Popova* 2008, *Chimbuleva*, *Gyuzelev* 2003

Иконата е особено интересна, а дори и енигматична по отношение на зографа, който я е изработил. От края на XVIII в. не е познат майстор, работил по Черноморието с това име, а и сред регионалната продукция от периода не се откриват други икони, които да се приближават до стила на зографа Константин. Наглед иконата показва стилови белези, характерни за зографите, работили на Света гора на границата между двата века, поради което е възможно да се допусне, че тя е изработена от светогорски майстор. Предположението, че тя не е дело на местен зограф, би обяснило факта, че иконата, изглежда, е единично произведение и не е част от някаква по-мащабна поръчка за манастира. В подкрепа на това обаче няма почти никакви други доводи, освен най-общото впечатление от нейните стилови белези, които напомнят на серия анонимни произведения с произход предимно от Рилския манастир и Самоков. Те са работени от неизвестен зограф, вероятно обвързан със светогорското изкуство от края на XVIII в.[21], а една негова икона е запазена и във варненския музей[22], което на теория предполага, че е възможно да се появи и второ негово произведение в Черноморския ни регион. Но против „външния" произход на зографа Константин могат да бъдат приведени много повече доводи, като най-съществен сред тях са отново размерите на иконата.

Поради това се налага да разширим търсенето на зографи с това име, работили по Черноморието. Така основен избор остава Константин Коимидзис, тъй като той е единственият зограф с това име, работил в региона, въпреки че творчеството му до неотдавна се отнасяше чак към 30-те – 40-те години на XIX в.[23] Благодарение на проучванията на А. Трифонова обаче се изясни, че съществуват и по-ранни произведения на зографа, които трябва да се отнесат към 1821 г.[24] На базата на стилови сравнения между по-късните негови икони и иконата от 1794 г. би могло да се твърди предпазливо, че тя е работена от същия зограф Константин. Доводите в тази насока засягат преди всичко сходния маниер на работа, както личи например в иконата с образите на св. Евпъл, св. Модест и св. Стефан

21 За него вж. *Kuyumdzhiev* 2021: 371-378.

22 *Popova* 2008: ill. 15.

23 *Moutafov et al.* 2008: 80-81, 136.

24 *Trifonova* 2015a: 261-280; *Trifonova* 2016: 94-95; *Graikos* 2008: 439-440.



Фиг. 7. Богородица Одигитрия, икона от АМ – Варна, Константин Коимидзис, 1840. Снимка по *Popova* 2008

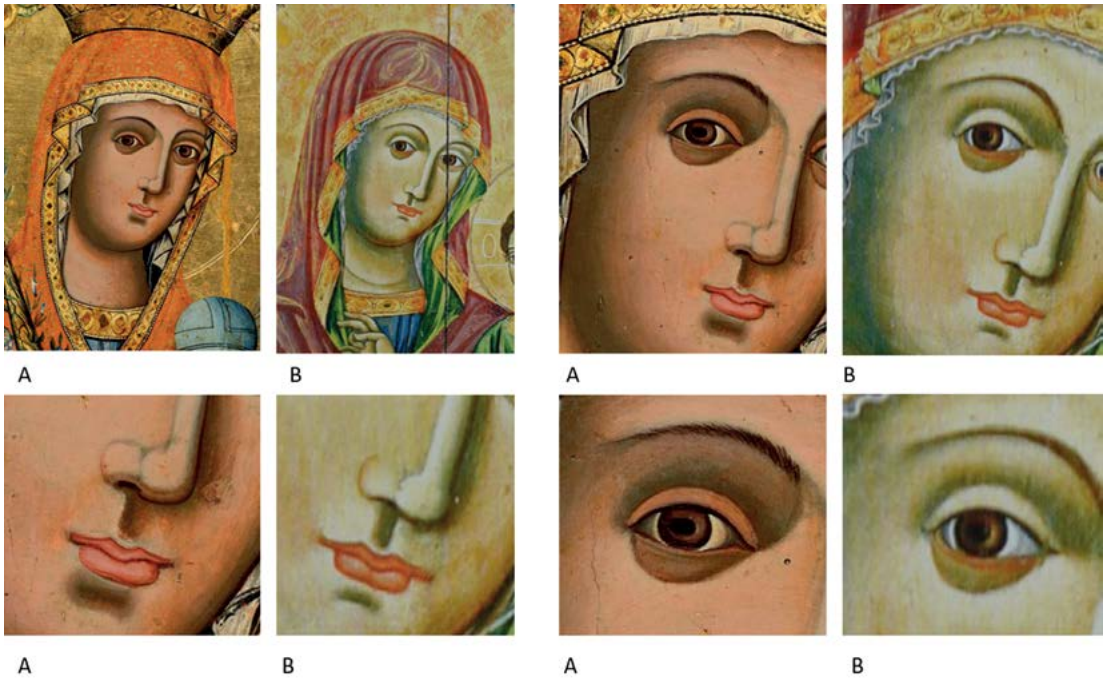


Фиг. 8. Св. Димитър, икона от АМ – Варна, Константин Коимидзис, 1840. Снимка по *Popova* 2008

с житийни сцени от църквата „Св. Стефан“ в Несебър[25], също подписана от зографа, в която ликът на св. Стефан е еднотипен с този на Младенеца от иконата Богородица Неувяхваща роза **(Фиг. 6)**. Подобни прилики се забелязват и в иконите на Константин от 1840 г. с образите на св. Димитър и Богородица Одигитрия[26] **(Фиг. 7, 8)**. Особено забележима е аналогията между Богородичните ликове, в които е много сходно изписването на очите, оформянето на носа и устните, както и цялостното впечатление от силуетите на образите **(Фиг. 9)**. Макар и с разлика от повече от 40 години, общите черти в тези примери са достатъчно очевидни, за да сметнем, че те показват развитието на стила при един и същи майстор, а не се отнасят до работата на различни едноименни зографи. Промените, настъпили в късното му творчество, са очевидни и засягат най-вече рисунъка, който в иконата от „Св. Анастасия“ е до из-

25 Иконата е двустранна. За нея вж. *Chimbuleva, Gyuzelev* 2003: 52, №13а; *Moutafov et al.* 2008: 108, ill. 190; *Trifonova* 2015a, 272.

26 *Popova* 2008: 51, № 61, 63; *Trifonova* 2015a, 267-268.



Фиг. 9. А) Детайли от иконата Богородица Неувяхваща роза на зограф Константин (1794)
В) Детайли от иконата Богородица Одигитрия (1840) на Константин Коимидзис.
Снимка по *Ikoni* 2021, *Popova* 2008



Фиг. 10. А) Детайл от подписа на зограф Константин от 1794 г.
В) Детайли от подписите на Константин Коимидзис. Снимка И. Ванев
и по *Popova* 2008, *Chimbuleva*, *Gyuzelev* 2003



Фиг. 11. Христос Вседържител, икона от църквата „Преображение Христово“, Поморие, Константин Коимидзис, 1850. Снимка И. Ванев

вестна степен скован и неуверен. Но това е прикрито чрез доста прилежна изработка в колоритно отношение, която до-голяма степен компенсира впечатлението за произведение на начинаещ майстор. Към подобна идентификация на зографа насочва и подписът на иконата от 1794 г., който е идентичен като палеография с подписите на Константин от по-късните му икони. Особено характерно в това отношение е изписването на името му на три срички с малко разстояние между тях, което виждаме в почти всички подписани от него творби. То е съществувало и в иконата от островния манастир, където е ясно различимо, че в незапазените участъци от подписа е оставено повече място, отколкото би било необходимо, за да се изпишат слято липсващите букви от името Константин **(Фиг. 10)**.



Фиг. 12. Христос Вседържител – детайл, икона от църквата „Преображение Христово", Поморие, Константин Коимидзис, 1850. Снимка И. Ванев

Да се идентифицира икона от 1794 г. с творчеството на зограф, чиито познати днес произведения датират от втората четвърт на XIX в., е много рисковано. Подобна хипотеза обаче би ситуирала известното и предполагаемото до този момент за зографа по малко по-различен начин. Най-ранните му две икони от 1821 г., произхождащи от Пиерия, Егейска Македония, са подписани като Константин Анхиалски[27]. По стилови белези те принадлежат на познатия ни Константин Коимидзис. Това е установено от А. Трифонова, като ѝ дава основание да смята, че зографът е родом от Анхиало (Поморие)[28], а не произхожда от Константинопол, както необосновано се предполагаше преди това[29]. Според авторката зографът вероятно е обучаван някъде в Северна Гърция и тъй като е работил извън родните си места, се е подписвал, посоч-

27 За тях *Graikos* 2008: 439-440.

28 *Trifonova* 2015a, 261; *Trifonova* 2016: 94.

29 *Moutafov et al.* 2008: 109.

вайки произхода си, както и по още няколко начина[30]. По-късно, в началото на 30-те години, той се прибира и оттогава вече датира познатото му творчество у нас[31]. Появата на иконата от 1794 г. и ако, разбира се, приемем, че тя е негово дело, ще означава, че той би трябвало да е обучен в родното си място, а вероятно в началото на XIX в. започва да работи в Северна Гърция, може би и без да се установява на определено място там, щом посочва в подписите си, че произхожда от Анхиало. Изглежда, през 30-те години той се завръща по родните места, където работи най-интензивно в края на 30-те и началото на 40-те години[32], а иконите му от 1850 г. несъмнено ще са последното му дело, както личи и от почерка, и от стила му, които показват несигурна ръка, вероятно на възрастен човек **(Фиг. 11, 12)**. Сведението, че през 1850 г. в Анхиало върлува чумна епидемия, може би наистина трябва да бъде свързано с края на неговия живот, тъй като след тази година творчеството му окончателно секва[33]. С напускане на региона в началото на XIX в. пък ще се обясни и липсата на негови произведения по Черноморието до иконата му от 1831 г.[34], а фактът, че нататък следват епизодични произведения от 1837 и 1839 г.[35] **(Фиг. 13, 14)** преди иконите му за Варна и региона на север от 1840–1845 г.[36], показва, че през цялото това време той може би е бил мобилен и е търсил поръчки на различни места. Сходен пример е известен отскоро, тъй като се оказа, че зографът, познат под името „хаджи Анагност" и свързван с работа предимно по Черноморието ни[37], е изработил няколко иконостасни комплекта икони за църкви на територията на днешна Северна Македония[38]. Този пример е показателен, че „движението" на зографите по онова време е пряко свързано не

30 *Trifonova* 2015a: 262-263; *Trifonova* 2016: 94.

31 *Trifonova* 2015a: 263.

32 *Popova* 2008: 51-52, № 61-64.

33 *Trifonova* 2015a: 263.

34 *Trifonova* 2015a: 264.

35 За тях вж. *Chimbuleva, Gyuzelev* 2003: ill. 8; *Moutafov et al.* 2008: 81; *Trifonova* 2015a: 265-266; *Ikoni* 2021: 77, където е публикувана непозната досега странична двер от иконостас с образа на архид. Стефан, която датира от 1839 г. и произхожда от Българово. На иконостаса в църквата „Св. Атанасий" в Българово днес стои и иконата на св. Йоан Кръстител, която несъмнено е дело на Константин, а и датира от същата 1839 г. Това дава повод да се предполага, че зографът е изработил повече икони за църквата през тази година, но дали става въпрос за цял иконостасен комплект, засега не може да се каже.

36 *Vasiliev* 1965: 570; *Ikoni* 2006: 11; *Popova* 2008: 51-52, № 61-64; *Trifonova* 2015a, 269.

37 *Moutafov et al.* 2008: 93.

38 За тях вж. *Nikolovski* 2021: 303-318.



Фиг. 13. Архидякон Стефан, странична двер от иконостас, произхождаща от Българово, днес в ХГ – Бургас, Константин Коимидзис, 1839. Снимка по *Ikoni* 2021



Фиг. 14. Св. Йоан Кръстител, икона от църквата „Св. Атанасий“ в Българово, Константин Коимидзис, 1839. Снимка И. Ванев

само с уседналост и евентуално придвижване до местата, от които получават поръчки, но и с мобилност и активното търсене на поръчки в различни географски точки. А в зависимост от получените поръчки, те могат да се преселват за големи периоди от време в различни селища. Поне през XIX в. много характерно за този тип зографи е, че те често подписват своите произведения[39], като подписите им невинаги са еднотипни, а в тях най-често варира селището, което посочват за произход. Такъв пример пък е Йоан Попович, който в различните периоди от живота си има подписи като произхождащ от градовете Елена, Разград и Габрово[40], а прелюбопитен случай е налице при Яков Якумис от Мелник, подписал се на иконата на св. Димитър от църквата „Св. Марина" в Като Орини до Серес направо като „χειρ Μελενίκιω 1866"[41]. Затова е логично да смятаме, че Константин е местен черноморски зограф, който поради някакви причини е напуснал региона, за да търси препитание на други места. Но ако приемем иконата от 1794 г. за негово дело, то тя ще е несъмнено свидетелство, че началото на творческия му път е свързано с местното изкуство, както и че е възможно тепърва да бъдат открити негови произведения по Черноморието, датиращи някъде от края на XVIII или от първите две десетилетия на XIX в., преди появата му в Северна Гърция. Защото огромният хронологичен диапазон между 1794 и 1821 г. в творчеството му би трябвало да е запълнен с работа, като е възможно тя да е осъществена частично и в черноморския регион, оставайки непозната досега, защото не е била търсена. Опитите ни да открием негови произведения от този период обаче не бяха успешни, което може да се дължи както на това, че такива не са публикувани и все още остават невъведени в научно обращение, така и поради възможността подобна продукция да е епизодична и/или да не е подписана, поради което днес да е трудно различима единствено по стилови белези.

В заключение трябва да коментираме евентуалното творческо дълголетие на зографа, тъй като иконата му от 1794 г. не може да е рисувана преди той да навърши поне 16-17 годишна възраст, т.е. тя трябва да е правена най-рано някъде в края на неговото

39 Например зографа Стергиос от Кожани. За него вж. *Trifonova* 2015b: 299-316, с литература.

40 *Stefanov* 2006: 144-151.

41 *Termentzoglou* 2019: 389.

първоначално обучение като зограф. Така творчеството му би се ситуирало между 1794 и 1850 г., цели 56 години, което ще значи и че той е доживял със сигурност до над 70-годишна възраст. Няма много такива случаи, но пък и това не е фрапантно изключение. Например йеродякон Атанасий работи също 56 години, а Атанасиос Адамисос – 51[42]. Докато тези примери не могат да бъдат приети за документално потвърдени, то поне за светогорския зограф Вениамин от Галатиста е доказано, че е работил най-малко 49 години, тъй като през 1785 г. е засвидетелстван, че наема килия с чичо си Макарий на Света гора, като очевидно по това време е вече обучен зограф с практика зад гърба си, а е умрял през 1834 г., като поне от 1832 г. са познати негови икони[43]. Разбира се, доживяването до над 70-годишна възраст през XIX в. е напълно възможно, но в случая ще е необходимо зографът и да е работил, въпреки че от 1850 г. Константин има само две икони, като те са правени за Анхиало, където предполагаемо той се е прибрал на стари години[44]. Като се има предвид, че тази „анхиалска" поръчка е специална и инцидентна поради ограбването на църквата през 1850 г.[45], става възможно да се допусне, че зографът я е изпълнил по необходимост, след като вече е бил приключил с активната си творческа дейност. Но и така да смятаме, пак ще излезе, че е работил поне до 65-годишна възраст, като всичките му работи след 1840 г., които не са малко, ще са правени, след като той е навършил вече 60 години, а през 1850 г. ще трябва да е бил със сигурност над 70-годишен, вероятно около 73. Така единствено заради възрастта му остава възможно иконата от 1794 г. да не е негово дело, а сходните стилови белези да са свързани например с произведение на неговия баща или дори дядо, на когото той да е бил кръстен. Без довода за възрастта на зографа обаче бихме приписали със сигурност иконата на същия Константин Коимидзис, тъй като стиловите белези показват една и съща ръка, разбира се, с неизбежните промени както в общия стил на зографа, така и в маниера на рисуване и в множество детайли.

42 *Drakopoulou* 2010: 142, 147.

43 *Papangelos* 1998: 254; *Bonovas* 2009: 37-38; *Kuyumdzhiev* 2021: 204.

44 *Trifonova* 2015a: 270-271.

45 *Trifonova* 2016: 22, бел. 85.

Библиография

Bonovas 2009: *Bonovas*, Nikolaos. Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιο Όρος. Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773–1890). (Διδακτορική διατριβή). Thessaloniki.

Chimbuleva, Gyuzelev 2003: *Chimbuleva*, Zhana, Vasil *Gyuzelev*. Икони от Несебър [Ikoni ot Nesebar]. Sofia.

Drakopoulou 2010: *Drakopoulou*, Eugenia. Έλληνες ζωγράφοι 1450–1830. τ. 3'. Athens.

Fedak 2017: *Fedak*, Marta. Особливості іконографії образа „Богородиця нев'янучий цвіт" в українському іконопису XVI–XVIII століть [Osoblivosti ikonografiï obraza „Bogoroditsya nev'yanuchiy tsvit" v ukraïns'komu ikonopisu XVI–XVIII stolit']. In: Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського [Studiï mistetstvoznavchi: Arkhitektura. Obrazotvorche ta dekorativno-vzhitkove mistetstvo. NAN Ukraïni, IMFE im. M. T. Ril's'kogo]. Kyiv, 44-53.

Genova 2001: *Genova*, Elena. Модели и пътища за модернизиране на църковната живопис в българските земи от втората половина на XVIII и XIX век. [Modeli i patishta za modernizirane na tsarkovnata zhivopis v balgarskite zemi ot vtorata polovina na XVIII i XIX vek.] – Историческо бъдеще [Istorichesko badeshte], No. 2, 45-74.

Genova 2010: *Genova*, Elena. Темата за Богородица – традиции и западни влияния в няколко рисунки от архива „Захарий Зограф" [Temata za Bogoroditsa – traditsii i zapadni vliyaniya v nyakolko risunki ot arhiva „Zahariy Zograf"]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 25-30.

Gergova 1993: *Gergova*, Ivanka. Гръцки влияния в развитието на дърворезбения иконостас в българските земи XVII–XIX в. [Gratski vliyaniya v razvitieto na darvorezbeniya ikonostas v balgarskite zemi XVII–XIX v.]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 36-44.

Graikos 2008: *Graikos*, Nikolaos. Η εκκλησιαστική εικονογραφία ως πηγή για την τοπική ιστορία της Πιερίας. Καλλιτεχνικές τάσεις και σύνολα φορητών εικόνων από την Πιερία (τέλη 18-ου μέσα – 20-ου αιώνα). Πρώτη συμβολή. In: Η Πιερία στα Βυζαντινά και νεώτερα χρόνια. Katerini, 385-500.

Graikos 2011: *Graikos*, Nikolaos. Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. (Διδακτορική Διατριβή). Thessaloniki.

Graikos 2018: *Graikos*, Nikolaos. A.11. Virgin the Unfading Rose. In: Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century A.D.). Tirana, 145-151.

Ikoni 2006: Икони с образа на св. апостол Андрей Първозвани [Ikoni s obraza na sv. apostol Andrey Parvozvani].Varna.

Ikoni 2021: Икони от Странджа и региона на Бургас от фонда на БХГ „Петко Задгорски“. Съст. Г. Динев, М. Алексиева, Л. Моллова. Бургаска художествена галерия „Петко Задгорски“ [Ikoni ot Strandzha i regiona na Burgas ot fonda na BHG „Petko Zadgorski“. Sast. G. Dinev, M. Aleksieva, L. Mollova. Burgaska hudozhestvena galeriya „Petko Zadgorski“]. Burgas.

Karayotov 2004: *Karayotov*, Ivan. Остров Света Анастасия [Ostrov Sveta Anastasiya]. Burgas.

Koeva 1980: *Koeva*, Margarita. Архитектоника на възрожденските иконостаси [Arhitektonika na vazrozhdenskite ikonostasi]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 47-55.

Kuyumdzhiev 2021: *Kuyumdzhiev*, Alexander. Произведения на светогорски зографи в България (1750–1850) [Proizvedeniya na svetogorski zografi v Balgariya (1750–1850)]. Sofia.

Kuyumdzhiev 2022: *Kuyumdzhiev*, Alexander. Липсваща персоналия – зограф Йоан от Ахтопол [Lipsvashta personaliya – zograf Yoan ot Ahtopol]. In: Art Readings 2021.I. Personalia. Sofia, 245-281.

Mardi-Babikova 1983*: Mardi-Babikova*, Velda. Стенописите и иконостасът в църквата „Св. Богородица“ на остров Болшевик [Stenopisite i ikonostasat v carkvata „Sveta Bogorodit-

sa“ na ostrov Bolshevik]. In: Проучвания и консервация на паметниците на културата в България, Т. 2 [Prouchvaniya i konservatsia na pametnitsite na kulturata v Bulgariya, T. 2]. Sofia, 95-103.

Moravcsik 1983: *Moravcsik*, Gyula. Byzantinoturcica. Vol. 2. Sprachreste der Türkvölker in den byzantinischen Quellen. Leiden Brill.

Moutafov et al. 2008: *Moutafov*, Emmanuel, *Gergova*, Ivanka, *Kuyumdzhiev*, Alexander, *Popova*, Elena, *Genova*, Elena, *Gonis*, Dimitrios. Гръцки зографи в България след 1453 година [Gratski zografi v Bulgaria sled 1453 godina]. Sofia.

Moutafov, Vanev 2021: *Moutafov*, Emmanuel. Ivan *Vanev*. Mural Fragments and Inscriptions in Greek from St. Anastasia Island and Their Context: Once Again about the Good Epigraphy and the Preservation. – Research Announcements. – Bulletin 'Heritage BG', No. 1, 36-46.

Nikolovski 2021: *Nikolovski*, Darko. Творештвото на зографот хаџи Анагност од првата половина на XIX век во регионот на Горна Река, Маврово [Tvoreštvoto na zografot hadži Anagnost od prvata polovina na XIX vek vo regionot na Gorna Reka, Mavrovo]. – Patrimonium.MK, No. 19, 303-318.

Pallas 1971: *Pallas*, Dimitrios. Η Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον. Εικονογραφική ανάλυση και καταγωγή του τύπου. – Deltion of the Christian Archeological Society, No. 26, 225-238.

Papangelos 1998: *Papangelos*, Ioakim. Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους. In: Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη, 18ος – 20ός αι. Πανελλήνιο Συνέδριο (20-21 Νοεμβρίου 1997), Πρακτικά. Thessaloniki, 253-272, εικ. 1-38.

Papastratos 1990: *Papastratos*, Dory. Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. Vol. I–II, Athens.

Popova 2002: *Popova*, Elena. Богородица-Хестия [Bogoroditsa-Hestiya]. – Art Studies Quarterly, No. 1, 2002, 41-50.

Popova 2008: *Popova*, Tamara. Варненски икони [Varnenski ikoni]. Varna.

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.

Stošić 2011: *Stošić*, Ljiljana. Богородица Пантонхара Дича Зографа [Bogorodica Pantonhara Diča Zografa]. – Patrimonium.MK, No. 9, 267-276.

Stošić 2016: *Stošić*, Ljiljana. The Holy Virgin the Unwithering Rose and the Sacrifice of Abraham in Greek and Serbian Painting (Eighteenth and Nineteenth Centuries). In: Greek-Serbian Relations in the Age of Nation-Building (eds. Paschalis Kitromilides, Sofia Mattheou). Athens, 233-243.

Tarasenko 2003: *Tarasenko*, Lyudmila. Иконы Богоматери „Неувядаемый Цвет" в России [Ikony Bogomateri „Neuvyadayemyy Tsvet" v Rossii]. In: Сборник „Филевские чтения". Выпуск X [Sbornik „Filevskiye chteniya". Vypusk X]. Moskow, 400-413.

Termentzoglou 2019: *Termentzoglou*, Georgios of Konstaninos. Μεταβυζαντινοί ναοί των Σερρών και της Νιγρίτας. Διδακτορική διατριβή. Komotini.

Trifonova 2015a: *Trifonova*, Alexandra. Η δραστηριότητα του Έλληνα ζωγράφου του 19ου αιώνα Κωνσταντίνου Κοημτζή (Κοημτζιόγλου) στην περιοχή της Μαύρης θάλασσας. – Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης. Athens, 261-280.

Trifonova 2015b: *Trifonova*, Alexandra. Quelques précisions concernant le peintre du deuxième et troisième quart du XIX^{e} siècle Stergios Dimitriou (Στέργιος Δημητρίου) de Kozani et son activité artistique. – Patrimonium.MK, 13, 299-316.

Trifonova 2016: *Trifonova*, Alexandra. Икони от църквата „Преображение Господне" в Поморие (Анхиало) (XV–XX в.) [Ikoni ot tsarkvata „Preobrazhenie Gospodne" v Pomorie (Anhialo) (XV–XX v.)]. Sofia.

Tsiouris 2018: *Tsiouris*, Ioannis. A13. Virgin the Unfading Rose with Saints. In: Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century A.D.). Tirana, 156-161.

Vanev 2012: *Vanev*, Ivan. Забравената църква „Св. Йоан Богослов“ в Созопол [Zabravenata tsarkva „Sv. Yoan Bogoslov“ v Sozopol]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 27-35.

Vanev 2021: *Vanev*, Ivan. Три писма от остров „Св. Анастасия“ от лятото на 1911 година [Tri pisma ot ostrov „Sv. Anastasiya“ ot lyatoto na 1911 godina]. In: Art Readings 2020.I. Journeys. Sofia, 353-369.

Vasiliev 1965: *Vasiliev*, Asen. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

Who is Painter Constantine, who Signed an Icon Stored at Petko Zadgorski Art Gallery in Bourgas

Alexander Kuyumdzhiev



The icon of Virgin Mary Unfading Rose, signed by a painter with the name of Constantine, has been preserved at the Bourgas Art Gallery. It dates back to 1794 and originates from the church of the monastery on St. Anastasia Island. Judged by its stylistic features and the sameness of signature, the icon could be assigned to the well known painter Constantine Koumitzis. We know that he worked in North Greece and along the Black Sea coast in the first twenty years of 19th century until 1850. Provided that is true, the icon from 1794 should be considered his earliest work of art created most probably at the beginning of his artistic career. The lack of icons by him in the region up until the first thirty years of 19th century shows that after he mastered the craft of wall painting, Constantine looked for orders outside the local area and at least for two decades he worked at other places. Sometime after his 50th birthday, he returned to the Black Sea region, creating most of the icons we know today.

Храмът „Св. арх. Михаил“ в с. Студена, Пернишко – история на изграждането

The Church of St. Archangel Michael in Studena Village, Pernik Region – History of the Construction

Владимир Димитров[1]
Нов български университет

Абстракт: Храмът „Св. арх. Михаил“ е един от най-големите и представителни паметници на църковното изкуство в района на Перник. Той е изписан от самоковския зограф Костадин Анастасов Геров-Антикаров (1831–1905). Изрисуван е цялостно, а по-голяма част от стенописите са в много добро състояние и заслужават пълно изследване и публикуване. Настоящата статия е първа стъпка към обстойното документиране на този така интересен паметник в района на Перник. Пълното описание и анализ на стенописната украса заслужава отделно изследване. Стенописите следват логиката на архитектурното оформление, затова и тук се спирам само на архитектурните особености, като първа и важна стъпка към цялостното проучване на храма и неговата украса.

Ключови думи: Българско възраждане, църковна архитектура, каменна пластика

1 *Vladimir Dimitrov is a lecturer in the New Bulgarian University. Doctor of Art Studies since 2010. His main research interests are directed in the realm of Bulgarian Revival Art, Iconography and Preservation of Cultural Heritage. Member of the Bulgarian National Committee at the International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) and International Association of Art Critics (AICA). He gives lectures on Art History, Art and Culture of the Revival, Art of the Italian Renaissance, Iconography and Cultural Heritage. E-mail: vladimirdim@gmail.com*

Не един или два са паметниците на църковното изкуство в малките населени места на страната, които са все още слабо проучени, а други са напълно неизвестни. В тях често могат да бъдат открити стенописи, икони, утвари с високи художествени качества, а подробното им изследване би обогатило представата ни за християнското културно наследство по нашите земи. Един такъв паметник е храмът „Св. архангел Михаил" в село Студена, Пернишко, разположен на пътя, свързващ София с Беломорието[2].

Храмът е известен в научната литература от няколко публикации. В капиталния си труд „Български възрожденски майстори" Асен Василиев го споманава в текста за самоковския зограф Коста Геров-Антикаров, но не се спира подробно на украсата на църквата[3], а в книгата си „Каменни релефи" описва и интерпетира вградените в стените каменни пластики[4]. В статията си „Наивистични стенописи от Възраждането" Дора Каменова пубикува няколко снимки от храма и първа обръща внимание на необходимостта от проучване на творчеството на Коста Геров[5]. Тя е и автор на инвестиционния доклад (научно-мотивирано предложение), с който църквата е обявена за паметник на кулутрата с национално значение[6]. Една рядка сцена, включена в украсата ѝ, е обект на отделно иконографско изследване на Елка Бакалова[7]. Владимир Димитров публикува образите на светите братя Кирил и Методий и на ктиторския надпис в свои текстове, посветени на българската история във възрожденското изкуство, както и за творчеството на самоковския даскал и зограф Коста Геров[8].

Село Студена е разположено в надлъжна долина (север–юг), заградена от южните предхълмия на Витоша и от източните на Голо бърдо на 801 м надморска височина. Селото е на 25 км от град София и на 15 км от град Перник. В землището му в местността

2 За храма „Св. арх. Михаил" в с. Студена са работили Десислава Дражева (НБУ), която първа ми обърна внимание за стенописите в храма и Валентин Бонев (Богословски факултет на Софийския университет), на когото дължа част от използваните документи, за което им изказвам своята признателност и благодарност.

3 *Vassiliev* 1965.

4 *Vassiliev* 1959: 46, 60, 67, 68, 70, 72, 90, 96.

5 *Kamenova* 1979: 15-19.

6 *Kamenova* 1969.

7 *Bakalova* 2012: 487-504.

8 *Dimitrov* 2008: 133-144; *Dimitrov* 2017: 411-426.

Чешмата е открито праисторическо селище. На същото място през Античността е съществувало селище[9], в близост е и късноантичната крепост – Градище. Според преданието от тази крепост войводата Кракра Пернишки задържа цели 100 дни византийската армия, преди тя да превземе София. Оттам идва и името – сто дена, което впоследствие става Студена[10]. За съществуването на Студена през Средновековието свидетелстват османски документи от 1576 г., в които селото е отбелязано под името – Истудна, към софийска каза[11]. От този период са множеството църкви в района, от които най-добре запазена и реставрирана е църквата „Св. Георги" от XV–XVI в. Реставрирана и преизградена е църквата на средновековния манастир „Св. Илия", намираща се непосредствено до кариерата. В местността Манастира се намират основите на още една средновековна църква, известна като манастир „Св. Никола", строена през V–VI в.[12]

Студена е важно транспортно средище през XIX в. В него е имало около 20 хана, в които са нощували пътуващите от Северозападна България и София за Солун и Скопие. Знаят се хановете на Улюшковци, Масларовци, Чамурковци и т.н. Най-прочути са били хановете на дядо Боне и дядо Алексо. Всекидневно оттам минавали кервани с между 200 и 400 коня[13]. До средата на века работи и мина за преработка на желязна руда. Наличието на подобни доходоносни предприятия е създало благосъстояние сред местните жители, а това води до възможност и развитие на все по-родолюбива дейност сред тях. Преди Освобождението в Студена е имало 60 къщи и 24 задруги. Наред с родовите задруги е имало и турски чифлик, който се е разпаднал преди 1864 г. И досега има местност в селото, която се нарича Турски ливади. В района има останки от други средновековни църкви, а в землището на днешното село Студена са включени тези на заличените села Попово и Крапец, които са изселени заради строежа на язовир „Студена"[14]. В момента богослужения се извършват в единствената действаща църква в селото – „Св. арх. Михаил".

9 *Georgiev* 1988: 524.

10 *Kuzmanov* 1963: 64.

11 *Georgiev* 1988: 524.

12 *Vassiliev* 1950: 50; *Vassiliev* 1965: 468.

13 *Penkov* 1948: 174; *Vassiliev* 1942: 184.

14 Стенописната украса в църквите и на двете села е била изпълнена от Коста Геров.



Фиг. 1. Храм „Св. архангел Михаил“ с. Студена, Пернишко. Поглед от запад.
Снимка В. Димитров



Фиг. 2. Храм „Св. архангел Михаил“ с. Студена, Пернишко. Поглед от юг.
Снимка В. Димитров



Фиг. 3. Храм „Св. архангел Михаил“ с. Студена, Пернишко. Поглед от изток. Снимка В. Димитров

През 1800 г. неизвестен за нас монах открива в малката църква „Св. Георги“ килийно училище с няколко ученици. Целта на монаха била да подготви свещенослужители, които да проповядват християнската вяра на български език, но монахът учител пробудил и родолюбие, и жажда за свобода у своите възпитаници, което накарало османските власти да затворят училището. Около 1812 г. в района върлуват епидемии от чума и холера[15]. Жертвите били много, а сред тях и монахът учител. Останал жив само един ученик и той продължил делото. Училището отново било отворено вследствие протестите на местното население, жадно за четмо и писмо. През 1828 г. поп Стойко Чамурков възобновява традицията за учебни занимания в църквата „Св. Георги“. Проповядвал и свобода, заради което бил хвърлен в затвора. Към 1830–1832 г. учител става поп Лазар, получил образование на Света гора. Уважаван и ценен от местното население, той привнася нови предмети в обучението и освен писане и смятане запознава учениците с история и география (землеописание). Създава комитет сред

15 Повече за разпространението на инфекциозните болести по нашите земи и за тяхното отражение върху живота през XIX в. вж. *Sabev* 2021.

местното население, който да събира средства за построяване на нова църква и училище. През 1843 г. в с. Студена идва първият цивилен учител – 25-годишният Атанас Михайлов от Самоков. Воден от вярата в силата на просвещението, той провежда учебни часове в частен дом – в къщата на Иван Ръсин в Чифлик махала. Макар и десетината деца, посещаващи заниманията по четмо, писмо, вероучение, смятане и география, да са старателни, турците възприемат с подозрение новия даскал. Привикват го в конака заради бунтовната му дейност, но той не се предава и напуска селото. Включва се в редовете на българската емиграция в Румъния. През 1845 г. е построена сградата на училището – едноетажна, добра за времето си. Увеличава се и броят на учениците. Първи учители са Филе Вучков, Захари Каназиров, Заре Лозанов, Стоян Рулев и Коста Геров-Антикаров. Село Студена се утвърждава като център на просветната и културната дейност в района[16].

***

Храм „Св. арх. Михаил" се намира в непосредствена близост до центъра на село Студена, Пернишко, Софийска епархия. Мястото, на което е построен, е било мочурище, за което старите хора разказват, че овце и говеда са се удавяли. Храмът е построен буквално върху вода и днес, където и да се копне в църковния двор, само на петдесет-шестдесет сантиметра избива вода. Причината е, че църквата е построена срещу естествена пещера, от която извира подземна река. Строежът на църквата е започнат в 1837 г. и завършен през 1846 г. От местността Вукоти рид са прекарвали камъните за строежа с волски коли. Осветен е от гръцкия владика Матей Самоковски[17]. Няма запазени документи, които да удостоверяват точната година на построяване на храма. Според надпис, вдясно от западната врата, строежът е завършен през 1846 г. Георги Вучков Лозанов (син на първия клисар и дарител на храма – Вучко Гяковец) разказва, че около 1890 г. у тях идвал на гости възрастният свещеник Михаил Пешов от село Пещера, Радомирско. Той дошъл да види селото и храма, в строежа на който участвал като младеж. По думите на о. Михаил главен

16 http://www.studena.net/ou_vasil_levski [посетен на 3.10.2022]

17 Митрополит Матей от Вселенската патриаршия. Избран през юни 1846 г., избягал от Самаков на 28.11.1859 г. От май 1841 до декември 1845 г. Ганоски и Хорски митрополит, а от май 1834 до 10 ноември 1838 г. Силиврийски митрополит. Умира във Фенер на 15 януари 1862 г.



Фиг. 4. Храм „Св. архангел Михаил“ с. Студена, Пернишко. Релеф с двуглав орел. Снимка В. Димитров



Фиг. 5. Храм „Св. архангел Михаил“ с. Студена, Пернишко. Релеф с пафти. Снимка В. Димитров

майстор на храма бил Илчо от с. Пещера, който починал през 1903 г. Погребан бил до манастирската църква „Св. Николай Летни“ в с. Пещера; работил по строежа на Рилския манастир след пожара от 1833 г., а бъдещият свещеник в селото му бил чирак. По разкази на възрастни хора първоначалният план на храма бил по подобие на „Св. Крал“[18] в София, но бил изменен по нареждане на софийския окръжен управител. Така, вместо с външни куполи, бил построен с три скрити (слепи) вътрешни купола. Сериозна пречка за строежа било и мястото за построяване на храма. Според преданието османската власт нарочно посочила това място, тъй като било мочурище, с надеждата, че селяните ще се откажат и няма да го построят. Първоначалният строеж наистина рухнал и майсторите, посрамени, тайно напуснали селото. Наложило се османската власт да ги застави да се върнат. Строежът бил възобновен, но преди това по препоръка на брезнишки майстори, работили във Венеция, в мочурливата почва били набити плътно един до друг повече от 400 дъбови кола. Майсторите знаели, че церовото (дъбово) дърво устоява на влага до 400 години, тъй като от него правели улеите за водениците. Така храмът бил построен върху тези колове с материалните и моралните усилия на 50-60 семейства, колкото живеели по това време в село Студена. Разходите по строежа, данъците за султана и постоянните набези на турски разбойници разорили селото и част от фамилиите се изселили в село Проваленица (днешно Стефаново), Радомирско[19]. Доказателство, че строежът на храма е завършен през 1846 г. е и една приписка в Пендикостара, която гласи:

Ζнати́се какѵт беше раζѿ̃ран рамо и́ вѿ̃ста младень ереа [ипреѭжеине] и́ поживе сѣ̀ лето 57 ѝскочасе и понемъ̀ вста чадоем̾ѕ стоко ереа ѿ̃нъ наста ѿ̃свети рамъ̀ да се слѧжи света литѵргиꙗ и мечем погибе и по немъ̀ вста братъем̾ѕ лаζаръ ереа ѝста свещеник на — єл̂ лето на 1847 лето [...]матеръ нашъ и́мей маріѧ презви́тера и́ кои́ слѧжи ѵта цраква ζани помен филоно кѵпило павле мирчинъ петраи́[л]о белиѡ никола ачанъ свати дихѵсъ млачо магеа [ϑ]рѵи [п]етрилъ[20] ми́тре трѷлѵвъ иконата свет богородица бошко [в]асинъ и́[к]ѡна бане газибара кѵпи́.

18 Катедрален храм „Св. Неделя“, извесетен в миналото повече като „Св. Крал“.

19 Летописна книга на храма (непубликувана). Изказвам благодарност на отец Марио Михов за гостоприемството и възможността да ползвам документа.

20 Вероятно четене: петраил = епитрахил.

И надписа на царските двери: 1856 поп стоіко синъ мв іаквлъ приложити дверите за двшевоно спасенихе

Храмът е заграден от невисок каменен зид (кале), с два входа, един от западната страна и един от юг. Калето е по-ниско от човешки ръст. В двора има осмоъгълна камбанария, построена през XX в., чешма и други допълнително направени постройки. Около източната и южната стена на храма са положени гробове на служили в храма свещеници. Има два каменни кръста без надпис и един каменен кръст с надпис: „1852 СТЄВАNЪ ОТЬ ВИДИNЪ". Няма надпис, от който да се вижда името на строителите, но според Асен Василиев храмът е построен от майсторите Саве и Тоше от с. Трекляно, Кюстендилско[21]. Храмът е трикорабна псевдобазилика с два реда колони, завършващи с правоъгълни капители. Арки между тях я разделят на три части. Стените са масивни, изградени от няколко реда дялани камъни и няколко реда тухли, споени с хоросанов разтвор. Не е измазан отвън. На изток апсидата е тристенна. Влиза се през малко преддверие направо в наоса. Таваните на северния и южния кораб са засводени, а в средата на централния кораб са трите „слепи" купола, скрити под двускатния покрив. Емпорията обхваща около една четвърт от пространството. Отворите за прозорците са правоъгълни с характерно скосяване във всички страни и засводени в горната си част. Размерите на храма са: дължина 20 м, широчина 12 м, височина средно 7-8 м в интериора, дебелина на стените 1.5 м, прозорците са засводени, но черчеветата са правоъгълни. Входът се намира от западната страна, съществува и друга врата на южната страна, която днес е зазидана. Покривът е двускатен с керемиди. Под покрива на храма минава фриз, който опасва цялата църква. На източната и западната стена трите кораба са подчертани отвън, като линията на фриза е вълнообразно начупена на три кобилични арки, характерни за Възраждането, които раздвижват екстериора на сградата и придават особена красота на храма.

Източната фасада на покрива е украсена с три розети с каменен релеф в средата и лъчеобразно разположени тухли. Тристенната апсида е прорязана от правоъгълно прозорче с желязна решетка. На самото било на покрива, както на източната, така и на западната страна, са поставени железни кръстове. Идентичен кръст е поставен на билото на камбанарията.

21 *Vassiliev* 1965: 470.



Фиг. 6. Храм „Св. архангел Михаил“ с. Студена, Пернишко. Релеф с растителни орнаменти. Снимка В. Димитров

На южната стена има три правоъгълни прозореца, вписани в рамки, завършващи в горния край с арки. Майсторите строители са украсили фасадата на южната страна с вградени пет кръста, направени от тухли. Интересни са трите малки трапецовидни релефа, вградени в самата арка (ниша) на южната врата. Централният релеф представлява издълбан кръст. Релефът от дясно на централния е зает от птица с разперени крила и раздвоена опашка. В левия релеф са изобразени слънцето и луната с човешки лица и малки крила. От двете страни на южната зазидана врата и патронната арка са вградени каменни релефи: ламя, женски колан с пафти, двуглава птица, растителни мотиви.

Вградените кръстове от тухли на западната стена са три на брой, разположени под трите кобилици. Изображението в патронната ниша е било силно увредено, но през 2019 г. е реставрирано, а над него е поставено стъкло. На западната стена изпъкват четири дялани камъка, разположени в прав хоризонтален ред. От двете страни на западната входна врата отново са вградени каменни релефи. В средата на левия е изобразен херувим, заобиколен от лозница с гроздове, върху която е кацнала птица с човешко лице.



Фиг. 7. Храм „Св. архангел Михаил“ с. Студена, Пернишко. Релеф с ламя. Снимка В. Димитров

От лявата страна на този релеф е вграден отличаващ се каменен блок, на който е издялана годината 1846. Релефът от дясната страна на вратата е симетричен на левия, в средата е изсечен двуглав орел с корона на главата. Пространството около него отново е зает от лоза. До него отново е вграден каменен блок с изсечен надпис: съгради се черква / свети ар. михаил / 1846 година. Върху арката на западната врата са изрязани три релефа с размери 25х25 см. На средния от тях е поместена изправена птица с рогчета на главата, разперени крила и раздвоена опашка. Главата на птицата е голяма в сравнение с тялото ѝ. В релефа, отляво на централния, е изобразена глава с човешко лице, корона и крила от двете ѝ страни. Десният релеф представлява птица с човешко лице и корона на главата, с разперени крила и опашка. Тялото ѝ е представено в профил, а главата – в анфас. Между трите релефа над входната украса са вградени два плоски камъка, за разлика от тези на южната врата, които са един до друг. На северната стена няма никаква украса.

Архитектурната конструкция на храма „Св. арх. Михаил“ е характерна за епохата на Възраждането, както и за района на

Югозападна България. Храмът е с издължен наос, три слепи купола направени от камък, изградени на принципа на фурните. Според местните предания дюлгерите, които са правили първоначално кубетата, са избягали, без да дочакат да им се плати, след като две от кубетата паднали още по времето на строежа. След това са дошли други майстори от Рилския манастир и те са ги довършили. И до днес майстори строители твърдят, че е много трудно да се направят, възстаняват и дори ремонтират слепи куполи. Наосът на църквата е разделен от четири двойки колони, които поддържат свода. Южният и северният кораб са полуцилиндрично засводени. Използвани са дървени греди като обтегачи между колоните в наоса. Апсидата отвътре е полукръгла. Нишите в протезиса и диаконикона също са полукръгли. На северната и южната стена в олтара също има ниши. Две от четирите двойки колони се намират в олтарното пространство, те поддържат най-източния от куполите. В западния дял под емпорията са добавени две помещения – южното се е използвало за кръщелня, а днес се използва за свещопродавница и канцелария. Северното помещение днес се използва като склад, в него се намират дървените стълби, които водят в емпорията. Стълбите са непосредствено прилепени до западната стена. Преградата на емпорията е висока, изрисувани са три от паната в северния кораб, останалата част е без украса. Подът на притворите и мястото между тях се намира на кота нула. Три стъпала отделят пода на наоса от този на притворите. Наосът е вкопан в земята с около 90 см. Архитектурното извисяване е в тясна връзка с църковните норми. С това майсторите са искали да подсилят оптически въздействието по вертикала, аналогично на стремежа към Бог. По спомени на възрастни хора от селото подът на наоса първоначално е бил застлан с каменни плочи, по-късно заменени с дървен под, подменен в наши дни с тъмнозелени теракотени плочки. В средната част на пода в наоса, под централния купол, е вградена каменна релефна плоча с двуглав орел и годината 1880-та. Разчитат се следните надписи:

Отляво: приложи милош алексов 1880 года с. ствдена марија марџа зованка достена

Отгоре: вѣчко с. ствдена ктиторъ

Отляво: свети архангелъ михаил вакле димитър миланъ ... маісторъ стожо с. Жедна.



Фиг. 8. Храм „Св. архангел Михаил“ с. Студена, Пернишко. Възпоменателен надпис. Снимка В. Димитров

Солеят е с около 10 см по-висок от пода на наоса и е застлан с дъски[22].

Храмът „Св. арх. Михаил“ е от най-големите и представителни паметници на църковното изкуство в района на Перник. Храмът е цялостно изписан от самоковския зограф Костадин Анастасов Геров. Храмът е изписан цялостно, а по-гояма част от стенописите са в много добро състояние и заслужават цялостно изследване и пуликуване. Настоящата статия е първа стъпка към пълното документиране на този така интересен паметник в района на Перник. Пълното описане и анализ на стенописната украса заслужава отделно изследване. Стенописите следват логиката на архитектурното оформление, затова и тук се спирам само на архитектурните особености, като първа и важна стъпка към цялостното поручване на храма и неговата украса.

22 В момента (2022) е в процес на реализация проект „Ремонт на покрива и реставрация на фасадите на храм „Св. Архангел Михаил“, с. Студена, общ. Перник, 2021 г.“ Автор на проекта: арх. Иван Колев. През 2017 г. е изпълнен ремонт по проект: „Конструктивно укрепване на църква „Св. Архангел Михаил“, с. Студена, общ. Перник, 2017 г.“. Автор на поекта: ЕТ „СИЕНВИ – арх. Светлана Николаева“.

Библиография

Bakalova 2012: *Bakalova,* Elka. Как българските възрожденци завземат Йерихон. Импликации на старозаветен текст в българското изкуство от XIX век. [Kak balgarskite vazrozhdentsi zavzemat Yerihon. Implikatsii na starozaveten tekst v balgarskoto izkustvo ot XIX vek] In: ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду [Zbornik radova povodom chetrdeset godina Instituta za istoriyu umetnosti Filozofskog fakulteta Universiteta u Beogradu]. Beograd, 487-504.

Vassiliev 1942: *Vassiliev*, Asen. Една старинна църква при с. Студена [Edna starinna tsarkva pri s. Studena]. – Годишник на Народния музей [Godishnik na Narodniya muzey], No. 8, 165-184.

Vassiliev 1950: *Vassiliev*, Asen. Църкви и манастири от Западна България [Tsarkvi i manastiri ot Zapadna Balgariya]. – Разкопки и проучвания [Razkopki i prouchvaniya], No. 4, 49-113.

Vassiliev 1959: *Vassiliev,* Asen. Каменни релефи [Kamenni relefi]. Sofia.

Vassiliev 1965: *Vassiliev,* Asen. Български възрожденски майстори [Balgarski vazrozhdenski maystori]. Sofia.

Georgiev 1988: *Georgiev*, Vladimir. Студена [Studena]. In: Енциклопедия България, т. 6, [Entsiklopediya Balgariya, t. 6]. Sofia, 524.

Dimitrov 2008: *Dimitrov*, Vladimir. История и национална идентичност в стенописи от уъсното Българско възраждане [Istoriya i natsionalna identichnost v stenopisi ot kasnoto Balgarsko vazrazhdane]. In: Университетски четения и изследвания по българска история. IV Международен семинар, Смолян, 11-13 май 2006 г. [Universitetski cheteniya i izsledvaniya po balgarska istoriya. IV mezhdunaroden seminar Smolyan, 11-13 may 2006 g.]. Sofia, 133-144.

Dimitrov 2017: *Dimitrov*, Vladimir. Костадин Геров-Антикаров – даскал и зограф [Kostadin Gerov-Antikarov – daskal

i zograf]. In: Art Readings 2017.I. Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders. Sofia, 411-426.

Kamenova 1969: *Kamenova*, Dora. Доклад инвестиционен № 208 Държавен вестник, бр. 100 от 26.12.1969 г. [Doklad investitsionen № 208 Darzhaven vestnik, br. 100 ot 26.12.1969 g.]

Kamenova 1979: *Kamenova*, Dora. Наивистични стенописи от Възраждането [Naivistichni stenopisi ot Vazrazhdaneto]. – Изкуство [Izkustvo], No. 10, 15-19.

Kuzmanov 1963: *Kuzmanov*, Petar. Селището Перник през вековете [Selishteto Pernik prez vekovete]. Sofia.

Penkov 1948: P*enkov*, Ivan. Стопанско-географска характеристика на р. Драгичево-Перник-Батановци [Stopansko-geografska harakteristika na r. Dragichevo-Pernik-Batanovtsi]. Sofia.

Sabev 2021: *Sabev*, Orlin. Танцът на холерата [Tantsat na holerata]. Sofia.

The Church of St. Archangel Michael in Studena Village, Pernik Region – History of the Construction

Vladimir Dimitrov

The Church of St. Michael the Archangel is one of the largest and most representative monuments of ecclesiastical art in Pernik Province. The temple was painted by the icon painter Kostadin Anastasov Gerov-Antikarov of Samokov (1831–1905). The temple is decorated entirely, and the greater part of the frescoes are in very good condition and they deserve comprehensive examination and publication. The present article is a first step towards the detailed documentation of this particularly interesting monument in the region of Pernik. The complete description and analysis of the mural decoration deserves a separate study. The frescoes follow the logic of the architectural layout, and thus here I only focus on the architectural features, as a first and important step towards the overall study of the temple and its decoration.

How Holy Images Speak of Social Fears. The Case of the Church of St. George in the Village of Zlatolist in Bulgaria

Aleksandra F. Michalska[1]
Institute of Cultural Studies,
Adam Mickiewicz University in Poznan, Poland

Abstract: This essay discusses the iconography of the church of St. George in the village of Zlatolist in Bulgaria from 1876 – the period of the late National Revival. It focuses on wall paintings by local zographers (icon-painters) Minovi, and analyzes the rich informative images from a hermeneutic-anthropological point of view. The painting's themes, through their symbolic language is full of reference to both Biblical and current social problems, fulfilling not only a religious purpose, but expressing the mental needs of the society in its specific historical and cultural context.

Key words: Bulgarian iconography, society, local cults, patron saints, didactic themes, mural paintings

Hans Belting (2010) in the work *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* writes that: 'images fill the gaps that arise inside the world, functions are transferred to them that society no longer fills with its own means, and thus (in a metaphorical sense) power and responsibility are transferred to extraterrestrial, extraterritorial

1 *Aleksandra F. Michalska is a PhD student at the Department of Semiotics at the Faculty of Anthropology and Cultural Studies at Adam Mickiewicz University in Poznan (Poland). She works in the fields of Religious Iconography, Visual Anthropology and Semiotics. E-mail: aleksandra.michalsk@gmail.com*

powers'[2]. Therefore, images are not being treated only for religious contemplation, due to being assigned specific goals – from protection against misfortunes, through healings, to defense of the country. Remarkably this established authority, symbolizes specific values within community, which in turn contribute to their collective identity.

Due to the geographical location of the Church of St. George (from 1857)[3] and historical conditions (the Ottoman yoke) in which it originated, it offers a unique document of an epoch as a cultural monument, and a record of the social mentality expressed through its sacred iconosphere. Bulgaria's National Revival, in the style of its local masters, as Minovi in Zlatolist[4], allows observation of a change in the approach to traditional iconography. Through considering daily-life, insight and knowledge of the faithful and their psychological needs, is highlighted, through select popularized images, and through the chosen worship of selected saints whose provenance of care balanced out social unrest, fear of an enemy, epidemics or natural disasters[5].

Fear and Iconography

Rachko Popov (2008) in his work 'Saints and Demons in the Balkans' points out that Christian clergymen, looking for an explanation for this kind of misfortune in the operation of demonic extraterrestrial forces, for centuries themselves contributed to the spread of faith in them, and, consequently, faith in the power of various rituals against them, related to the use of icons, prayers, incense and similar apotropaisms[6]. Accordingly, 'demons of nature', 'demons of diseases' and all other 'demons' required the development of a canon of specific saints to serve purpose, reflected in the visual sphere of St. George.

Fear – a state of mind imagined or real within a threatening situation[7], and survival, demands developed defensive mechanisms, and one such

2 *Belting* 2010: 54.

3 *Dimitrov* 2012: 77-176.

4 The iconography comes from 1876.

5 *Kanchev* 2000.

6 *Popov* 2008: 6-19.

7 *Kartalov* 2003: 95-255.

is belief in supernatural powers. Christian religion, attributes strength to the saints, God's messengers on Earth, as 'invisible companions'[8], helping overcome mankind's worries. Prayer supports overcoming pain, disease, death, poverty, loneliness or preventively, supports avoiding bad fate. Otto and Eliade analyzed the phenomenon of the sacred which attracts and rejects at the same time[9]. And, according to Yuri Lotman, Bulgarian anthropologist Tomislav Dyakov recalls the notion of 'fear' associated with 'shame' developed as a mechanism of culture[10].

Art historian Assen Vassiliev in his work 'Social and Patriotic Themes in Old Bulgarian Art' systematizes new ideas dominating in the sacred painting of the National Revival period[11], which we can easily find in the iconography of the church St. George. Assessing Orthodox iconography from 1876 using anthropological and hermeneutical methods, I will analyze social fears of this period, with aim to promote the mental needs of a community, by way of a simplified systematization related to the type of fears expressed. There are two categories: individual fear as a part of a community in daily life, and a collective fear through external factors, independent of life choices.

Category 1. includes murals depicting a didactic message, referring to man as a sinful being who, in Christian culture, should be afraid of earthly temptations to avoid God's anger and his punishment. Category 2. will be 'served' by patron saints that offfer protection from epidemics, natural disaster, plague, war, that which is beyond the direct control of believers, drawing attention to fear not developed on the basis of culture, but as a primal instinct.

1. Didactic scenes and individual fear

The Last Judgment – popular in church iconography since the Middle Ages, is in the Post-Byzantine period within smaller Balkan churches, usually occupying the eastern wall (in the porch)[12]. Within the church

8 *Brown* 2007: 42-55.

9 *Eliade* 2000: 35 and *Otto* 1999:157-163.

10 *Dyakov* 2001: 166-168.

11 *Vassiliev* 1973: 9-10.

12 *Penkova* 2010: 47-59.



Fig.1. The Last Judgment from the church of St. George in Zlatolist, 1876. Photo A. Michalska

of St. George, it is located at the entrance, but atypically, in the nave. Purposefully situated where it may not be overlooked entering and exiting. In the 11th – 12th centuries, The Last Judgement appeared mainly in churches next to monasteries, in the 19th century it became a decoration in rural churches, especially in Southwest Bulgaria[13]. The form of visualization and the selected artistic means evoke fear, through poignant symbolism in what to fear the most. The didactic theme of 'crime and punishment' – sin and its consequences, fear of death – in the afterlife, fear of justice, accountability, suffering, all affect the imagination and subconsciousness of the Christian. Often extensively, rich in detailed moralizing, the Zlatolist Last Judgment

13 *Dimitrov* 2013: 31.



Fig. 2. The Last Judgment from the church of St. George in Zlatolist, detail with sinners, 1876. Photo A. Michalska

instructs in its modest version: at center as is traditionally depicted is Archangel Michael with sword, above him the hand of God with 'the weight of justice' **(Fig. 1)**. He oversees the measurement of human sins and, in accordance with God's will, decides whether to deliver to hell or paradise. To hell through the dragon's mouth, sinners flow down a fiery river, the tongue drags them to the abyss with no way of return. A painting undoubtedly dominated by demonic powers, causing fear and reflection, containing an assessment of faithful ethical behavior, a metaphor for the fight between good and evil. The image includes sinners' motives: „воденичар" – miller, „клеветник" – slanderers, „винар" – winemaker, „блудник и блудница" – libertine and debauchee, „хајдутин" – robber, thief. Shown below is 'a farmer who cultivates someone else's land' **(Fig. 2)**. In these pictures are examples of groups of fear resulting in being of use to another person: against theft, fraud, potential hunger and poverty. Such representation of the sinful world, draws out a conclusion regards basic needs and worry of the faithful. Evidence highlights popular and historical professions and the risk of contact with dishonest contractors, such as: miller, winemaker or innkeeper.



Fig. 3. The Slaughter of the Innocents from the church of St. George in Zlatolist, 1876. Photo A. Michalska

Within the gallery part of the temple are eschatological themes: at center of the space, attention is drawn to a half-naked female figure in despair – an image inconsistent with the canon of the Church. Above is a blurred scene depicting the slaughter of the innocents[14], likely the personification of one such woman or mothers deprived of children due to rampant evil and violence of power represented by Herod's messengers – bringing to mind the fear of becoming evil-possessed, of plague among children, of senseless violence **(Fig. 3).**

Across the 18th and 19th centuries, Southwest Bulgarian iconography, includes the theme 'The visit to the witch' (or "By the sorceress for remedy"[15]) **(Fig. 4)**. The Church, noticing this phenomenon as common, may have recognized it as a problem, and used iconography to combat behaviors inconsistent with religious teaching[16]. Interestingly, this scene is located at the entrance to the room where the Prepodobna (Reverend)

14 *Dimtrov*: 2007: 212.

15 *Bakalova* 2005–2009: 383-401.

16 *Spiridonova* 2010: 50-58.

Stoyna[17] lived and received the faithful – a healer, prophetess, called in the Bulgarian culture a 'non-canonical saint'. This theme illustrates fear of illness, ill fate, death and the determination of man in the fight against destiny. At the same time, through clear, imaginative means of expression, it discourages potential sinners from making use of this problematic type of service, which threatened the Church. Included is the theme 'The Maidens That Blush Up' **(Fig. 4a)**, also forming part of its depiction. Young women who, in their vanity, apply blush to please the male sex and are punished by devils defecating on their heads. A popular topic at the time, suggesting a fear of aging, loss of beauty or attractiveness from the point of view of the male gaze, in opposition to the maiden state, a state of loneliness, and in potentially becoming a laughing stock. These themes are further enriched with less common ones: 'About Those Who Sleep on Sundays'[18] **(Fig. 4b)** – a couple in bed, covered by a duvet, and above a fiend holding fans. A figure stands alongside making calls to the church by hitting a semantrone, hereby pointing to the sin of laziness in not attending liturgy, which arouses fear, and hightens respect for clergy authority. The faithful, develop a sense of shame against failure to conform to accepted customs, and in-turn fear community rejection. Upon the arch entrance, is depicted the parable of the rich man and poor Lazarus[19] – consider it a warning against being judged and against punishment for stinginess and the lack of mercy. In the 19th century, a significant social stratification is noticeable, and this scene may express fears relating to the differentiation of social status[20].

2. Saints and collective fear

In the temple nave, are representatives of social anxiety, mainly saints acting as patrons in specific life-like situations **(Fig. 5)**. Conclusions, regards the type of fear accompanying a person's situation and of addressing them in prayer become obvious. On the north wall: St. Haralampius – which protects against the plague, gained special

17 *Valtchinova* 2006: 57-77.

18 *Popova* 2014: 348-374.

19 *Spiridonova* 2006: 20-26.

20 *Pencheva* 2020: 59.

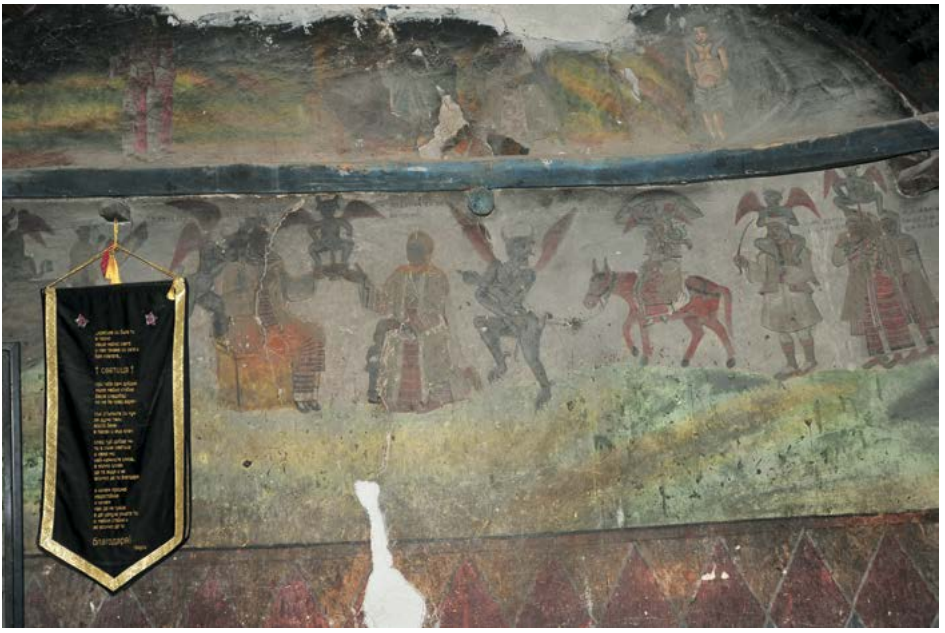


Fig. 4. The Visit to the Witch (or By the Sorceress for Remedy) from the church of St. George in Zlatolist, 1876. Photo A. Michalska



Fig. 4a. The Maidens that Blush up from the church of St. George in Zlatolist, 1876. Photo A. Michalska



Fig. 4b. About those who Sleep on Sundays from the church of St. George in Zlatolist, 1876. Photo A. Michalska

popularity, often depicted with a personified plague winding at his feet, trampled down and chained by him. It is believed he will save all from evilprotects as protector against earthquakes, floods, attacks by foreign nations, against fire, hunger and sudden death[21]. St. Christopher – placed near the church entrance is often depicted with a dog's head[22], guardian of travelers, hikers and horse breeders, he is also believed to protect against sudden death[23]. St. Stylianos – patron of children and infants, famous for miracles related to the treatment of children, was depicted with a child in its swaddling clothes on its arm[24]. Across the 18th – 19th centuries – with frequent epidemics

21 *Sapundzhieva* 2006: 17-24.

22 One legend says St. Christopher had a dog's head before being baptized, as he came from the people of Cynocephalus – κῠνοκέφᾰλοι (Greek). Another states he was so beautiful that, unable to escape from intrusive women, he prayed for disfigurement. This legend appears popular in Zlatolist – https://histmag.org/Swiety-psioglowiec-nietypowe-wschodnie-przedstawienie-sw.-Krzysztofa-18116 [accessed on 10.06.2022].

23 *Manov* 2017: 156.

24 *Moutafov* 2014:428-437. It is not clear when Stylianos started being represented with an infant, because in the 18th century hermeneia by Dionysius of Furna, there is no information on this subject. In Greece he was treated as a saint doctor from the 'anargyroi'category, and until the 17th century those who were considered as patrons of children in the Orthodox Balkans were the Mother of God and St. Nicolas.

and high child mortality, he was highly worshipped[25], interpreted also as a doctor of infertile women and patron of pregnant women, protecting infants against typical childhood diseases[26]. Further along the nave's north wall, are saints relating to the Ottoman yoke, with a gradual awakening of national consciousness. One such is St. John of Rila, the miracle worker considered patron saint of the Bulgarian natio[27]or Sts. Cyril and Methodius **(Fig. 6)**, venerated for creating the first Slavic alphabet which spread as a liturgical language, thus making them patrons of Bulgarian script[28]. Next is St. Elijah – known as the 'thunderer', controlling sudden changes in atmosphere[29], protecting against hail and floods, offering hope for rain and harvest in times of drought[30]. On the southern wall, in a badly preserved condition, are five holy warriors who, apart from offering protection in a war, served as holy doctors. The choice of holy warriors appears not accidental, due to the precariousness of the Balkan territories – where until the beginning of the 20th century such defence defined national identity. St. George's patron saint is located closest to the iconostasis. He is guardian of shepherds and farmers, alongside and customarily depicted with him forming a pair, is St. Demetrius, guardian of builders, and guardian[31] of family, helping the faithful from birth to death[32]. Next is the holy warrior St. Theodore Tyron (from Amasei), patron of horses and their daily care[33]. Next is St. Artemius (of Antioch) – is patron of those fearless in faith[34]. The fifth in the row is St. Menas (from Egypt)[35] – patron of families, lost people, animals and possessions, with power to overcome evil and misfortune[36]. After the armored saints are Sts. Constantine and Helena, a reminder of the Byzantine Emperor and his mother, considered responsible for finding the Cross of Christ, and

25 *Dimitrov* 2007: 163.

26 *Petrova* 2013: 286-287.

27 *Dimitrova-Marinova* 2008: 268-278.

28 *Bozhkov* 1989; *Gergova* 1993; *Genova* 2015.

29 *Popov* 2008: 243-286; *Baeva, Toncheva* 2019: 158.

30 *Popov* 2008: 304.

31 *Baeva, Toncheva* 2019: 116.

32 *Manov* 2017: 210.

33 *Popov* 2008: 233-242.

34 *Zhitia na svetiite* 2001: 529-530.

35 The exact identification of the five holy warriors was possible thanks to the help of the conservator of monuments, Assoc. Prof. Ivan Vanev and art historian Prof. Ivanka Gergova, both from IAS – BAS.

36 *Baeva, Toncheva* 2019: 194-195.



Fig. 5. Patron Saints from the north wall of the church of St. George in Zlatolist, 1876.
Photo A. Michalska



Fig. 6. Patron Saints from the north wall of the church of St. George in Zlatolist, 1876.
Photo A. Michalska

often treated in rural areas as the one who 'carries hail up her sleeve' calling for being humbled towards her[37]. Both saints protect against weather, particularly important within the context of vines, popular in the region, and their value if damaged. This motif and their depiction is repeated in the temple matroneum on the northern wall.[38] The saints to follow are the popular brother doctors – St. Kosmas and St. Damian, separated by St. Panteleimon (in folk legends the brother of St. Elijah)[39]. Called 'bezsrebarnitsi' (in Greek *anargyroi)*, that is, selflessly helping in the event of illness. Their cult is widespread in the world of Orthodox and early Christian culture in treating the sick, thus gaining attributes of being doctors[40]. Next is St. Tryphon – equipped with a „кocep" (a special pruning knife), identified as patron saint of grapevines and horticulture. Being, in the immediate vicinity of holy healers he is at times described above – 'bezsrebarnitsi'[41]. Patron for treatment of mental illness or in healing from thrown spells[42]. Next to St. Tryphon, is often positioned St. Modest – patron of shepherds, farmers and domestic cattle[43], as is the case in St. George, indicating the semantic advantage of the 'professional' functions that both saints fulfill. The holy warriors and doctors, typical for Orthodox iconographic orders within a temple, found themselves on the southern wall, arranged alongside one another[44], as is the case in Zlatolist. This gives them an apotropaic dimension, performing a protective and caring function for the temple which symbolizes the Kingdom of God. On a social level, they are guardians for the care of health and a well-being balance[45].

A wall painting on the matroneum northern wall, deserves special attention: 'Death on a Horse' **(Fig. 7)** which depicts a bony black figure riding a horse, shooting a bow at the man who, as a result of the impact, makes a rotating motion suspended in space. This image within the National Revival period is representative of the 'black plague'. Personified, death aim the bow to strike fear in the faithful who should

37 *Baeva, Toncheva* 2019: 127.

38 *Marinova* 2008: 191.

39 *Popov* 2008: 287.

40 *Gergova* 2015: 34-167.

41 *Gergova* 2018: 33.

42 *Koy svetets za kakvo pomaga,* 20-28.

43 *Gergova* 2014: 331.

44 *Gergova* 2015: 144.

45 *Gergova* 2015: 146.



Fig. 7. Death on a Horse from the church of St. George in Zlatolist, 1876. Photo A. Michalska

treat the plague as a punishment for non-compliance with Christian standards[46]. The researcher Nadia Manolova-Nikolova analyzed the course of intensified epidemics within Bulgaria across the 18th and 19th centuries. Drought, flood, hail, long winters and the resulting poor crops, hunger, and high grain prices were serious problems that strengthened the traumatic social experiences associated with high mortality[47]. A reflection of these fears are found in these sacred images and in folk beliefs, thanks to these images the faithful prayed to tame or overcome for protection.

46 *Marinov* 2003: 281-293.

47 *Manolova-Nikolova* 2004: 45-58.

Bibliography

Baeva, Toncheva 2019*: Baeva,* Vihra, Veselka *Toncheva.* Голяма книга. Българските празници и обичаи [Golyama kniga. Balgarskite praznitsi i obichai]. Sofia.

Bakalova 2005–2009. *Bakalova*, Elka. Didactic Themes in Church Mural painting of the 19th Century in Bulgaria. Western Influences? In: Revue de l'Association international d'études du Sud-Est Européen, No. 35–39, 383-401.

Belting 2010: *Belting*, Hans. Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki. Gdańsk.

Bozhkov 1989: *Bozhkov,* Atanas. Изображенията на Кирил и Методий през вековете [Izobrazheniyata na Kiril i Metodiy przez vekovete]. Sofia.

Brown 2007: *Brown*, Peter. Kult świętych. Narodziny i rola w chrześcijaństwie łacińskim. Kraków.

Dimitrova-Marinova 2008: *Dimitrova-Marinova*, Dimitrinka. Св. Иван Рилски в народните предания – християнски и предхристиянски представи [Sv. Ivan Rilski v narodnite predaniya – hristiyanski i predhristiyanski predstavi]. In: Сборник в чест на ст.н.с. Елена Коцева [Sbornik v chest na st. n.s. Elena Kotseva]. Sofia, 268-280.

Dimitrov 2007: *Dimitrov*, Vladimir. Стенописите в храма „Св. Георги" в Сапарева Баня [Stenopisite v hrama „Sv. Georgi" v Sapareva Banya]. In: Art Readings 2007. Sofia, 161-170.

Dimitrov 2012: *Dimitrov,* Vladimir. Зографската фамилия Минови и тяхното стенописно наследство [Zografskata familiya Minovi i tiyahnoto stenopisno nasledstvo]. Sofia.

Dimitrov 2013: *Dimitrov,* Vladimir. Храмът „Св. Никола" в село Долен, Гоцеделчевско [Hramat „Sv. Nikola" v selo Dolen, Gotsedelchevsko]. – Art Studies Quarterly, No. 2. Sofia, 34-43.

Dimitrov 2016: *Dimitrov*, Vladimir. От национални герои към светци или за живописта в църквата в село Драгодан [Ot natsionalni geroi kam svettsi ili za zhivopista v tsarkvata v selo Dragodan]. – Art Studies Quarterly, No. 2, 44-49.

Dionizjusz z Furny 2003: *Dionizjusz z Furny*. Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej. Kraków.

Dyakov 2001: *Dyakov*, Tomislav. Българският характер [Balgarskiyat harakter]. Sofia.

Eliade 2000: *Eliade*, Mircea. Traktat o historii religii. Warszawa.

Genova 2015: *Genova*, Elena. Славянските просветители Кирил и Методий и късновъзрожденските зографи [Slaviyanskite prosvetiteli Kiril i Metodiy i kasnovazrozhdenskite zografi]. In: Art Readings 2015.I. Heroes. Cults. Saints. Sofia, 343-357.

Gergova 1993: *Gergova*, Ivanka. Графични модели във възрожденската иконография на славянските просветители [Grafichni modeli vav vazrozhdenskata ikonografiya na slaviyanskite prosvetiteli]. – Art Studies Quarterly, No. 4, 3-11.

Gergova 2014: *Gergova*, Ivanka. Небесни покровители на професии в Самоковско [Nebesni pokroviteli na profesii v Samokovsko]. In: Име и святост [Ime i sviyatost]. Sofia, 330-339.

Gergova 2015: *Gergova,* Yana. Култът към светци безсребърници в България. Образи, вярвания и ритуални практики [Kultat kam svettsi bezsrebarnitsi v Balgariya. Obrazi, viarvaniya i ritualni praktiki]. Sofia.

Gergova 2018: *Gergova*, Ivanka. Święty Tryfon – funkcje wizerunków w sztuce prawosławnej na ziemiach bułgarskich. In: Święty Tryfon w kulturze europejskiej. Poznań, 29-57.

Kartalov 2003: *Kartalov,* Asen. Страхът [Strahat]. Plovdiv.

Kanchov 2000: *Kanchov*, Vasil. Македония. Пътеписи [Makedonia. Patepisi]. Sofia.

Koy svetets za kakvo pomaga (without year): Кой светец за какво помага [Koy svetets za kakvo pomaga]. Kostenets.

Manolova-Nikolova 2004: *Manolova-Nikolova,* Nadya. Чумавите времена (1700–1850) [Chumavite vremena (1700–1850)]. Sofia.

Manov 2017*: Manov,* Rumen. Небесни закрилници на дома [Nebesni zakrilnitsi na doma]. Sofia.

Marinov 2003: *Marinov*, Dimitar. Народна вяра. Т. I, ч. 1 [Narodna vyara. T. I, ch. 1]. Sofia.

Marinova 2008: *Marinova,* Ganka. Култът към светците лечители в Асеновград [Kultat kam svettsite lechiteli v Asenovgrad]. – Годишник на асоциация ОНГЪЛ [Godishnik na asotsiatsiya ONGAL], No. 6, 183-198.

Markov 2005: *Markov*, Vasil. Древноезическо наследство в българското народно изкуство [Drevnoezichesko nasledstvo v balgarskoto narodno izkustvo]. Blagoevgrad.

Moutafov 1992: *Moutafov*, Stefan. Медицината в българската иконопис [Meditsinata v balgarskata ikonopis]. Sofia.

Moutafov 2014: *Moutafov,* Emmannuel. Свети Стилиян Пафлагонийски – филология, култ и иконография [Sveti Stiliyan Paflagoniyski – filologiya, kult i ikonografiya]. 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, 428-437.

Otto 1999: *Otto*, Rudolf. Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych. Warszawa.

Penkova 2010: *Penkova*, Bisserka. Към идейния контекст на Страшния съд в българските паметници от XVI–XVII век. Съпътстващи теми [Kam ideyniya kontekst na Strashniya sad v bulgarskite pametnitsi ot XVI–XVII vek. Sapatsvashti temi] In: От Честния пояс на Богородица до коланчето за рожба. Изследвания по изкуствознание и културна антропология в чест на проф. Елка Бакалова [Ot Chestniya poyas na Bogoroditsa do kolancheto za rozhba. Izsledvaniya po izkustvoznanie i kulturna antropologiya v chest na prof. Elka Bakalova]. Sofia, 47-59.

Petrova 2013: *Petrova,* Ani. Иконографският образ на св. Стилиян и фолклорните вярвания за светеца [Ikonografskiyat obraz na sv. Stiliyan i folklornite vyarvaniya za svetetsa]. In: Език и етнос [Ezik i etnos]. Sofia, 285-291.

Popov 2008: *Popov*, Rachko. Светци и демони на Балканите [Svettsi i demoni na Balkanite]. Sofia.

Popova 2014: *Popova*, Elena. За Девите и Спящите в неделя. Два мотива от сцената Страшния съд в храма „Св. Димитър" в Арбанаси (1621) в контекста на паметниците от региона [Za Devite i Spiyashtite v nedelya. Dva motiva ot

stsenata Strashniya sad v hrama „Sv. Dimitar“ v Arbanasi (1621) v konteksta na pametnitsite ot regiona]. 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, 348-374.

Vassiliev 1973: *Vassiliev,* Asen. Социални и патриотични теми в старото българско изкуство [Sotsialni i patriotichni temi v staroto balgarsko izkustvo]. Sofia.

Pencheva 2020: *Pencheva*, Zhana. Между греха и наказанието. Дидактични теми от българската християнска монументална живопис [Mezhdu greha i nakazanieto. Didaktichni temi ot balgaskata hristiyanska monumentalna zhivopis]. Sofia.

Sapundzhieva 2006: *Sapundzhieva*, Vania, Култът към св. Харалампий в България – XVIII–XIX век [Kultat kam sv. Haralampiy v Bulgaria]. – Паметници. Реставрация. Музеи [Pametnitsi. Restavratsi. Muzei], No. 3, 17-24.

Spiridonova 2006: *Spiridonova*, Mariya. Демонични образи и Христови притчи в българската възрожденска стенопис [Demonichni obrazi i hristovi pritchi v balgarskata vazrozhdenska stenopis]. – Art Studies Quarterly, No. 3, 20-26.

Spiridonova 2010: *Spiridonova*, Mariya. Демонът и огледалото [Demonat i ogledaloto]. In: Изкуство и контекст [Izkustvo i kontekst]. Sofia, 50-58.

Valtchinova 2006: *Valtchinova*, Galina. Балкански ясновидки и пророчици от XX век [Balkanski yasnovidki i prorochitsi ot XX vek]. Sofia.

Zhitia na svetiite 2001: Жития на светиите [Zhitia na svetiite]. София.

Как светите изображения говорят за социални страхове. Случаят с църквата „Свети Георги“ в село Златолист в България

Александра Михалска

Както пише Владимир Димитров, времето на Българското възраждане несъмнено дава възможности на творци, писатели и иконографи да включат нови детайли в установените от векове канони, а Църквата не е в състояние да упражни пълен контрол над избора на теми и мотиви за декорация на сакралното пространство[48]. Изглежда, че допитванията до местни свещеници и ктитори, финансиращи създаването на изображенията и позоваващи се на ерминиите, според които се следват основните художествени линии в работата на зографите, наети за изпълнението на стенописи на дадено място, не е от такова голямо значение. Тоест селските църкви често са губели своята естетика и в продължение на години не са били смятани за интересен обект на изследване. Парадоксално обаче, лежерният визуален език на популярните в пиринския район майстори е дал възможност и за включването на съдържание, което представлява обширна информация за исторически, социални и културни условия от епохата, през която те работят. Според анализираните сакрални изображения можем да направим няколко заключения: една от целите, които преследват, е онази, която е в полза при реализирането на морални избори, свързани с вечната духовна борба между добро и зло. От една страна, те показват мисловните нагласи на хората в България през XIX в., формирани в резултат на външни влияния, изразяващи социални страхове по отношение на здравето, реколтата, живота и смъртта. От друга страна, стават ясни силно апотропейните функции, израз на които са тези изображения и надеждата за защита от злите сили в природата, вярата, че ще има благополучие в живота. Така иконографската програма на църквата „Свети Георги“ в село Златолист в България изцяло въплъщава основната идея на Х. Белтинг от увода на тази статия за „изпълване с образи, чиито цели са различни от чисто религиозните“.

48 *Dimitrov* 2016: 49.

Collective Memories of 'Eternal Longevity and Happiness' through Serendipitous Emotional Korean Folk Art, Minhwa

Hee Sook Lee-Niinioja[1]
Independent Scholar, Helsinki

Abstract: Commoners in old Korea used Minhwa, a Korean folk painting, to adorn their homes and wish themselves a long, happy life. It also appeared in the religious rites of Shamanism, Taoism, Buddhism and Confucianism. With a simple composition of stylized motifs and bright primary colours, Minhwa thrived on humour and ideas about life and societies in daily life. It was a means of consoling the nation. As a cultural expression and a living heritage, Minhwa fostered wisdom, endurance, and hope among the Koreans, allowing them to express emotions through collective memories of their aristocrat-commoner relationship using motifs of tigers-magpies-pine trees.

Keywords: Minhwa, Korean folk painting, Tigers-Magpies, collective memory

MINHWA: FOLK PAINTING

Minhwa is folk art by wandering or unidentified artists without formal training in old Korea and emulates contemporary trends in fine art for everyday use or decoration.[2] The word 'Minhwa' was first used by Japanese art critic Yanagi Muneyoshi (1889-1961), who referred to folk

1 *Dr Lee-Niinioja is a scholar/journalist/artist/designer. Her interests include Hindu-Buddhist/Islamic/Christian cultural heritage and Semiotics in texts-images. E-mail: leeheesook@hotmail.com*

2 *Korean Culture and Information Service* 2011: 272.

paintings at an art exhibition held in Kyoto, Japan in March 1929.[3] Later, in 'Craft Painting' (1937), he described Minhwa as 'paintings born by the people and drawn by the people.' Orthodox paintings are the work of a painter as an artist; non-orthodox is the same painting by a painter. It differentiated between institutional paintings and reproductions based on the country's tradition. Yanagi's theory was introduced to Korea, and the Dong-A Ilbo newspaper published a column titled 'The Surroundings of Korean Crafts' in October 1939, although the public interest began in the late 1960s with the viewpoint of Minhwa bearing emotions and ideas for Korean life.

The rise of the social condition during the democracy movement in the 1980s-1990s led to the globalization of the nation. Korean feudal society has changed its identity and encouraged public awareness of dissolving the hierarchical system. The epoch evaluated formative folk art as a means of resisting aesthetic expression against authoritarian institutional art. In addition, the growth of the middle-class economy facilitated the purchase of Minhwa to extend living spaces at home. The simplicity and brightness in Minhwa's composition and colours convey the essence of daily life. Its combined wittiness, humour, cheerfulness, informality, and freedom are flagged as a characteristic of Korean culture.

Historically, folk art represented universal wishes for fortune and protection against evil spirits, keeping in mind moral concepts. Dreams and the artistic imagination of the populace were expressed in repeated themes like landscapes. Despite its origin in palaces by royal court painters, anonymous low-middle class artists managed to adopt and distribute it into its present form by the 17th century. They were commoners who often wandered around festivals and performed commissions on the spot inspired by local expressions. The quality of Minhwa was not always inferior to institutional painting and was available to all social strata of the royal household, temples, and houses. Shamanism, Taoism, Buddhism, and Confucianism accepted the use of Minhwa in their religious rituals. Its patterns can trace back to animal motifs on Neolithic rock carvings, Taoist guardians and immortals in the tomb murals, longevity symbols, hunting scenes and bricks decorated with landscape designs. Minhwa figured folk mythology and legends, signs

3 *Encyclopaedia of Korean Folk Culture* (accessed 13 March 2022).

of happiness, wealth and health, and daily life scenes.[4] Its traditional art form embodies Korean sentiments, as it is intimately associated with the lives of Koreans.[5]

CONTENT-ORIENTED STYLES IN A VARIETY

Shamanism's survival under Buddhism and Confucianism in Korea intensified the nation's closer relationship with nature, which was incorporated into art forms. In principle, traditional Korean art lacked a feeling of movement and detested annoyance or deformation; rather, gentleness, modesty, quietness and a love of nature were reserved. However, the doctrine of Mahayana Buddhism could unify East Asian art; hence, Minhwa was an indigenous characteristic of Koreans and symbolized their faiths by underlining the four purposes of their worship: (i) memorial, (ii) religious, (iii) recording, and (iv) household.

'Encyclopaedia of Korean Folk Culture'[6] divides the styles of Minhwa into several genres.

(Chaekgeori) The book and stationary objects;
(Chochungdo) Flowers-insects;
(Eohaedo) Fish representing fertility, warding off evil in a bride's room;
(Hojakdo) Tigers-magpies-pine trees;
(Hwajodo) The flower-butterfly symbolizes hope for love and harmony between married couples, as well as balance within the family unit. It encourages prosperity and relates to Shamanism's protective features;
(Ilwolbusangdo) The sun-moon over trees to signify royal protection over the populace;
(Morando) Peonies are associated with ceremonies, marriages, and royal events to represent honour and wealth;
(Munjado) Chinese characters;
(Sipjangsaengdo) The ten symbols of longevity;
(Yonghodo) Powerful animals such as the tiger and dragon protect people from bad luck:

4 *Yoon* 2003, *Yoon* 2005.

5 *Yoon* 2020: 14.

6 *https://folkency.nfm.go.kr/en/main* (accessed 13 March 2022).

(Yunhwado) Lotuses have been considered noble characters along with fish, birds and insects. Lotus-ducks symbolize familial happiness, marital love, and decoration.

Thematic Categorization

Religious paintings describe themes of Shamanism, Taoism and Buddhism, and Confucian precepts for ancestor worship and moral discipline. Non-religious ones are depicted in genre pictures, portraits, ancient tales, documentary pictures, maps and astronomical charts.[7]

Tao-Shamanist Themes

(Shamanism)
Worship of nature is Korea's oldest belief that spirits reside in natural forces and inanimate objects. The shaman (Korean *mudang*) is the sorceress-priest who mediates with spirits or appeases them in preventing natural disasters and curing illnesses.[8] Korean Shamanism worships thousands of spirits and demons, and every object in nature that we see rocks, trees, mountains, streams and celestial bodies bears a spirit. Shamans have been responsible for resolving conflicts or tensions between the dead souls of ancestors in another realm and living souls in this realm. This is done through a theatrical performance accompanied by music and dance.[9]

(Longevity)
The ten longevity symbols are the sun, clouds, rocks, water, bamboo, pine, crane, deer, turtle and the fungus of immortality, often together in a single picture (**Fig. 1**). Long life is expressed in the combination of pine and crane, cranes or deer in large groups, and cranes and peaches with sea waves. The royal throne has images of the sun and the moon rising over a mountain of five peaks.[10]

7 *Korean Overseas Information Service* 2007: 269-278.
8 *Lee* 1981: 4.
9 *Chang* 2014.
10 *Lachman* 2006: 25-50.



Fig. 1. The ten longevity carving on the outside wall of Jagyeongjeon in Gyeongbokgung Palace, Seoul, South Korea. Image: by abex -https://www.flickr.com/photos/abex/246493591/

(Directional guardians and the twelve zodiacs)
Ancient Minhwa describes the five directional spirits and the animal gods for the twelve zodiac signs as a medium against evil spirits, appealing to happiness. The five spirits are the blue dragon/the west, the white tiger/the east, the red peacock/the south, the black turtle-snake/the north, and the yellow emperor/the centre. The red peacock was replaced with the phoenix, or a mythical animal known as 'the kirin', as well as a black turtle and snake. The twelve zodiacs are the mouse, ox, tiger, rabbit, dragon, snake, horse, sheep, monkey, rooster, dog and pig.

(Tiger)
As the favourite animal (**Fig. 2**), it could identify the mythical white tiger - the guardian spirit of the east. In Korean folklore, the tiger was often personified and portrayed as a friendly animal, even funny and stupid. It is a docile companion and messenger of the mountain spirit, but it plays a satirical role in Joseon Dynasty's hierarchical society.



Fig. 2. Mountain Spirit and Tiger, Joseon Dynasty, Silk Fabric painting on a hanging scroll, 109.5 x 81 cm. Image: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/represent/view?relicId=2424

(Immortals)
Harmony with nature achieves eternal life in Taoism, describing immortals as mountain hermits. They believed in assisting mortals to live happily with full health, wealth and many children.

(The mountain spirit and the dragon king)
In Korean history, the origins of the mountain spirit and the dragon king point to two figures - Tangun and Munmu. Tangun is the legendary founder and God-king of the first Korean kingdom, Gojoseon (2333-108 BC). As a progenitor of the Korean people, it is believed that he turned into a mountain spirit in old age.[11] Moreover, King Munmu (r. 661-681) of the Shilla Dynasty transformed into the dragon king after his death and burial in the East Sea following his will.[12] The mountain spirit is a benevolent hermit with a tiger messenger. The dragon king is represented as a powerful animal flying amidst the clouds over high ocean waves. Mountain shrines or those by the sea are devoted to them to guard the peace and prosperity of the nation.

Buddhist Themes

Buddhism is a philosophic religion founded on the renunciation of worldly desires as the key to personal salvation. It stops the endless cycle of reincarnations and brings the enlightened soul into Nirvana. Introduced in Korea (372 AD) from China, Mahayana Buddhism merged with indigenous beliefs and evolved into a complex hierarchy of deities, saints and guardians. Buddhism incorporates Shamanism with a shrine altar to honour mountain spirits with a crouching tiger. Additionally, the Buddhist monks' prayers include the spirit tablets of Confucian veneration for deceased believers. Temples and hermitages in Minhwa display everything from large icon images of rituals to illustrations of sutras, anecdotes, and portraits of renowned monks in simple compositions with bright colours.[13]

11 *Kim* 2012: 27-29.

12 *Pratt, Rutt* 2013:298.

13 *Korean Overseas Information Service* 1986: 73-80.

Confucian Themes

Confucianism is a code of morals and conduct forming the standards of ethical behaviours in society. Despite the lack of supernatural beings, Confucius and his disciples were canonized and deified later on. It teaches five relationships of society (ruler/subjects, husband/wife, father/son, elder/younger brother, and friends). The principal virtue was filial piety - a mixture of loyalty and reverence requiring a son's respect for his father and fulfilling his elders' demands. Ancestor veneration was grounded on this belief, and family members would not discredit their ancestors. The teaching has developed as an intellectual and moral belief system, absorbing the nation's shaman-Taoist concepts of ancestor worship and respect for nature. Minhwa depicts the themes of loyalty and filial piety, the scholar's life stories, and a carp leaping from the river to transform into a dragon. It symbolizes the aspiration for academic achievement and a career in bureaucracy.

Ornamental Themes

A majority of Minhwa have used popular ornamental motifs in poor techniques for decoration over generations in service to the nation's religious tradition of harmonizing the various faiths.

METAPHORIC HOJAKDO: TIGER-MAGPIE PAINTINGS

The Courageous Tiger

As the king of the wild animals, the tiger represents yang as a creature and bears the male principle. Stone tigers carved into graves symbolize courage and bravery in warding off evils. People have so feared the tiger that naming it was taboo. In old China, provincial governors begged the tigers to flee into the hills and remain instead of hunting them to extinction. However, a famous tale of the old lady tells of the tiger's obedience to the voice of authority. She accused the tiger of killing her son and starving her to death. A competent official ordered the tiger to appear before the court and the verdict was to



Fig. 3. A tiger Minhwa on a door, the Korean Folk Village, Yongin. The Chinese calligraphy is a Spring Festival (New Year) wishing "great luck for the beginning of spring." Image: bzo - https://www.flickr.com/photos/bzo/15611726/

feed the woman until she died[14]. Belief in the tiger as one of the four directional guardians pervaded the Spring-Autumn and the Warring States Periods (770–221 BC) in China. The tiger was associated with the mythology of the nation's ancestors and other myths, legends, fables, and proverbs in Korea. The earliest existing artefacts date back to the Bronze Age. The image was engraved on the tomb walls of Goguryeo (37 BC – 668 AD), royal tombs of Unified Silla (676–935) as a zodiac guardian, and stone coffins of Goryeo (918–1392) embellished with the four directional deities. The tiger depiction was transformed by the Joseon Dynasty (1392–1897) and realistic paintings of a ferocious tiger on New Year were a talisman against malicious forces in the coming year (**Fig. 3**), while it protected the present world and the afterlife in royal tombs. Historical records tell of the sacrificial offering of a tiger head at a ritual praying for rain.

14 *Eberhard* 1988: 290-292.

Tigers and dragons were often paired together. The reverence of the tiger as a deity controlling human fate across time and space was imbued with the spiritual power to evaluate and detect right from wrong. Its attack and harm on village people and livestock for food brought him the nickname 'Prince of the Mountain.'[15] By contrast, the animal's humorous depictions in Minhwa facilitated the people to overcome their fear by giving the sacred tiger a friendlier look.

The oldest historical record – the *Samguk Yusa* or the Memorabilia of the Three Kingdoms (Goguryeo, Baekje and Shilla) - is the myth of Dangun, the legendary founding father of Gojoseon, which was compiled by the Buddhist monk Il Yeon in 1281. A bear and a tiger wished to become human beings. However, the bear only turned into a woman by observing the commandments to eat mugwort and garlic for 100 days in the cave. The tiger failed to endure the ordeal and ran off. In the Annals of the Joseon Dynasty, 635 historical records deal with tigers from a myth to daily life. The 19th-century painting 'Sansindo' describes the guardian spirit of a mountain leaning against a tiger or riding on the back of the animal. A message was delivered by the animal, which was sent by the spiritual guardian to provide peace and protection for the village. People hung paintings in the village mountain shrine, where memorial rituals were performed. Buddhist shrines had the same style of painting.

The Joyous Magpie

The magpie, called 'joy bringing magpie,' heralds good news or the arrival of a guest. Its' carrying happiness traces back to a Chinese legend of married bliss. Thanks to the magpie, a cowherd and a spinning damsel could only spend one night in the year. On the seventh night of the seventh month, all the magpies leave earth and fly to heaven to build a bridge over the Milky Way. This will enable the cowherd to rejoin his wife. On that day, the usual rains hinder people on earth from seeing happenings in heaven.[16]

15 *Canda* 1981: 22–38.

16 *Eberhard* 1988: 174-175.

The 4th century's *Book of the Gods and Strange Things* or *Shenyi Jing* is an ancient Chinese geography book. The author Dongfang Shuo during the Han Dynasty narrates the story of an emerging magpie mirror. When a married couple was separated, they broke a mirror in half and took each of them. If the woman succumbed to other men, her half of the mirror changed into a magpie and flew back to her husband. Mirrors were originally decorated with magpie images for this reason. The magpie is a yang creature with male vigour. When the founding father of the Manchu Dynasty was fleeing from his enemies, a magpie perched on his head. Since then, it has become a sacred bird for the Manchus. Twelve magpies convey twelve heartfelt wishes. An image of magpies, bamboos and plums denotes that 'May husband and wife (bamboo and plum) delight each other (two magpies).'



Fig. 4. 'Songhamaenghodo' (Tiger under the pine tree), by Kim Hong-do, Colour on silk, H. 90,4 cm. Ho-Am Art Museum.

Hojakdo: Tiger-Magpie Painting

The relationship between tigers and magpies was established in later generations when Ming Dynasty's tiger paintings were handed down to Korea. In the 17th-century Ming tiger paintings, magpies sometimes appeared in the background without a significant role. However, most tiger paintings were set against a magpie with a pine tree.

The Joseon Dynasty's artist Kim Hong-do (1745-1806?) re-described the tiger, influenced by the Ming's dominant realism with a Korean reinterpretation (**Fig. 4**). The tiger's raised tail and turned face, lit by a yellow light on its eyes, suggest urgency before the attack, despite the magpies' absence. Unlike three-dimensional and realistic Ming



Fig. 5. Tiger and magpie, Minhwa drawn by anonymous during the Joseon Dynasty. Source: http://www.jeonlado.com/v2/ch03.html?&number=9270

paintings, the background was simplified, flattened and abstract, creating a horrifying scene.

In the 19th century, another change took place in Minhwa, and the presence of magpies increased dramatically in the background. Unlike the magpie's surroundings, the tiger and the magpie are steadfast in their relationship (**Fig. 5**). Yellow light shines from the tiger's eyes and his mouth is open in a threat. The magpie stands high with its tail upright against the tiger, creating tension. If the tiger jumps in, the magpie will fly away.

Introducing magpies to tiger paintings created an intense confrontation between the two opponents. Named 'Hojakdo' (ho/tiger; jak/magpie; do/painting), a magpie sits on a pine tree branch; the tiger looks up at it. The tiger seems ridiculous and stupid, representing authority and the aristocratic yangban class. The tiger's cowardly expression and grotesque body (centre) against the magpie (corner) is a satire of Korea's strict social hierarchy at that time. The tiger represents official aristocrats who often mistreated their power over helpless commoners. With its look of humiliation, the magpie mocks the officials by looking down at the tiger.[17]

Hojakdo replaced human stories of fighting or reconciliation. The iconic tiger on the demon-chasing wall vanished like an idiot while the magpie delivering information took on an impressive role. It is a metaphor for the absurdity of society. By contrasting the magpie and the tiger, the commoners would feel liberated in addressing their identity struggles. Minhwa allowed the study of society's values and changes. In the 19th century, civil war broke more frequently with the nation's increasing voices, leading to the collapse of the established identity system. The Minhwa artist demonstrated the wisdom of social change.

At any rate, the tigers, magpies, and pine trees of Hojakdo are a favourite of Koreans. Tigers have a strong relationship with people; pine trees are the most common tree everywhere; magpies are beloved for bringing blessings. It is no wonder why the painting has been synonymous with Korea itself.

17 *Eom* 2004: 33-59.

COLLECTIVE MEMORIES IN SHARING

The idea of collective memory has been discussed through evolutionary processes. Jung proposed that human inclination to fear or desire came from a collective unconscious within the human. It accompanies memories of life from past generations.[18] Durkheim observed how a younger generation associates with the past to learn history, and their memories carry forward. As human necessity is rooted in social memory, it seeks repetitive actions to connect with previous generations. His 'collective effervescence' is a sociological concept in which a society comes together and communicates similar thoughts while participating in similar actions. Its force is associated with a clan symbol - a totem - representing the scene and the emotion as a collective representation of the group,[19] who senses a loss of individuality yet unites with the gods.[20] Religion is a repeated social practice of people following the same belief structures and worshipping in similar ways in continuity.[21]

Durkheim's study explains that rituals transmit traditional beliefs, values and norms. Shared practices foster a sense of collective effervescence that transcends the individual and the profane into a unified sacred group. The sacred quality of totems facilitates individuals' integration into a group experience with a device that serves as a memory device.[22] However, this type of collectiveness requires physical gathering, and groups should find a method to extend the unity when it is broken up. Durkheim's argument was grounded on individual memory, and totems activated those memories.

The term 'collective memory' appeared in the second half of the 19th century. Halbwachs, a sociologist and a student of Durkheim, coined the term as an initial framework for studying societal remembrance. In his *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), collective memory proposes a possibility of construction, sharing, and passing on by any dimension of social groups, communities, nations, and generations. Individual memories are filtered through their collective and social memories,

18 *Jung* 1912; *Corbett* 2012: 42.

19 *Durkheim* 1912; *Griswold* 2008: 51-56.

20 *Kunin* 2003: 20-21.

21 *McLeod* 2018. www.simplypsychology.org/carl-jung.html.

22 *Durkheim* 1915: 47.

which are established within social structures and institutions.[23]

For Halbwachs, individual memory is understood through a group context; collective memory is further developed through people's keeping of their history. Symbols, architecture, and literature are references connecting people to past generations through influencing their memory. And every collective memory depends on specific groups described by space and time. Individuals do the remembering while the group builds memory.

Elaboration was made to Halbwachs' new concept of 'the present' in collective memory because the necessity of the present would influence social constructions of memory. Contemporary issues and their understandings formulate collective memory, and groups use different memories to explain them. To illuminate the present, groups restructure the past by rationalizing what to recall or discard. Once done, they reorganize events according to the social narrative. Collective memory and commemoration take many forms and convey the concepts of a shared past.[24] As an example, families keep stories of their ancestors, even their childhood. The nations share narratives of their foundation, myths, or National Days to celebrate their shared historical background.

Halbwachs' theorization raises two issues. (i) Collective memories have relied on the context of remembering. In treating this, a group can look for reassuring decisions from the past. (ii) By doing so, collective memory brings a selection of narratives that can respond to the needs of the present and future.[25]

CONCLUSION

Culture is 'a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes toward life.' It is fundamentally semiotic in nature, and this theory has implications for comparative

23 *Halbwachs* 1925, 1992; *Roediger, Magdalena* 2015: 359-361.

24 *Hakoköngäs* 2017: 16-17; *Connerton* 1989.

25 *Gedi, Elam* 1996: 30-50.

political sciences.[26] The notion of culture generates conflicting meanings, such as something related to daily life, instead of traditional aesthetic forms.

> Culture consists of patterns, explicit and implicit, of and for behaviour, acquired and transmitted by symbols, constituting the distinctive achievement of human groups, including their embodiments in artefacts; the essential core of culture consists of traditional (i.e., historically derived and selected) ideas and especially their attached values; culture systems may, on the one hand, be considered as products of action, on the other as conditioning elements of further action.[27]

As a cultural asset, Minhwa mediated the desire of the commoner to lead a healthy and prosperous life and to make their living environment aesthetically pleasing. It imbued the Korean psyche with content and philosophy by firmly adhering to the symbols and events of daily life. Beyond the lack of elegance and refined beauty of traditional artistic establishments, Minhwa's characteristics of humour, simple format, unconventional layout, and bold colours testify to the Korean aesthetic. Moreover, to convey the nation's emotions towards animal imagery, a preference for warm relations had to be developed by the artists' affection for living things in nature.[28] In addition, through the nation's collective memory, Minhwa has become an intangible treasure of Korean cultural heritage, promoting the nation across the globe.

26 *Geertz* 1973: 3-30.

27 *Kroeber, Kluckhohn* 1952:181.

28 *Chung* 2006: 53-87; *Yoon* 2020: 12-15.

Bibliography

Canda 1981: *Canda,* Edward R. The Korean Tiger: Trickster and Servant of the Sacred. – Korea Journal, No. 21/11, 22-38.

Chang 2014: *Chang*, Phyllis Denise. The Mountain Spirit: a Shaman Theme in Korean Folk Painting, an Analysis and Classification of Types. The Graduate School University of Southern California, ProQuest LLC.

Chung 2006: *Chung,* Saehyang P. Turning toward Each Other: Warmth and Intimacy in Choson-Dynasty Animal Paintings. – Acta Koreana, No. 9 (1), 53-87.

Connerton 1989: *Connerton*, Paul. How Societies Remember. Cambridge University Press.

Corbett 2012: *Corbett*, Lionel. Psyche and the Sacred: Spirituality beyond Religion. Spring Journal, Inc.

Durkheim 1912, 1995: *Durkheim*, Émile. The Elementary Forms of the Religious Life. (transl. Joseph Swain 1915, new transl. Karen E. Fields, 1995). Free Press.

Eberhard 1988: *Eberhard*, Wolfram. A Dictionary of Chinese Symbols. London & New York: Routledge.

Encyclopaedia of Korean Folk Culture. https://folkency.nfm.go.kr/en/main [accessed 13.03.2022].

Eom 2004: *Eom,* So Yeon. The Symbolic Meaning of the 'Tiger' in Minhwa and Its 'Social Contexts' in Joseon Period. – Journal of Science of Art and Design, No. 6/1, 33-59.

Gedi, *Elam* 1996: *Gedi*, N., Y. *Elam*. Collective Memory: What is it? – History and Memory, No. 8/1, 30-50.

Geertz 1973: *Geertz*, Clifford. The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books.

Griswold 2008: *Griswold*, Wendy. Cultures and Societies in a Changing World. Pine Forge Press.

Hakoköngäs 2017: *Hakoköngäs*, Eemeli. Visual Collective Mem-

ory: A Social Representations Approach. [PhD Dissertation] The University of Helsinki.

Halbwachs 1925, 1992: *Halbwachs*, Maurice. On Collective Memory. (ed./transl. L. Coser). Chicago: University of Chicago Press. London: Francis Griffiths. Rizzoli.

Jung 1912: *Jung*, Carl C. Psychology of the Unconscious. (transl. B. M. Hinkle). London: Kegan Paul Trench Trubner.

Kim 2012: *Kim*, Jinwung. A History of Korea: from Land of the Morning Calm to States in Conflict. Indiana University Press.

Korean Culture and Information Service 2011: Korean Culture and Information Service – Ministry of Culture, Sports and Tourism. Korean Beauty. Kiljapyi Media.

Korean Overseas Information Service 1986: Korean Overseas Information Service. Focus on Korea. Seoul International Publishing House.

Korean Overseas Information Service 2007: Korean Overseas Information Service. Guide to Korean Cultural Heritage. Korean Overseas Information Service.

Kroeber, Kluckhohn 1952: *Kroeber*, A.L., C. *Kluckhohn*. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. Peabody Museum, Cambridge.

Kunin 2003: *Kunin*, Seth D. Religion; the Modern Theories. University of Edinburgh.

Lachman 2006: *Lachman*, Charles H. The Ten Symbols of Longevity. Shipjangsaengdo: An important Korean Folding Screen in the Collection of the Jordan Schnitzer Museum of Art at the University of Oregon–The Collection in Context Series. University of Washington Press.

Lee 1981: *Lee*, Jung Young. Korean Shamanistic Rituals. Mouton De Gruyter.

McLeod 2018, *McLeod*, S. A. Carl Jung. Simply Psychology. www.simplypsychology.org/carl-jung.html. May 21 [accessed 9.09.2021].

Pratt, *Rutt* 2013: *Pratt*, Keith, Richard *Rutt*. Korea: A Historical and Cultural Dictionary. Routledge.

Roediger, Abel 2015: *Roediger*, Henry L., Magdalena *Abel*. Collective Memory: a New Arena of Cognitive Study. – Trends in Cognitive Sciences, No. 19/7: 359-361.

What is Collective Memory?: https://memorialworlds.com/what-is-collective-memory/ [accessed 9.09.2021].

Yoon 2003: *Yoon*, Yul Soo. Handbook of Korean Art: Folk Painting. Laurence King Publishing.

Yoon 2005: *Yoon,* Yul Soo. Minhwa, Designhouse.

Yoon 2020: *Yoon*, Yul Soo. My Love of Minhwa. – Koreana, No. 34/4, 12-15.

Колективни спомени за „Вечно дълголетие и щастие“ чрез Минхва, неочаквано емоционална корейска фолклорна живопис

Хий Сук Лий-Ниниоя



Корейската фолклорна живопис Минхва представя: (i) копнеж за щастие, свобода от зли духове, дълъг живот в крепко здраве, материално богатство и висока социална позиция, (ii) честност и простота, (iii) любов към природата, човечеството и божествата, (iv) дръзки композиции, динамична работа с четката и наситен цвят, който показва смелостта да се „надскочи“ земеделското общество, пресата на властта и чуждата инвазия, (v) хумор при преодоляването на болката и тъгата в ежедневието и (vi) автентичен артистичен вкус на местната общност. Минхва събужда неочаквани емоции у корейските обикновени хора и съмнения относно статуса им на малцинство в обществото. Тя също така и напомня за националната колективна памет, изучава социалната памет на създаване–споделяне–предаване от групи между поколенията през времето и пространството. Същността и емоциите на корейците, от далечното им минало до настоящия момент, са въплътени в тези картини. Минхва отразява народния манталитет, наследен от творческите и критични очи на своите предци, като ги репродуцира в благоденстващи времена и времена на предизвикателства.



Изкуствоведски четения 2022

ИЗКУСТВО И ОБЩЕСТВО

Институт за изследване на изкуствата, БАН

Art Readings 2022

ART AND SOCIETY

Institute of Art Studies, BAS

състaвители
Емануел Мутафов
Марина Колева

Edited by
Emmanuel Moutafov
Marina Koleva



редактор
Тереза Бачева

Copy-editor
Tereza Bacheva

превод
Мина Параскевова

Translation
Mina Paraskevova

корица
Даниел Нечев

Cover
Daniel Netchev

предпечат
Даниел Нечев

Content Management
Daniel Netchev

печат
Дайрект сървисиз

Press
Direct Services

ISBN 978-619-7619-23-2
ISSN 1313-2342

ISBN 978-619-7619-23-2
ISSN 1313-2342