

**ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН**



**АЛЕКСАНДЪР СТОЯНОВ КУЮМДЖИЕВ**

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА СВЕТОГОРСКИ  
ЗОГРАФИ В БЪЛГАРИЯ (1750-1850)**

**АВТОРЕФЕРАТ**

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА  
НАУЧНАТА СТЕПЕН *ДОКТОР НА ИЗКУСТВОЗНАНИЕТО*

София

2021

**ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН**

**АЛЕКСАНДЪР СТОЯНОВ КУЮМДЖИЕВ**

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА СВЕТОГОРСКИ  
ЗОГРАФИ В БЪЛГАРИЯ (1750-1850)**

**АВТОРЕФЕРАТ**

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

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ДОЦ. Д. Н. БЛАГОВЕСТА ИВАНОВА-ЦОЦОВА  
ПРОФ. Д. ИЗК. ЕЛЕНА ПОПОВА  
ПРОФ. Д-Р ЕМАНУЕЛ МУТАФОВ

София

2021

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на сектор Изобразителни изкуство, ИГ *Средновековно и възрожденско изкуство*, проведено на 16.10.2020 г.

Дисертационният труд е в обем от 371 стандартни страници, увод, пет глави, заключение и произход на илюстрациите, 796 номерирани и 267 неномерирани илюстрации в текста, 309 заглавия в библиографията на кирилица, 56 на латиница и 106 на гръцки.

Публичната защита ще се проведе на 16.03.2021 г. от 11.00 ч. в зала 1 на Института за изследване на изкуствата на заседание на научно жури в състав: доц. д-р Ангел Николов, СУ; доц. д. н. Благовеста Иванова-Цоцова, ВСУ; проф. д. изк. Елена Попова, ИИИЗк; проф. д-р Емануел Мутафов, ИИИЗк; проф. д.и.н. Иван Билярски, ИИИ; чл.- кор. проф. Иванка Гергова, ИИИЗк; проф. д.ф.н. Марияна Цибранска-Костова, ИБЕ; доц. д-р Иван Ванев, ИИИЗк и проф. д. изк. Константин Тотев, НАИМ, резервни членове.

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

# СЪДЪРЖАНИЕ

<b>I. Обща характеристика на дисертацията.....</b>	<b>5</b>
<b>II. Преглед на литературата.....</b>	<b>5</b>
1. „Светогорско“ и „национално“ в литературата .....	6
2. Опозицията чужд/светогорски – местен/български зограф.....	6
3. „Светогорски зограф“ .....	7
3.1. Побългаряване на светогорските зографи в литературата.....	7
3.2. Идентичност на светогорските зографи и професионален статут.....	7
4. „Светогорски стил“ .....	8
4.1. Условност на понятието.....	8
4.2. Параметри на стила.....	8
<b>III. Светогорски зографи след 1750 г.....</b>	<b>9</b>
1. Зографи, обучавани на Света гора в двете тамошни ателиета.....	9
2. Характер на обучение в светогорските ателиета.....	10
3. Произведения у нас.....	10
3.1. Общ поглед и епизодични произведения.....	10
3.2. Никифор от Карпениси.....	11
3.3. Митрофан от Виза.....	11
3.4. Доситей от Печ.....	12
3.5. Йеродякон Давид и монах Яков.....	12
3.6. Макарий от Галатиста.....	13
3.7. Захарий и Вениамин от Галатиста.....	13
<b>IV. Зографи, обвързани със Света гора.....</b>	<b>14</b>
1. Константин и Атанас от Корча.....	14
2. Монах Митрофан от Хиос.....	15
<b>V. Зографи, предполагаемо свързани със Света гора.....</b>	<b>15</b>
1. Зографи с известни имена.....	16
2. Анонимни зографи.....	16
<b>VI. Пътища за проникване на произведения на светогорски зографи у нас.....</b>	<b>17</b>
1. Таксидиотската институция.....	17
2. Разпространение на светогорска продукция чрез метосите и поръчки до светогорските манастири.....	17
3. Ктиторски поръчки и роля на отделната личност.....	17
4. Поклоннически икони.....	17
<b>VII. Заключение.....</b>	<b>18</b>
<b>VIII. Основни приноси на дисертацията.....</b>	<b>18</b>
<b>IX. Списък на публикациите.....</b>	<b>19</b>
<b>X. Цитати.....</b>	<b>19</b>

# ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА СВЕТОГОРСКИ ЗОГРАФИ В БЪЛГАРИЯ (1750-1850)

## I. Обща характеристика на дисертацията

Целта на текста е да издири, проучи и систематизира стенописите и иконите, находящи се само на съвременната територия на България, които са дело на светогорски зографи. Произведенията им от самата Света гора и балканските държави, са използвани единствено като сравнителен материал, тъй като те не представляват част от българското изкуство.

Познатите извори показват, че т.н. „светогорски зографи“ трябва да бъдат подразделени на два типа. Първите са тези **обучени** на място в Света гора в двете тамошни ателиета – това на Никифор от Карпениси и това на Макарий от Галатиста. Техните произведения у нас са основната тема на дисертацията и се разглеждат в първите три глави от нея. Останалите зографи от периода, които са работили на Света гора, без да бъдат обучавани на място, са отграничени в четвърта глава. Те са определени като майстори, които са само **обвързани** със Света гора. В глава пет са разгледани анонимните произведения от територията на България, които могат да се свържат с Атон. Изборът им сред огромното количество неподписани икони, се определя от два фактора – стилово сходство с произведенията на светогорските майстори, или ктиторски надписи, извори и други исторически данни, категорично обвързващи дадено анонимно произведение у нас с произход от Света гора. В тази част е отделено внимание и на българските зографи, за които се предполага неправилно, че са обучавани на Атон.

Посочената в заглавието хронология е формално обобщена и маркира единствено границите на периода, в който се появяват и развиват двете светогорски ателиета. Ако подходим по-конкретно, темата трябва да се ограничи между 1773 г., откогато датира първото известно произведение на зограф от двете ателиета, до 1821 г., когато окупацията на Света гора, преустановява масовото разпространение на светогорски икони извън монашеската република. Но преди и след посочените години, са налице процеси и факти, които са част от формирането, развитието и заключителния етап в съществуването на двете светогорски ателиета, поради което хронологичните граници са леко разширени между 1750-1850 г.

В заключителните две части са посочени и анализирани пътищата, по които проникват произведенията на светогорските зографи на наша територия, въпреки че сведенията известни на науката, не дават възможност за пълна картина на събитията. Все пак водещ акцент е поставен върху таксидиотската институция, която трябва да смятаме за основен посредник в поръчването и доставянето на иконописна продукция за нашите земи. Обърнато е внимание и на ролята на отделната личност, тъй като имаме преобладаващо количество случаи на ктиторски поръчки на икони от Света гора. В този контекст е споменато и поклонничеството, което според достъпните ни данни се препокрива почти изцяло с частните ктиторски поръчки и неоправдано се смята за най-масовата причина за навлизане на светогорска продукция у нас.

## II. Преглед на литературата

Ситуацията с изследванията на светогорското изкуство от периода, свързано с България е много комплицирана, тъй като съществуват редица неясноти по базисни въпроси, които тенденциозно не се коментират в литературата ни, но от тях зависи цялостната представа за изкуството, създавано на Света гора. За да бъдат изяснени тези въпроси,

литературата за светогорските зографи е подбрана и разгледана критично като е обвързана с извеждането на необходимите изводи още в тази част. Този метод позволява, когато се достигне до същината на текста – представянето на произведенията на светогорските зографи у нас, читателят вече да е наясно какво се разбира тук под ключови понятия като „светогорски зограф“ и „светогорски стил“, които не са изяснени досега в литературата.

## **1. „Светогорско“ и „национално“ в литературата**

Тук е ревизирано схващането от по-старата ни литература, че паметниците от самата Света гора са част от Българското възрожденско изкуство. Критикувано е масовото побългаряване на светогорските зографи, с цел включването им в лоното на възрожденското ни изкуство, както и подчертаването на националния характер на българското ктиторство в светогорските манастири, което се смята необосновано за осъзнат патриотичен акт. Всъщност то е напълно обичайно религиозно дарителство, в което няма изявен национален елемент, а е насочено към водещ сакрален център, който носи по-висока степен на социален престиж.

Необходимо е също така да се прави разграничаване между изкуството от монашеската република и това от българските земи, тъй като те нямат допирни точки, защото не съществуват реални доказателства за двустранност на връзките, която да обедини художествените процеси от двете територии. Посочено е че тези процеси, модели и влияния текат еднопосочно – от Света гора към наша територия, а от нас към Света гора се пренасят инцидентно отделни произведения на изкуството, които само имитират двустранност на отношенията. Няма документиран случай за директна поръчка или покана оттам към нашите земи, преди стенописите на Захарий Зограф във Великата Лавра (1852), а обратните примери са многобройни и обхващат втората половина на XVIII и началото на XIX в.

## **2. Опозицията чужд/светогорски – местен/български зограф**

Направен е преглед на по-новата литература от 90-те години на XX в. нататък, в която се забелязва нов подход при изследването на светогорското изкуство. Подчертава се разбирането, че това изкуство е правено от чужди зографи – гърци по произход и се анализира т.н. „общ интернационален стил“, формално наречен „атонски“. Той не може да бъде конкретно описан или категоризиран в художествено отношение, тъй като представлява определение, включващо произведенията на зографи, натрупвани в течение на векове на Света гора, които не само са от различни националности, но имат коренно различни професионални възможности и места на обучение. Поради това, този стил се разбира като „условно понятие“, зад което не се крие определен кръг от зографи или произведения с ясни художествени параметри, а се обозначава самото географско място. Посочват се извори, които подкрепят този извод и доказват, че е съществувала ясна представа за разлика между изкуството, правено на Света гора от тамошните гръцки зографи и това правено в България от местните ни майстори. По този начин се изяснява, че единствено в периода от втората половина на XVIII и първата четвърт на XIX в. може да се говори реално за съществуването на светогорски зографи, без това определение да бъде изцяло условно.

### **3. „Светогорски зограф“**

#### **3.1. Побългаряване на светогорските зографи в литературата**

Обърнато е специално внимание на проблема с определянето на етническия произход на светогорските зографи, тъй като побългаряването им, всъщност е част от общата балканска тенденция в литературата след Втората световна война, масово да се „национализират“ художествени факти и майстори от различни места. В това отношение Света гора е много удобна, тъй като е територия, която се възприема единствено като православна, а същевременно е с мултиетническо присъствие. Светогорското изкуство пък не е представител на държава или етнос, няма собствена „националност“ и съответно „суверенна защита“. Затова то става обект на присвояване. Но в действителност то не е конструирано на принципа на анклав, за да се смята, че всеки зограф „влязъл“ в „българската територия“ например на Зографския манастир или в „сръбската“ на Хилендарския, става веднага носител на художествени идеи и автор на продукцията, които са част от изкуството в тези държави. Нито пък всеки светогорски манастир, независимо от формалната му обвързаност с етнос или държава, е затворен художествен кръг, в който да не проникват никакви външни влияния. Затова не само е задължително да се прави разграничаване между изкуството, създавано на Света гора и това от националните територии на Балканските държави, но е излишно и да се обсъжда етническия произход на зографите. Защото от гледна точка на изкуството до началото на църковните борби и политическото освобождение на балканските страни, националността на даден зограф е маргинален въпрос. Въпрос, роден само от съвременното мислене, конюктура и популизъм, който трябва да бъде избягван при всеки специализиран подход към този материал.

#### **3.2. Идентичност на светогорските зографи и професионален статут**

На базата на техните подписи и сведенията за произхода им, в тази част се прави опит да се определи, като какви са се възприемали самите светогорски зографи от двете ателиета. Традиционно те посочват в подписите родните си места, както и името на своя учител. Едва в по-късните примери от средата на XIX в. нататък се забелязва тенденция изобщо при зографите, работещи на Света гора, да се обозначават като свързани с определен светогорски център или манастир, зад чието име се търси утвърждаване на репутацията им и място, където могат да бъдат търсени при поръчка. Това показва, че определението „светогорски зограф“ въпреки масовата му употреба днес, е по-късно и изкуствено създадено понятие, което може да обозначи само географското място, а всъщност самите зографи нямат развито подобно самосъзнание и не се смятат за зографи – представители на Атонска художествена школа.

Светогорските зографи от двете ателиета са били монаси, което е доказано при всеки един от тях. Но с преобладаваща важност е зографският им занаят. Следователно те трябва да се разглеждат като художествена общност, организирана в монашеска среда, а не като монаси, занимаващи се с живопис. Така светогорските майстори всъщност са напълно обичайни поствизантийски зографи от гръцки произход, а това което ги отличава реално от останалите подобни майстори е задължителният монашески сан, качеството на произведенията им, както и географското място, в което са основали ателиетата си и работят. Всъщност те са притежавали имидж на „изкусни“ майстори, които за да бъдат намерени, трябва да бъдат потърсени на самата Света гора. От изворите става ясно, и че те са получавали по-високо заплащане от останалите зографи, циркулиращи по същото време на Атон, а това обяснява вече и подписите им, в които се използва за фамилия името на учителя.

## 4. „Светогорски стил“

### 4.1. Условност на понятието

Стилът е основният фактор, определящ съвременното ни разбиране за светогорското изкуство. Конкретните черти на този стил обаче остават неуточнени. Няма яснота и за хронологичните граници, в които може да се използва изразът „светогорски стил“, като той се отнася принципно до всички произведения, находящи се на Света гора. Вследствие на това, „светогорско“ се нарича почти всичко, което подлежи на оценката „качествено“ изпълнение в поствизантийски стил с използване на барокови мотиви, които са описвани както конкретно, така и съвсем общо – само като „западни влияния“. А това широко описание „отваря“ възможност почти всяко качествено произведение от периода да бъде определено като светогорско.

Наред с това, науката е затънала в използването на условна терминология. С годините и увеличаването на обема на литературата, свързана със светогорския стил, описанията му като художествени белези и терминология, достигат до неимоверно разширени рамки, съдържащи всякакъв род определения, които могат изцяло да си противоречат. Затова днес описанието на „общия светогорския стил“ е невъзможно да бъде разбрано еднопосочно и следователно този термин е **тотално обезмислен**.

Впрочем, изворите от периода не познават понятието „светогорски стил“ или поне не в този му чист вид като определение. Така се оказва, че „светогорския стил“ е поредното изкуствено създадено понятие в съвременната литература, чиято цел е да замести цялото „светогорско изкуство“, без да се отнася до конкретно време, паметник, зограф или ателие. Обобщен „светогорски стил“ обаче не може да съществува. Стилът е понятие, свързано с творчеството на отделния майстор или ателие, а не на цялата съвкупност от светогорски зографи. Понятието „стил“ като художествена категория не може да покрие тези високи изисквания и да представлява цяло едно изкуство, защото стилът е част от това изкуство, а не обратното.

### 4.2. Параметри на стила

Високата квалификация и престижът, който са имали светогорските зографи, днес са напълно относителни понятия. Затова оценката за техните произведения зависи изцяло от гледната точка, вкуса и предпочитанията на всеки изследовател. Подобно е било положението в края на XVIII в. и началото на XIX в., когато изглежда също не е имало ясен отговор на въпроса по какво точно се различават иконите на светогорските майстори от тези на останалите гръцки зографи. Наистина произведенията на светогорците не съдържат нищо в стилово отношение, което да не виждаме и при „обикновените“ гръцки зографи. Бароковите елементи, пишно украсените тронове и яркият колорит са достатъчно еднакви, за да не дават съществени разлики. Това говори за „стилово единство“ между гръцките зографи от различни географски точки и с различно обучение. Този парадокс се дължи на късното време, в което работят зографите и натрупването на стилови белези от разнопосочен характер, които по това време са отдавна асимилирани в поствизантийското изкуство и явно се усвояват на различни места и от различни зографи в Гърция, а не само на Света гора.

По отношение на Света гора, това означава, че е налице художествен феномен, при който географското разположение замества естетическите и художествени категории, покрива ги изцяло в представите на хората от онова време и им дава гаранция за качество. Това е ясно засвидетелствано в изворите, където „светогорските“ зографи са смятани за елитарни майстори, което дава възможност да се изведе първият белег на светогорския стил – че той не търпи примитив. Под „примитив“ тук разбираме



наивитет и недостатъчни професионални умения, а не деформация на формите или непознаване на перспективата, тъй като последните два белега се появяват при светогорските зографи. Но те винаги са умело замаскирани от изящното и високопрофесионално изпълнение на самите произведения, като така всъщност придават „характер” на иконите и стенописите им, по които и често ги разпознаваме. В този смисъл оценката на М. Хадзидакис, наричащ светогорското изкуство от края на XVIII в. „занаятчийско”, е вярна само от гледна точка на техниката на изпълнение на самите произведения, която е на много високо ниво и отговаря на великолепно овладян занаят. Но от естетическа гледна точка, формулировката му е необоснована, защото провокира мисълта, че бихме се срещнали с „примитив” в творчеството на светогорските зографи, които са „занаятчийски” и произхождат от „селска среда”. След подобно описание, в съзнанието на българския изследовател веднага би изникнал образът на тревненски зограф от края на XIX в., който „бичи” триптиси на поразия. Така проблемът с характеризирането на светогорския стил се превръща и в проблем на националното възприятие, обучение и вкус на всеки изследовател.

### **III. Светогорски зографи след 1750 г.**

Първият белег, който може да категоризира даден зограф като „светогорски” е мястото му на обучение. Като изключим уклончивите сведения за функционирането на светогорско ателие с местни монаси през XVII в., и т.н. „ученици” около Дионисий от Фурна, периодът най-общо казано между последната четвърт на XVIII и първата четвърт на XIX в. е единствения от поствизантийското изкуство, в който може да се говори за „светогорски” зографи. Причината е, че едва тогава там се сформират две ателиета, в които системно се обучават зографи, а това е ясно подкрепено от изворите и многократно документирано. Тези зографи са монаси и живеят основно на Света гора. Те не само работят на място, но и изпълняват външните поръчки, когато от някое селище се търсят светогорски зографи. Така Света гора става за пръв път функциониращ художествен център, който излъчва зографи и влияе по този начин върху балканското изкуство.

#### **1. Зографи, обучавани на Света гора в двете тамошни ателиета**

Светогорските ателиета са се помещавали в две келии в Карея, принадлежали на манастира Каракал, който ги е отдавал под наем. Ръководени са от Никифор от Карпениси и Макарий от Галатиста, които се смятат за ученици на Дамаскин от Карпениси. Първото ателие, ръководено от Никифор, който наследява пряко Дамаскин като учител е организирано в келията „Вси светии”, като сведенията за нейното обитаване от зографите обхващат периода от 1773 г. до 1890 г., разбира се с известни прекъсвания. Ученици на Никифор, с които той работи в екип са Митрофан от Виза и племенника на Никифор – Йоасаф от Карпениси, които от своя страна обучават нови ученици и работят с тях. Ученик на Никифор е и Яков, който се отделя от групата и работи със седалище в Неа скити. Според П. Успенский, Йоасаф обучава брат си Никифор II и Герасим от Виза, а техни ученици пък са Антим и Гавриил. Понеже се знае от Успенский, че Никифор е обучил 12 зографа, а не са известни имената на повече от трима-четирима, може да приемем, че към това ателие поне косвено принадлежи и монах Доситей от Печ, Сърбия, за който вече се смята в литературата, че е обучаван на същото място, а принадлежността му изобщо като зограф, работещ на Света гора е ясно установена.

Второто ателие е организирано в келията „Рождество Богородично“, а престоят на зографите там е засвидетелстван между 1785-1882 г., отново с прекъсвания. За основател на това ателие се смята Макарий от Галатиста, а в ранния период от развитието на ателието се приема, че в него присъстват само роднини на Макарий – неговите племенници – Захарий и Вениамин. Техен ученик става брат им Макарий II, а след него идват още доста ученици, включително и такива, присъединили се към ателието по време на напускането на зографите на Света гора след 1821 г., докато там трае окупацията от турците и по време на живота и работата им в Скиатос и Скопелос. Останалите зографи от ателието са по-късни, а някои и не работят на Света гора, където единственият виден представител до средата на XIX в., остава Макарий II, работещ понякога в съдружие с Григорий и Вениамин Контракис.

## 2. Характер на обучение в светогорските ателиета

Познатите данни показват, че чиракуването в светогорски ателиета е придружено от замонашване, което съпътства началото или пък слага края на самото обучение. Това означава, че всички зографи, свързани в литературата с обучение на Света гора, за които имаме сведения от изворите, че са наричани „даскали“ или с други думи нямат монашески сан, а са част от светското общество, не може да са обучавани в двете ателиета на Света гора. Затова би трябвало оттук нататък да се прецизират внимателно всякакви изрази, свързани с „школуване в светогорските ателиета“ и подобни паразитни клишета, които създават превратна представа за обучението, провеждано на Света гора по онова време. Сякаш всеки е можел да отиде там и да стане зограф, както се описва обучението в по-старата ни литература. Защото вече е пределно ясно, че става въпрос за частни ателиета, организирани почти изцяло на родов принцип. Този извод се отнася директно до българските зографи и специално до Христо Димитров, който през 1793 е наречен „даскал“ в кондиката на Митрополитската църква в Самоков, а това автоматично го изключва от числото на зографите, обучавани на Света гора, тъй като не е бил замонашен.

## 3. Произведения у нас

### 3.1. Общ поглед и епизодични произведения

Окупацията на Света гора (1821-1829) слага край на качествено светогорско изкуство. След 1834 г. вече няма останал и нито един жив зограф от първите поколения, обучавани в двете ателиета. Не стига това, но окупацията преустановява и практиката да се поръчват икони от Света гора за нашите селища и манастири. Затова е логично, че почти никой от учениците на Никифор, работещи от 30-те години на XIX в. нататък няма произведения в България, а същото важи и за последователите на Макарий от Галатиста, след смъртта на Вениамин (+1834) и Захарий (+1822). Позната ни е единствено една икона на **Никифор II**, съхранявана в НЦИАМ, на която е изобразен св. Елевтерий. Тя датира от 1836 г.

Далеч по-комплициран е случая с иконата Три светители от църквата „Възнесение Христово“ във Враца, изписана през 1844. Тя е дело на зографа **Атанасий**, за който се смята, че произхожда от Галатиста. Всъщност подписът му не е бил правилно разчетен в литературата и се оказва, че той е родом от Науса (Негуш) като няма нищо общо със Света гора. Възможно е обаче това да е бащата на Алекси Атанасов, за който има косвени сведения, че също е бил зограф.

### 3.2. Никифор от Карпениси

Изглежда Никифор е бил най-известен сред съвременните му светогорски майстори от втората половина на XVIII в. и началото на XIX в. Той е работил многократно извън пределите на Атон, част от която продукция представляват и иконите му в днешните граници на България. Наред с публикуваните му вече произведения, сред които се отличават царските икони, изработени през 1805 г. за църквата „Св. Никола“ в гр. Елена, голяма част от останалите му творби се приписват на Христо Димитров. Това се отнася до цели четири иконостасни комплекта – за Митрополитската църква в Самоков от 1793 г., за старата църква „Св. Никола“ във Враца от 1803 г., за църквата „Св. Троица“ в Русе от 1807-1808 г. и недатираните му икони за църквата „Успение Богородично“ в Пазарджик.

На ръката на Никифор могат да се атрибуират няколко отделни икони като тази на ап. Андрей, намираща се днес в църквата „Св. Теодор Стратилат“ в Долно Райково, Богородица Одигитрия, произхождаща от църквата „Успение Богородично“ в Хасково, Св. Пантелеймон от Роженския манастир или Св. Никола на трон с Дейсис, която е от църквата „Св. св. Константин и Елена“ в Пловдив.

Засега не е известна нито една негова подписана икона у нас. Няма сведенията той да е пребивавал някога на територията на днешна България или пък да е пряко свързан с някое българско селище и определен ктитор. Има обаче достатъчно данни, че появата на произведенията му се осъществява предимно по линия на метосите на Хилендарския и на Зографския манастири, чиято обща бройка обхваща на практика почти всички позначими селища в днешните български земи. За две от поръчките съществуват косвени извори, които показват, че те вероятно имат частен ктиторски характер. Това са иконите му за Митрополитската църква в Самоков, дарени от митрополит Филотей и тези за Пазарджик, където като основен дарител се очертава епископ Дионисий. Но и в двата случая иконите са поръчани от Света гора, а не лично на зографа. Възможно е някои от произведенията му да проникват у нас и чрез метоси на манастира Ватопед, с който манастир Никифор е поддържал трайни отношения. Единични негови произведения може да са достигнали до България и чрез таксидиоти, пренасяли свои лични икони из българските земи, които днес се съхраняват в различни музеи из цялата страна.

### 3.3. Митрофан от Виза

Митрофан вероятно е най-старшият ученик на Никифор от Карпениси, наследявайки го като ръководител на екипа след смъртта му през 1816 г. Не е известно как се появява на Света гора, тъй като явно не е в родствени връзки със своя учител. Неговото творчество е сравнително добре познато, а произходът му от Виза, Тракия не подлежи на съмнение. Знае се, че той не е напускал Света гора, оставайки там дори по време на окупацията между 1821-1829 г. Живял е в келията „Вси светии“, където е получавал поръчки и където е починал вероятно в началото на 30-те години на XIX в., тъй като негови творби след 1829 г. не са известни поне засега.

Подобно на своя учител, произведенията му се появяват у нас предимно чрез метосите на светогорските манастири. Такъв е случая с иконите му за църквата „Арх. Михаил“, в Етрополе от 1815 г., една от които е подписана. Добре известна е и връзката му с манастира Ватопед, по която линия принципно се появяват най-много негови произведения извън пределите на Света гора. У нас такава е иконата Богородица Есфамени, съхранявана в НГ Крипта. Тя не е подписана, но е датирана от 1809 г. и има надпис на гърба, в който се споменава името на хаджи Пасхалис и манастира Ватопед.

Публикуван частично досега оставаше един голям комплект царски и празнични икони, изработени от Митрофан за църквата „Успение Богородично“ в с. Шипочане. Те датират вероятно от края на второто десетилетие на XIX в. По стилови белези и сравнение с иконата Богородица Есфагмени, на Митрофан може да се припише и иконата Богородица Страдаща с Разпятие Христово и префигурации, свързани с кръстната смърт на Христос. Тя е поставена от вътрешната страна на един реликвиар от колекцията на НИМ, който произхожда от манастира Косиница.

### **3.4. Доситей от Печ**

Монах Доситей от Печ не е особено известен днес, но е зограф, притежавал завидни професионални умения. Биографията му е неясна, но доколкото се знае, той работи на Света гора през второто и третото десетилетие на XIX в. Смята се, че е бил монах в скита „Св. Йоан Предтеча“ към Ивирон, където прави поредица икони на съвременните му новомъчениците, подготвяни по онова време за мъченическа смърт в келията „Св. Никола“ към скита. В стилово отношение иконите на Доситей се доближават до тези на Никифор от Карпениси, поради което може да се приеме, че той е бил обучаван в неговото ателие. Въпреки, че е родом от Сърбия, факт, който самият зограф подчертава нееднократно в подписите си, палеографията на надписите от иконите му издава изцяло гръкоезичното му обучение и обвързаността му със светогорското изкуство.

Като негови произведения у нас могат да се атрибуират шестте царски икони от иконостаса на църквата в Девическия метох в Самоков. Тези икони се приписват неточно на Христо Димитров, Йоан Иконописец или Димитър Христов, а са принадлежали на старата църква в метоха, издигната през 1818 г. Две от иконите – Богородица Пантанаса и Покров Богородичен са датирани от 1819 г., а по тях могат да бъдат датирани и останалите четири.

### **3.5. Йеродякон Давид и монах Яков**

Тези зографи са известни в литературата ни като автори на стенописите от църквата „Св. Никола“ в гр. Елена (1810-1811). Безспорен стилос паралел за работата на зограф Яков, са стенописите от параклиса в келията „Св. Апостоли“ на манастира Дионисиу, подписани от зографа и датирани от 1818 г. Благодарение на този паметник се изяснява произхода на зограф Яков, който е ученик на Никифор от Карпениси. Известно е, че той се отделя от неговата група и работи със седалище в Неа скити.

От Яков има още произведения у нас, които не са познати до този момент. Това са шест икони от 1818 г., произхождащи от църквата „Св. Димитър“ в Сливен и една Богородичната икона със 17 житийни сцени от Троянския манастир, от същата година. Изворите показват, че е много вероятно всички тези икони да са донесени у нас наведнъж от хилендарския таксидиот Леонтий, който се появява в 1818 г. в Троянския манастир и е задържан от тамошния игумен, за да изработи няколко щампи.

След идентифицирането на Яков, вече можем да смятаме за факт и обучението на Давид на Света гора. Напълно възможно е той да е поредният от учениците на Никифор, за което говорят и стиловите белези на иконите му. Три от тях са непознати на науката. Те са правени за еленската църква „Успение Богородично“ през 1813 г. От Давид са работени и стенописите в купола на католикона на Бигорския манастир, които се датират около 1800 г.

В Националната галерия е запазен един тефтер, принадлежал на Йоан Попович, зограф от гр. Елена, в който има рисунки правени от Яков. Те стават първият реално

документиран пример за влияние, а може би и за обучение на български зограф от светогорски такъв, който при това е възпитаник лично на Никифор от Карпениси.

### **3.6. Макарий от Галатиста**

Смята се, че Макарий (1746 – 6 май 1814) се е обучавал наравно с Никифор в ателието на Дамаскин от Карпениси, но не знаем реални доказателства, които да подкрепят подобен извод. Освен това, за разлика от Никифор, най-ранните подписани произведения на Макарий са извън Света гора, а наемането на светогорската келия „Рождество Богородично“, заедно с племенника му Вениамин е чак от 1785 г. Така остава спорно дали той трябва да се смята за автентичен светогорски майстор, обучаван на Атон, или трябва да се обяви за „външен“ зограф. Но наемането на келия на Света гора може да се разбира единствено като акт на установяване на това място, а последвалата продукция вече трябва да се разглежда като изцяло „атонска“.

Неговите произведения у нас трябва да се отнесат към годините на творческата му зрялост, когато той вече е бил установен като светогорски зограф. Царските му икони от 1789 г. за църквата „Успение Богородично“ при метоха Пчелина в Рилския манастир са от давна публикувани, но към тях тук прибавяме и петнадесет апостолски икони от същия иконостасен комплект, датиращи от 1792 г. Останалите му произведения у нас са единични, разпръснати днес на различни места. В Рилския манастир са царските двери, които той е изработил през 1787 г. и няколко недатирани празнични икони, а в Митрополитската църква в Самоков има четири негови икони, сред които се отличава Пророк Илия, хранен от гарвана, която се приписва неправилно днес на Христо Димитров.

Всички известни ми икони на Макарий у нас са неподписани, а датирането им трябва да се отнесе предимно към края на XVIII в. Най-ранна сред тях е иконата Въведение Богородично от колекцията на НИМ, която датира от 1786 г., а най-късна е тази на Успение Богородично, датирана от 24 март 1809 г., находяща се днес в музея в Копривщица.

### **3.7. Захарий и Вениамин от Галатиста**

Творчеството на двамата племенници на Макарий, което е свързано с България е почти изцяло непроучено. Това се дължи на приписването на голяма част от техните произведения у нас на ръката на Христо Димитров. Преди този текст, от Вениамин не беше известно нито едно произведение, правено за българските земи, а от Захарий бяха познати единствено няколко икони от иконостаса на старата Хрелъова църква в Рилския манастир, датиращи от 1791 г. Объркването на техните икони и стенописи с творчеството на Христо Димитров е свързано с изцяло погрешните атрибуции от по-старата литература, които са създали превратна представа за креативността и творческия размах на самоковския майстор, приписвайки му поредица икони и стенописи, които са работени от светогорските зографи. Сред тях са всички рилски стенописни паметници от края на XVIII в., както и огромно количество иконописна продукция от Рилския манастир и Самоков, датираща от цялото последно десетилетие на XVIII в., през което те са пребивали нееднократно на място в манастира. От тях са познати и няколко отделни икони, находящи се днес на различни места у нас, сред които са открояват иконата Богородица Одигитрия на Захарий от 1795, днес в НАИМ и една реплика на Ивионската Портаитиса, правена от Вениамин, намираща се във Варненския музей, която е изписана в последните години от живота му.

Трябва да се отбележи, че не разполагаме с подписи от двамата зографи, освен тези на Захарий от рилските му икони (1791). В стилово отношение, произведенията им у нас се различават от по-късната им продукция, но е известно, че техният стил търпи коренна промяна след 1803-1804 г. и работата им върху стенописите в католикона на Хилендарския манастир. Там те преизписват на места слоя от XIV в., а сблъсъкът им с тази живопис води до съществени промени в иконографските модели, които използват, в палеографията на надписите, в колорита и в цялостното им разбиране за живописиста. Затова и произведенията им от Рилския манастир и Самоков не само запълват съществена празнина в познанията ни за тяхното творчество, но са и единствените познати днес примери, свидетелстващи за техния ранен период, когато все още се различават от похватите и стила на своя чичо.

#### **IV. Зографи, обвързани със Света гора**

През втората половина на XVIII и началото на XIX в. на Света гора работят огромно количество зографи, които нямат връзка с двете светогорски ателиета. Те не са обучавани на място и затова не могат да се категоризират като „светогорски зографи”, а представляват външни майстори. По принцип тези зографи имат разнообразен етнически произход, нямат еднакви професионални възможности и за тях не е задължително да са монаси. Голяма част от тях са и изцяло анонимни днес. Причините за появата им на Света гора са най-разнообразни. Те могат да са свързани с конкретни поръчки, предизвикани от славата им, натрупана от по-ранни произведения, но също така и с лично предлагане на услугите им сред светогорските манастири, които явно са били добре известни с множеството си паметници. Възможно е техни произведения да са попаднали и случайно на Света гора чрез дейността на метосите, таксидиотската мрежа, поклонничеството и не на последно място – на лични познанства и частни поръчки. Утвърждаването им на местна почва обаче е било свързано с много трудности, тъй като практиката не само на Света гора, но и в голяма част от православните манастири на Балканите показва, че към зографите принципно е имало доста изисквания, за да бъдат наети. Гаранциите, които са били изисквани от зографите са ясно свидетелство, че Света гора е била по онова време художествен център, в който са могли да получат мащабни поръчки само най-известните зографи, работещи в ортодоксалния поствизантийски стил. Затова тук са подбрани именно такива с по-прочути имена, които работят интензивно на Света гора в този период и определят на практика насоките на светогорската живопис, а имат и произведения у нас, повечето от които не са познати досега на науката.

##### **1. Константин и Атанас от Корча**

Сред майсторите от периода, обвързани със Света гора, може би най-популярни днес са братята Константин и Атанас от Корча. Техните произведения в България са частично познати. Това са пет икони от Рилския манастир, датиращи от 1757 г. Като дело на тяхното ателие е атрибуирана и иконата на св. Йоан Рилски и св. Лука, вероятно от 1759 г., която също произхожда от Рилския манастир, но е била в Духовната семинария в Пловдив, а днес се намира в НЦИАМ. Още три икони от територията на България могат да бъдат отнесени към тяхното творчество. Първата е Въздвижение на Честния кръст, датирана от 1751 г. и произхождаща от църквата „Св. Никола” в Дупница, а сега част от сбирката на НАИМ. Втората е Влизане в Йерусалим от иконната сбирка на Пловдивската галерия. Трета е иконата Архангел Михаил от гробищната църква „Успение Богородично” в София, днес в НЦИАМ, която трябва да свържем по-скоро с

работата на сина на Константин – Търпо зограф. Последната икона, която можем да припишем на Константин и Атанас е св. Пантелеймон с житийни сцени от едноименната видинска църква.

Нито едно от посочените произведения не е подписано. Появата на всички тези икони се дължи на отделни ктиторски поръчки, а специално тези от Рилския манастир са свързани с братството осъществено между него и Хилендарския манастир от 1757 г. Няма данни зографите да са пребивавали някога на наша територия, а произведенията им явно се поръчват и пренасят директно от Света гора.

## **2. Монах Митрофан от Хиос**

Да се въведе ред в неговите произведения на Митрофан е трудно, тъй като той е изключително продуктивен, с многобройни творби както на Света гора, така и из целия Балкански полуостров. За произхода му не се знае много, освен че явно е родом от о. Хиос и вероятно е бил светогорски монах. Може да се каже най-общо, че той работи на Света гора през цялата втора половина на XVIII в. като се занимава както с иконопис, така и със стенопис.

Част от произведенията му от Света гора са вече публикувани, а запазените извори свързани с изписването на фиалата на манастира Дохиар (1773-1774) свидетелстват, че той е имал ученици/помощници, което позволява да се говори за ателие/работилница около него. Това пък обяснява не само огромната му продукция, често осъществявана в рамките на една и съща година, но и стиловите разлики между някои от произведенията му, които вероятно са правени от неговите помощници.

На територията на България днес се намират множество негови икони, голяма част от които все още не са атрибуирани. Зографът обаче не е работил стенописи у нас и няма данни да е бил поканен лично при нито една от осъществените поръчки на икони. Вероятно не е пребивавал на място, а иконите му се появяват или чрез ктиторски поръчки, каквато е тази с образа на ап. Тома с житийни сцени, която датира от 1783 г. и е частно дарение от х. Тома х. Ценович за църквата „Св. Пантелеймон“ във Видин или чрез дейността на светогорските метоси. Не малко негови икони са свързани и с окомплектоването на иконостаси в някои от нашите манастири. Такива се поръчките за Рилския манастир, където зографът има поне два комплекта икони, Тетевенския и Алинския манастири. Той е работил и за църквите в Самоков, Банско, Видин, Жеравна, а няколко отделни негови произведения се откриват в различни селища у нас, включително в музейни сбирки и частни колекции. Негова е и една много любопитна реплика на Ивионската Портаитиса, която попада във Варна и по-късно е дарена на руския император Николай I.

## **V. Зографи, предполагаемо свързани със Света гора**

Липсата на точни критерии при определянето на зографите, които се свързват със Света гора е довело до неоснователно категоризиране като „светогорски“ на редица майстори, работещи извън монашеската република. По прилика със „светогорският стил“, пък се смятат за свързани със Света гора и огромно количество анонимни произведения. Всъщност единствените критерии, по които можем да смятаме някое анонимно произведение за „светогорско“ са историческите сведения, доказващи светогорски произход. Такива са например ктиторските надписи, удостоверяващи светогорски поръчител. Но светогорската принадлежност на даден ктитор не гарантира задължително, обвързаността и на зографът изработил икона по негова поръчка с монашеската република. Защото много от тези монаси, всъщност са таксидиоти,

намиращи се в непрекъснато движение извън границите на Атон и съответно могат да поръчат икона навсякъде по своя път. Със същата предпазливост трябва да се подхожда и към репликите на светогорските чудотворни икони, тъй като те може да са работени по щампа, без досег с оригинала и без пряка или косвена връзка с Атон, нито на зографа, нито на ктиторите.

Накрая е обърнато внимание върху няколко примера на съвпадение в използваните иконографски модели при икони от Света гора и извън нея. Направен е извод, че външните икони не могат да се свържат с Атон, тъй като тези модели са масово разпространени и се интрепретират в различни части на Балканския полуостров от всякакъв род зографи.

## **1. Зографи с известни имена**

В тази част е направен преглед на българските зографи, които се обвързват със Света гора. Последователно са разгледани самоковските зографи Христо Димитров, Йоан Иконописец и Коста Вальов, както и един паметник – стенописите от църквата „Арх. Михаил“ в гр. Рила, който по стилови белези прилича на работен от светогорски зограф. Всъщност той е част от ранните произведения на Коста Вальов.

Обърнато е внимание и на зографи извън Самоков като Филип, Недко Тодорович и Александър Попгеоргиев, които всъщност са локални майстори, формирани без пряката намеса на светогорското изкуство, а чрез досег с неговите прояви в регионите, където живеят и работят. Чрез тази косвена връзка, те усвояват и възприемат някои маниери и похвати, характерни за светогорското изкуство.

Накрая са посочени произведения на йеромонах Киприян, който може да бъде смятан за зограф и дърворезбар, пряко свързан със Света гора. От него са известни едни царски двери, работени за Троянския манастир и датиращи от 1794 г.

## **2. Анонимни зографи**

В тази част са представени, икони от трима зографи, работили интензивно в българските земи през периода, чиито имена за съжаление не са известни. Стилните белези на техните произведения се доближават плътно до светогорската продукция, а и на самата Света гора се откриват множество икони, които могат да им се припишат. Поради това те трябва да бъдат смятани за зографи, обвързани с монашеската република, които са работили епизодично и у нас.

Първият от тях има изключително много произведения, работени на Света гора от началото до средата на XIX в. От него са познати у нас и четири икони, разпръснати на различни места, най-ранна сред които е иконата Богородица Портаитиса от Варненския музей, датираща от 1815 г. В стилно отношение, работите на този зограф се приближават до произведенията на Митрофан от Хиос, поради което е възможно той да е негов късен последовател.

От втория анонимен зограф са известни няколко икони от Рилския манастир, които се приписват неточно на Христо Димитров. Те напомнят за продукцията на Гавриил и Григорий от Костур, които са известни преди всичко със стенописите в католитона на манастира Григориат от 1779 г.

Третият анонимен зограф отново има преобладаващо количество произведения в Рилския манастир, но са познати негови икони и от други региони. Творчеството му е свързано с ателието на Константин и Атанас от Корча, но поради това, че работи в края на XVIII в. може да бъде смятан единствено за техен късен последовател.



## **VI. Пътища за проникване на произведения на светогорски зографи у нас**

### **1. Таксидиотската институция**

В тази част се прави преглед на известното за таксидиотската институция, тъй като тя може да се определи като основен път за проникване на светогорски икони у нас. Приведени са данни за значимостта на таксидиотите, които традиционно се титулуват като проигумени, както и извори за ролята на метосите по места, чрез които са осъществявани поръчки на икони от Света гора.

### **2. Разпространение на светогорска продукция чрез метосите и поръчки до светогорските манастири.**

Тук се навлиза в по-детайлен анализ на методите, чрез които са осъществявани самите поръчки на икони. Приведени са много примери на икони от светогорски зографи у нас, както и документални сведения за начините, по които те са поръчани, изпълнени и доставени на място. Отбелязана е специалната роля, която имат и светогорските манастири, които чрез своите метоси се превръщат в посредници за поръчване и изпълнение на икони. Обърнато е специално внимание на 60-те и 70-те години на XVIII в., когато произведенията на Света гора са поръчвани направо на манастирите, а те са предавали поръчката на зографи, с които са били в по-тесен контакт, тъй като в дадения момент на поръчката, са се намидали в техния манастир, работейки нещо друго. Тази практика е засвидетелствана неведнъж, засяга всички манастири и зографи, а се отнася и към по-късно време, когато вече са сформирани двете ателиета. Така тя би трябвало да бъде окачествена като най-стария и автентичен път за проникване на произведения на светогорските зографи из целия Балкански полуостров.

### **3. Ктиторски поръчки и роля на отделната личност**

Анализирана е ролята на частните ктитори за проникването на светогорски произведения у нас. Посочени са редица примери за подобен вид поръчки, както и имената на по-значимите ктитори от българските земи. На базата на известното досега е направен извод, че в немалко случаи е налице смесен вариант между таксидиотска дейност и лична ктиторска поръчка, в резултат на което дадена икона може да е била поръчана лично от определен ктитор чрез посредничеството на някой светогорски манастир, а да е доставена до самото място чрез таксидиотската мрежа. Анализиран е един такъв пример с икона от 1783 г., предназначена за х. Тома х. Ценович от Видин.

### **4. Поклоннически икони**

В тази глава е разгледано силно надцененото значение на поклонничеството за проникването на светогорски произведения у нас. Посочено е, че този вид икони, принципно са много трудни за прецизно идентифициране. Освен това на Света гора не е съществувала практика, подобна на божигробската, да бъдат почти манифактурно създавани икони с определени сюжети, които да се продават на поклонниците. Там тази функция е била изцяло заменена от щампите и за да придобие подобна икона, поклонникът посетил Атон в края на XVIII в., е трябвало специално да си я поръча. Това обаче недвусмислено категоризира иконата като ктиторска поръчка, а не като поклонническо произведение, заради което в огромна част от случаите, смятаните за поклоннически икони, идващи от Света гора, всъщност се препокриват с частни ктиторски поръчки.

## **VII. Заключение**

Започвайки с Дионисий от Фурна и учениците около него, все повече зографи се ориентират към установяване и работа на Света гора, разбираана най-вече като център, в който е съхранено старото ортодоксално изкуство и могат да бъдат намерени повече поръчки. Постепенно това довежда до изключително пъстра картина на художествения живот в монашеската република. Около средата на XVIII в. вече е формирано ателието на Дамаскин от Карпениси, където е обучен Никифор. Малко по-късно там се установява и Макарий от Галатиста, основавайки второ ателие, вероятно на чисто родов принцип. Същевременно във втората половина на века на Света гора вече работят интензивно „външни“ по обучение зографи като Митрофан от Хиос, Константин и Атанас от Корча, Григорий и Гавриил от Костур, които определят основните стилови насоки на изкуството, създавано на Атон. Чрез таксидиотската мрежа и метосите на отделните манастири, то се разгръща до такава степен, че обхваща и най-отдалечени точки на Балканския полуостров, където се появяват творби от зографите, работещи на Света гора. До 20-те години на XIX в. това е процес, който непрекъснато се разраства и единствено политическите събития в Гърция, рефлектирали върху Света гора, слагат край на тази практика. След 1830 г. възстановяването на ателиетата е бавно, а зографите които го осъществяват, не са нито толкова известни, нито толкова качествени. Въпреки техните усилия, популярността на Атон като художествен център замира в течение на следващите десетилетия, макар продукцията, която се излъчва да е двойно и тройно увеличена като обем, тъй като след средата на XIX в., там работят огромен брой зографи.

На този фон, българските възрожденски майстори изглеждат напълно маргинални. До средата на XIX в., те почти нямат пряк досег със Света гора, а художествените процеси и влияния са еднопосочни. От Атон към наша територия се пренасят огромно количество щампи, оттам се поръчват икони и се канят зографи, а в обратната посока се появяват инцидентно отделни произведения, било то чрез поклоннически дарения или чрез светогорските метоси. Тези единични примери обаче се тълкуват спекулативно в по-старата ни литература, създавайки впечатление, че са съществували осъзнати и действащи двупосочни художествени връзки. В действителност, това са частни и епизодични прояви, които само имитират взаимно влияние между двете географски места, а масовата практика показва, че в продължение на десетилетия, художествените процеси у нас са протичали под влияние на старата ортодоксална традиция, почитана на Света гора.

## **VIII. Основни приноси на дисертацията**

- За пръв път са събрани, анализирани и систематизирани произведенията на светогорски зографи от съвременната територия на България.
- Изведени са нови теоретични постановки за значението на понятията „светогорски зограф“ и „светогорски стил“, чрез които се коригират базисни неточности, съществуващи в досегашната литература.
- Ревизирани са поредица от погрешни представи по отношение на историческото, социалното и художественото значение на светогорската живопис за българските земи.
- Събрани, открити и проучени са произведенията у нас на всички познати днес зографи, които са били част от двете светогорски ателиета. Направени са

множество нови атрибуции и датироване на икони, които от десетилетия се мултиплицират с грешни данни в специализираната литература.

- Уточнен е характера на обучение в светогорските ателиета и са проучени идентичността и професионалният статут на светогорските зографи. Изнесени са нови данни за организацията на двете ателиета, формирането и работата им на родов принцип. Показан е затвореният характер на ателиетата и участието в тях на точно определени зографи, работещи постоянно в екип, в който не се допускат външни майстори.
- Разграничено е изкуството създавано на територията на Света гора от това правено в границите на българските земи през втората половина на XVIII в. и първата половина на XIX в. По този начин е коригиран остарелият възглед, че определени паметници на светогорското изкуство са част от Българското Възрожденско изкуство. В този контекст са преразгледани т.н. „български“ паметници на Света гора и специално стенописите в манастирите Зограф и Хилендар, които са извадени от числото на възрожденското ни изкуство, тъй като са работени изцяло от светогорски зографи с гръцки произход.
- Систематизирани са данните за пътищата на проникване на светогорски икони у нас и са изведени основните начини за тяхното поръчване и доставяне. Безспорно доказана е ролята на таксидиотската институция в това отношение, която се оказва основен фактор за превръщането на Света гора в художествен център на Балканите в края на XVIII и началото на XIX в.

## IX. Списък на публикациите

**Куюмджиев, А.** Едно пътуване на Неофит Рилски. – В: Наследството на отец Неофит Рилски: изкуствоведски, богословски и филологически аспекти. С., 2012, 123-133.

**Куюмджиев, А.** Две неидентифицирани сцени от външната галерия на католикона в Рилския манастир – Проблеми на изкуството, № 4, 2012, 28-32.

**Куюмджиев, А.** И още нещо за строителите на главната църква в Рилския манастир. – В: Изкуствоведски четения 2011, С., 2013, 67-71.

**Куюмджиев, А.** Иконографският модел за житийния цикъл на св. Никола от едноименния параклис в рилския католикон. – В: Юбилеен сборник по случай 80-годишнината на проф. Протопрезвитер Н. Шиваров. Университетско издателство „Св. Св. Кирил и Методий“, Велико Търново. В. Търново, 2014, 278-297.

**Куюмджиев, А.** Църква „Св. Никола“, гр. Елена. – В: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България. С., 2018, 100-123.

**Куюмджиев, А.** Църква „Рождество Богородично“, Рилски манастир. – В: Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България. С., 2018, 455-495.

**Куюмджиев, А.** Икони на Никифор от Карпениси в България, приписвани на Христо Димитров. Предварителни бележки. – Проблеми на изкуството, № 2, 2018, 21-32.

## X. Цитати

- **Цитиране на:** Куюмджиев А. Една хипотеза за архитектурния първоизточник на главната църква в Рилския манастир. – Светогорска обител Зограф. Т. III, С., 1999, 324-338; **Цитирано от:** Генова, Е. Второто поколение зографи от Самоковската школа. Димитър Христов зограф. Йоан Николов Иконописец, Костадин Петровиц Вальов. С., 2012, с. 229.

- **Цитиране на: Куюмджиев, А.** Стенописите в църквата „Св. Никола“, гр. Елена. С., 2012; **Цитирано от: Генова, Е.** Второто поколение зографи от Самоковската школа. Димитър Христов зограф. Йоан Николов Иконописец, Костадин Петрович Вальов. С., 2012, с. 33, 154, 213.
- **Цитиране на: Куюмджиев, А.** Архитектура, ритуал и стенопис в главната църква на Рилския манастир. – Проблеми на изкуството, бр. 1, 2000, 20-26; **Цитирано от: Генова, Е.** Второто поколение зографи от Самоковската школа. Димитър Христов зограф. Йоан Николов Иконописец, Костадин Петрович Вальов. С., 2012, с. 229.
- **Цитиране на: Куюмджиев А.** Ритуал и стенопис в главната църква на Рилския манастир. – Проблеми на изкуството, бр. 3, 1998, 52-58; **Цитирано от: Генова, Е.** Второто поколение зографи от Самоковската школа. Димитър Христов зограф. Йоан Николов Иконописец, Костадин Петрович Вальов. С., 2012, с. 102 - бел. 433, 437, с. 167, 229.
- **Цитиране на: Куюмджиев А.** Ритуал и стенопис в главната църква на Рилския манастир. – Проблеми на изкуството, бр. 3, 1998, 52-58; **Цитирано от: Гергова, И.** Чудесата на Пресвета Богородица в културата на Българското Възраждане. С., 2012, с. 113 – бел. 24, 195 – бел. 113.
- **Цитиране на: Куюмджиев, А.** Неизвестни творби на Митрофан Зограф. – Проблеми на изкуството, бр. 2, 2003, 41-53; **Цитирано от: Генова, Е.** Второто поколение зографи от Самоковската школа. Димитър Христов зограф. Йоан Николов Иконописец, Костадин Петрович Вальов. С., 2012, с. 154, 165 - бел. 50, 51, 52, с. 213.
- **Цитиране на: Куюмджиев, А.** Новооткрити творби на самоковски зографи в църквата „Св. Троица“ в с. Извор (Босилеградско). – Паметници, реставрация, музеи, бр. 3, 2004, 3-11; **Цитирано от: Генова, Е.** Второто поколение зографи от Самоковската школа. Димитър Христов зограф. Йоан Николов Иконописец, Костадин Петрович Вальов. С., 2012, с. 10, 15, 20, 23, 72, 75, 77 - бел. 330, 331; с. 78 - бел. 334, 335, 336, 337, с. 81 - бел. 348, 349, с. 93 - бел. 390, 391; с. 138, 156, 191, 197 – бел. 32, 33, с. 199, 200 – бел. 48, 49, с. 204, 205.
- **Цитиране на: Куюмджиев А.** Антитези в стенописната програма на католикона в Рилския манастир. – Проблеми на изкуството, бр. 4, 1998, 50-56; **Цитирано от: Генова, Е.** Второто поколение зографи от Самоковската школа. Димитър Христов зограф. Йоан Николов Иконописец, Костадин Петрович Вальов. С., 2012, с. 229.
- **Цитиране на: Куюмджиев, А.** Косвени сведения за предатирането на възрожденските стенописи от наоса на църквата в Куриловския манастир. – Проблеми на изкуството, бр. 4, 2016. **Цитирано от: Ванев, И.** Още за преустройствата, етапите на изписване и опазването на църквата в манастира „Св. Йоан Рилски“ край Курило. Проблеми на изкуството, 2018, бр.1, 86-94.
- **Цитиране на: Куюмджиев, А.** Стенописите в църквата „Св. Никола“ гр. Елена. С., 2012. **Цитирано от: Мутафов, Е.** Живописата на Атон през призмата на новите научни изследвания. – Проблеми на изкуството, бр. 1, 2012, - цитат на с. 9.
- **Цитиране на: Куюмджиев, А.** Рисунки към Апокалипсиса от албума на еленските зографи в НХГ и техният западен прототип. – Проблеми на изкуството, бр. 1, 2011, 14-

20; **Цитирано от: Иванова, Т.** Митарствата на душата в иконографията на Страшния съд. – Проблеми на изкуството, бр. 4, 2013, 25-36 – цитат на с. 35.

- **Цитиране на: Куюмджиев, А.** Новооткрити творби на самоковски зографи от църквата „Св. Троица“ в село Извор (Босилеградско) – Паметници, реставрация музеи, бр., 2004, 3-10; **Цитирано от Захариева, М.** Цикълът на Деянията и Чудесата Христови от притвора на Черепишката манастирска църква Успение Богородично. – Проблеми на изкуството, бр. 2, 2015, стр. 35.

- **Цитиране на: Куюмджиев А.** Стенописите в главната църква на Рилския манастир. С., 2015; **Цитирано от: Зебић, Т.** ЧЕТИРИ ИКОНЕ ПАЗАРСКЕ ЦРКВЕ У ПИРОТУ – ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ ДУХОВНОГ ЖИВОТА У ХVIII ВЕКУ. - Пиротски зборник, бр. 41 (2016), 41-55.

- **Цитиране на: Куюмджиев А.** Стенописите в главната църква на Рилския манастир. С., 2015; **Цитирано от: Гергова, И.** НАЙ-РАННИТЕ ИКОНИ НА ДИЧО ЗОГРАФ В БЪЛГАРИЯ. - ПАТРИМОНИУМ.МК, година 9, број 14 / 2016, 203-212.

- **Цитиране на: Куюмджиев А.** Стенописите в главната църква на Рилския манастир. С., 2015; **Цитирано от: МАШНИЌ, М.** СИДНОТО СЛИКАРСТВО ВО НАОСОТ НА ЦРКВАТА СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА ВО КРАТОВО. - ПАТРИМОНИУМ.МК, година 9, број 14 / 2016, 265-284.