

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



СИМЕОН ТОНЧЕВ СИМЕОНОВ

**ПОДГОТВИТЕЛНИТЕ РИСУНКИ В ТВОРЧЕСКИЯ
ПРОЦЕС НА ЗОГРАФИТЕ ОТ КРАЯ НА ХVІІІ ВЕК И
ХІХ ВЕК (ПО МАТЕРИАЛ ОТ БЪЛГАРСКИ СБИРКИ)**

АВТОРЕФЕРАТ

**НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА
СТЕПЕН *ДОКТОР***

София

2025

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

СИМЕОН ТОНЧЕВ СИМЕОНОВ

**ПОДГОТВИТЕЛНИТЕ РИСУНКИ В ТВОРЧЕСКИЯ
ПРОЦЕС НА ЗОГРАФИТЕ ОТ КРАЯ НА XVIII ВЕК И XIX
ВЕК (ПО МАТЕРИАЛ ОТ БЪЛГАРСКИ СБИРКИ)**

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА
СТЕПЕН *ДОКТОР* ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ
ИЗКУСТВОЗНАНИЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА, 8.1.

Научен ръководител

доц. д. н. Александър Куюмджиев

Рецензенти:

проф. д-р Елена Генова

чл.- кор. проф. Иванка Гергова

София, 2025 г.

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на разширено заседание на изследователска група *Средновековно и възрожденско изкуство*, сектор *Изобразителни изкуства*, проведено на 08.05.2025 г.

Дисертационният труд е в обем от 323 страници и включва: въведение; шест глави; заключение; библиография с 464 заглавия; приложение; както и албум от 190 страници с 247 изображения.

Публичната защита ще се проведе на 30.09.2025 г. от 11:00 ч. в заседателна зала 1 на ИИИЗк на заседание на научно жури в състав: доц. д-р Ангел Николов, СУ; проф. д. н. Благовеста Иванова, ВСУ; проф. д-р Елена Генова, рецензент; проф. д-р Елисавета Мусакова, ИИИЗк; чл.- кор. проф. Иванка Гергова, ИИИЗк, председател на НЖ и рецензент.

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

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|---|-----------|
| I. Обща характеристика на дисертацията..... | 5 |
| II. Рисунки до края на XIX век в българските сбирки. Общ преглед..... | 5 |
| 1. Рисунки от периода XV–XVII век..... | 6 |
| 2. Рисунки от XVIII–XIX век..... | 6 |
| III. Материали и техники на рисунките от XVIII–XIX век..... | 7 |
| 1. Хартия..... | 8 |
| 2. Материали..... | 8 |
| 3. Техники..... | 8 |
| IV. Рисунки на зографите от Тревненската школа..... | 9 |
| 1. Рисунки на зографите от Витановската фамилия..... | 9 |
| 2. Рисунки на зографите от Захариевската фамилия..... | 10 |
| 3. Рисунки на зографите от Миневската фамилия..... | 11 |
| V. Рисунки на зографите от Банската школа..... | 11 |
| 1. Рисунки на Тома Вишанов..... | 11 |
| 2. Рисунки на Димитър Молеров..... | 12 |
| 3. Рисунки на Михалко Голев..... | 12 |
| 4. Рисунките от Cod. D. Slavo 47..... | 13 |
| 5. Рисунки на Иван Димитров от Кочериново..... | 14 |
| VI. Рисунки на зографите от Самоковската школа..... | 14 |
| 1. Рисунки на Христо Димитров..... | 14 |
| 2. Рисунки на Димитър Христов..... | 15 |
| 3. Рисунки на Захарий Христов..... | 15 |
| 4. Рисунки на Станислав Доспевски (Зафир)..... | 16 |
| 5. Рисунки на Йоан Николов Иконописец..... | 17 |
| 6. Рисунки на Никола Образописов..... | 18 |
| 7. Рисунки на Христо Йовевич..... | 18 |
| 8. Рисунки на Васил Попрадойков..... | 18 |
| VII. Приложения на рисунките в творческия процес на възрожденските зографи..... | 18 |
| 1. Българската наука за рисунките от XVIII–XIX век. Термини и определения за рисунките, използвани в литературата..... | 18 |
| 2. Термини за рисунката, използвани от зографите..... | 19 |
| 3. Приложения на рисунките в практиката на възрожденските зографи..... | 20 |
| 3.1. Рисунката в художествения процес на художниците от Средновековието..... | 20 |
| 3.2. Класификация и видове рисунки според техниката..... | 20 |
| 3.3. Копирането като метод на обучение на зографите и рисунката..... | 21 |
| 3.4. Рисунката като модел и формирането на общ изобразителен език..... | 21 |
| 3.5. Иконографски ръководства, ерминии, книги с модели..... | 22 |
| 3.6. Копирки (перфорирани рисунки) в творческия процес..... | 22 |
| 3.7. Подготвителни рисунки в творческия процес..... | 23 |
| 3.8. Рисунката <i>modello</i> в практиката на възрожденските зографи..... | 23 |
| 3.9. Рисунката като автономно произведение на изкуството..... | 24 |
| VIII. Заключение..... | 24 |
| IX. Основни приноси на дисертационния труд..... | 27 |

Х. Списък на публикациите по темата на дисертацията.....28

I. Обща характеристика на дисертацията

В дисертационния труд се проучват и анализират рисунките на зографите от Възраждането, съхранявани в различни институции на територията на България – музеи, галерии, архиви, библиотеки и др. Изборът на темата „Подготвителните рисунки в творческия процес на зографите от края на XVIII век и XIX век (По материал от български сбирки)“ е провокиран от няколко обстоятелства. На първо място тя е актуална и отговаря на нарастващия научен интерес към зографските рисунки. До този момент липсва и цялостно изследване, посветено на тях. Не е отделено достатъчно внимание и на теоретичните проблеми, свързани с ролята на рисунката в творческия процес на зографите.

Изследователският интерес към рисунките на възрожденските зографи започва с откриването на графичния архив на Захарий Зограф през лятото на 1927 г. от А. Протич. За първи път материалите са публикувани в неговия труд „Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1878 г.“ от 1930 г. Заедно с неговия принос, трябва да се отбележи също дейността на А. Василиев и на В. Захариев по издирването и опазването на зографските архиви, съставени от гравюри, щампи, рисунки, ерминии. Интересът към зографските рисунки има различна интензивност през десетилетията. В изкуствоведската литература от по-далечното минало трудно може да се намери нещо за тях. В случаите, когато са коментирани или репродуцирани рисунки, то те са предимно на светска тема и принадлежат на първите академични художници от Възраждането. Едва в книгата на А. Василиев „Български възрожденски майстори“ (1965) и монографията му за Тома Вишанов – Молера (1969), с подчертано внимание се изследват рисунките от зографите на религиозна тематика. През 1981 г. А. Шаренков публикува статия, посветена специално на техниката и технологията на рисунките на възрожденските зографи. Годишите след 1990 г. показват по-задълбочен интерес от страна на изследователите към рисунките на зографите. Рисунки присъстват в монографични изследвания за възрожденските зографи и първите академични художници като неизменна част от тяхното творчество, както и в тематични проучвания за изобразителното изкуство от Възраждането.

Целта на дисертацията е да издири, проучи и систематизира подготвителните рисунки на възрожденските зографи, съхранявани в различните колекции в страната. Като допълнителен материал за сравнение се разглеждат рисунки на строители и резбари, на академичните художници от епохата, на самоуки рисуващи, изображенията от ръкописи, декорирани от зографи. Мястото на подготвителните изображения в работните практики и методи на зографите е рядко разглеждано в науката. Запълването на тази празнина в теорията е друга задача пред дисертацията. Очакваният резултат се отнася до изясняването на приложенията на рисунките в практиката на зографите. Към рисунките е приложен интердисциплинарен подход на изследване. Основният метод на работа е описание и документиране на разглежданите колекции и анализ на рисунките в тях.

II. Рисунки до края на XIX век в българските сбирки. Общ преглед

Тази глава предлага цялостен преглед на рисунките, датиращи до края на XIX в., който включва както вече известните от литературата колекции, така и издирените в хода на

настоящото изследване сбирки и отделни рисунки. Те са представени според тяхното местосъхранение, заедно с наличните данни за произхода им.

1. Рисунки от периода XV–XVII век

От този период е намерена, и парадоксално – загубена, една рисунка. Смята се, че тя принадлежи на книжовника и зограф св. Пимен и е била нарисувана върху вътрешната страна на дървената основа от подвързията на един от ръкописите му – Октоих НБКМ 197, който в изследванията се датира ок. 1618–1620 г. Рисунката е съставена от няколко наброски на глава на светец, полуфигури на светци, флорален орнамент. Предвид мястото им на изпълнение може да се постави под съмнение дали те са нарочна подготвителна рисунка, приложена при създаването на някоя по-голяма творба – икона, стенопис, дърворезба.

2. Рисунки от XVIII–XIX век

Събирането и опазването в музейна среда на работните архиви на зографите започва в началото на миналия век. За първите четири десетилетия на XX-то столетие в Народния музей в София постъпват последователно рисунките на Николай Павлович, Христо Цокев, Станислав Доспевски и Захарий Зограф, както и на тревненски зографи. През 1951 г. рисунките на Павлович, Цокев, Доспевски и Захарий Зограф са прехвърлени във фонда на НХГ, чиято колекция от възрожденски рисунки днес е най-голямата. Рисунки от XVIII–XIX в. се съхраняват още в ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев“, ИЕФЕМ (НЕМ), НЦИАИ и НЦИАМ, музейната сбирка на НХА, БИА на НБКМ, СГХГ, ЦДА. Институциите в страната, които закономерно притежават рисунки, са музеите в Самоков, Трявна и Банско – центрове на художествените школи от Възраждането. В Къщата-музей „Станислав Доспевски“ в Пазарджик са запазени няколко ръкописа, печатни издания и един скицник с рисунки на художника от времето, когато учи в Русия. В Държавния архив – Габрово се намират рисунки на местния иконописец Иван Хадживасилев. В Рилския манастир е запазен архив със записки и рисунки на монах Теодосий от обителта, също учил в Русия. В тази част по-подробно са разгледани рисунки на зографи, които не принадлежат към художествените школи от епохата. В графичния архив на Захарий Зограф в НХГ е заведен един албум с рисунки, който е принадлежал на зографите Йоан Попович и Йордан Михов от гр. Елена. В цялостния си вид албумът датира от първата половина на XIX в., а рисунките са изпълнени от двамата зографи. Под съмнение е поставено съществуващото мнение за наличието на рисунки на светогорски зографи в тейфтера и по специално на йеродякон Давид и монах Яков, изписали църквата „Св. Никола“ в Елена. Паралелите сред стенописите не означават, че рисунките се отнасят към тяхното творчество, тъй като те може да са направени във връзка с частичното преизписване на храма, което осъществяват Попович и Михов. Тези рисунки вероятно са от ръката на Йоан Попович. На един лист са нарисувани глава на Св. Богородица и до нея корона. На същия лист има печат на Капиновския манастир, за който е работил Йоан Попович, което свидетелства за авторството му на рисунката. Короната е идентична с короната на св. Богородица от негова икона за същия манастир, датираща от 1820 г. На Йордан Михов принадлежат 12 илюстрации на Апокалипсиса, серия рисунки от Христологичния цикъл по евангелието на ап. Лука и други рисунки, рисувани първо с молив и после с лилаво мастило отгоре. Епиграфиката на надписите към работите му съвпада с приписката от 1826 г. на корицата, която свидетелства за отделянето на Михов от неговия учител Йоан Попович. В потвърждение на това са произведенията на Михов, които датират от 1826 г. нататък,

както и фактът че, на страниците на албума има рисунки за проект на негов личен печат. Йордан Михов, който е главният рисуващ, е събрал всички рисунки в един албум.

Любопитен с присъствието си в СМРЗИ – Трявна е един албум с литографии, върху гърбовете на някои от които, има рисунки (наброски). Рисунките са подписани на няколко места, от което се разбира името на автора им. Той е Димитър Минов Арнаудов, който е отбелязал, че е родом от с. Каракьой, Гърция. От имената и родното му място излиза, че той принадлежи на зографската фамилия Минови от Галичник, преселила се в с. Каракьой (сега Катафито в Гърция), но трудно засега може да се определи точната му роднинска връзка с зографите. Най-вероятно той е син на Милош Арнаудов.

Регионалният исторически музей „Акад. Йордан Иванов“ в Кюстендил притежава неизвестна, както за изследователите, така и за публиката, колекция от възрожденски рисунки, които са подробно проучени в дисертацията. Рисунките принадлежат на различни зографи. Те намират паралели сред рисунките от Банско в ЦСВП и сред рисунките на самоковските зографи, разпръснати в различните сбирки из страната. Тази колекция съдържа много рисунки на омаслена хартия, също както сбирките на СГХГ и НХА. Рисунките от трите колекции копират иконите на иконостаса в църквата „Св. Георги“ в с. Голямо Белово, Пазарджишко, изписани през 1808 г. от Христо Димитров от Самоков. Авторите на рисунките са двама и те могат да бъдат търсени сред зографите работили в църквата. През 1852 г., стенописи в храма изписва Петър Вальов, и тогава негов чирак става Костадин х. Ангелов от същото село. Така става възможно Петър да е автор на четири рисунки на апостоли от СГХГ, а Костадин да е работил останалите. За него е публикувано сведението, че е задигнал книгата на своите учители. Сигурно е, че той е притежавал рисунки, които днес се съхраняват в сбирката на Художествената академия. В тази сбирка и сред рисунките от РИМ – Кюстендил се намират три подготвителни рисунки на Костадин х. Ангелов за рисуване от него плащеница с Погребение Христово от 1873 г.

Възрожденските зографи са преписвали и украсявали ръкописи, които също са представени в тази глава, заради рисуваната им декорация. Зографът Яначко Станимиров от с. Бреже е оставил рисунки в два ръкописа, преписани от него в началото на 40-те год. на XIX в. Дичо Кръстев е украсил двете си ерминии от 1844 и от 1851 г. в традицията на ръкописната книга със заставки и инициали, а отделни иконографски описания са придружени от малки рисунки-наброски. В Рилския манастир се намират ерминията на зографите Янаки и Никола от Дупница и иконографския наръчник на Върбан Гърдев Коларов (1863), които също съдържат рисунки, които са без смислова връзка с текста. Ерминията на зографа Георги Дамянов от 1832 г., съхранявана в ЦСВП, съдържа негови по-късни рисунки от 1843 г. Запазени са рисунки, чертежи и архитектурни планове от строители и резбари от възрожденската епоха, като Стойчо и Димитър Фандъкови от Самоков, Генчо Новаков, Иван и Никола Касеви от Трявна и др. Накрая трябва да се отбележат рисунките на самоуки рисуващи, увлечени по изобразителното изкуство. Това са Танчо Шабанов и Христо Коев, известни като илюстратори на Априлското въстание, чиито работи се съхраняват съответно в БИА на НБКМ и Дирекция на музеите в Копривщица. В архива на писателя и литературен и художествен критик Васил Попович в ЦДА са запазени негови рисунки и акварели.

III. Материали и техники на рисунките от XVIII–XIX век

В самостоятелна глава от дисертацията са проучени хартията, материалите и техниките, които зографите от XVIII–XIX в. използват за своите рисунки. Техниките и приготвянето на някои от материалите са описани в ерминиите.

1. Хартия

Зографите използват хартия, внасяна в Османската империя от Италия, Австрия, Франция, Англия и Русия. На първо място по употреба е хартията италианско производство, тъй като Италия е най-големият ѝ доставчик за Османската империя. Малка част от използваната от зографите хартия през XIX в. е собствено производство на Османската империя. Широко разпространени са плътните, ръчно изработени хартии и (полу)гланцираните. Плътната хартия е използвана за направата на копирки (перфорираны рисунки), тъй като издържа многократното продупчване и продължително използване. Гланцирани хартии се употребяват основно през втората половина на XIX в. Водните знаци (филиграните) на хартията дава възможност за точното или приблизителното датирание на рисунките, тъй като служат за *terminus post quem*. Водните знаци на рисунките от Възраждането не са специално изследвани, а в някои случаи са пренебрегвани при проучването на рисунки. На хартиите, на които са работени възрожденските рисунки, се откриват специфични водни знаци, които не присъстват във филиграноложките албуми на водните знаци от османските документи до края на XVIII в. и от славянските печатни книги по българските земи.

2. Материали

Употребяваните материали не са строго специфични за рисунките, а основното им приложение е при писане или общо в живописния процес. На първо място по употреба са мастилата и тушовете, следвани от въглен, темпера и бои от акварелен тип, както и от моливи и сангин. По своя състав мастилата представляват смеси на зелен камък (FeSO_4) и растителни или други продукти като шишарки, шикалки, орехови люспи, сажди и пр., даващи багрилото. Характерно за тях е, че с времето те променят цвета си и стават кафяви, за разлика от следващия по употреба вид мастила – тушовите, които запазват черния си цвят. Промяна на цвета се забелязва при рисунките от тревненския тефтер, съхраняван в НИМ. Съставките за получаването на мастилата и въглените за рисуване, изброени в ерминиите, са едни и същи, но тяхното съотношение и технологичният процес варират.

3. Техники

Зографските наръчници предлагат два основни начина за възпроизвеждане и копиране на изображения, които зографите да използват в своята практика. Те са описани най-подробно в ерминията на Дионисий от Фурна. Точен превод се съдържа във втората ерминия на Дичо Зограф от 1851 г. В ерминията на българските зографи указанията са съкратени. При първата техника, лист омаслена хартия се поставя върху иконата и изображението се очертава с боя или въглен. След омасляване, хартията става прозрачна, а изображението е ясно видимо. Съществен недостатък при омасляването е, че след изсушаване, хартията става изключително крехка и чуплива. Рисунките на Костадин х. Ангелов и Петър Вальов в сбирките на НХА, СГХГ, РИМ – Кюстендил са на омаслена хартия, но са рисувани със свободна ръка.

При втората техника, с черно мастило се очертават контурите на изображението от иконата, а с червено се оцветяват светлосенките по лицето и одеждите. После към нея

внимателно се притиска мокър лист хартия и така се получава негов отпечатък. Изследването на колекциите с рисунки показва, че тази техника е прилагана рядко. Едно заключение, което се налага не само от примерите в българските сбирки, но и от чужди колекции, е че рисуването със свободна ръка с два цвята е предпочитано от зографите пред копирането по техниката от ерминията на Дионисий. В ерминията на българските зографи се откриват варианти на тези техники – вместо мастило да се използва въглен, като тогава хартията не трябва да се овлажнява. Може също директно с ахатов камък да се търка по листа, поставен върху иконата и пак да се получи отпечатък.

Ерминията на зографите Янаки и Никола от Дупница съдържа две техники за изработването и използването на копирки (перфорирани шаблони). В наръчниците на Захарий Петрович и Христо Йовевич присъстват указания като „Как да обагряш хартии“, „Как да живописваш със замк върху пергмент или на кокал миниатюри“, „Как да поставяш злато на хартия“ и други подобни, които имат и отношение към рисуването върху хартия.

IV. Рисунки на зографите от Тревненската школа

1. Рисунки на зографите от Витановската фамилия

Притежание на НАИМ, но в момента с временен статут в НИМ, е тефтер с рисунки, известен като тревненска рисувана ерминия. Съдържанието му е изключително богато и разнообразно. Като цяло рисунките са стилово много близки, но вероятно авторите са двама. На първия лист от тефтера е записана приписка, от която става ясно, че рисунките са изпълнени през 1810 г. в Севлиево. С това селище професионално са свързани Симеон Цонюв и Йоаникий папа Витанов. Наличните паралели между цикли от тефтера и техни икони навежда към извода, че те са автори на рисунките. Сцени от житийния цикъл на св. Георги се повтарят доста точно с композициите от житийната икона на св. Георги, изписана от Йоаникий през 1814 г. за Килифаревския манастир. Той е използвал също един от циклите със Страстите Христови и житийния цикъл на ап. Петър от тефтера като модел за две свои икони. Житийният цикъл на прор. Илия е повторен дословно в подписана икона от 1819 г. на неговия чичо Симеон Цонюв от църквата „Св. Димитър“ в Сливен. Цикълът „Шестоднев“, структуриран в 9 рисунки, намира близък иконописен паралел с цокълните пана от иконостаса на църквата в с. Шаново, сега в ХГ – Казанлък. Рисунки с молив и приписки от трети автор, както и съответствия между рисунки от тефтера и по-късни икони, показват, че той е използван дълго от зографите от Витановския род. Сцените от житието на прор. Илия са сходни с житийната икона на пророка от Цоню и Симеон Симеонови от 1858 г. в църквата „Рождество Богородично“ в Елена. Модел за икони на св. Богородица Непорочно зачатие и на Света Троица със седемте Архангели са съответни рисунки от тревненския тефтер в НИМ.

В архивния фонд на Христо Даскалов в БИА на НБКМ се съхранява тефтер на Бончо Димитров от Трявна. Той съдържа негови записки и сметки от второто десетилетие на XIX в., както и няколко рисунки. От тях става ясно, че Бончо Димитров е бил зограф и дърворезбар, имал е дюкян и се е занимавал с търговия. По бележката, че работи икони за гр. Перушица и рисунките на кон и змей от тефтера, наскоро в литературата му бе приписана една икона на светците воители Георги и Димитър.

В НЦИАИ се съхранява тефтер с минейни гравюри и рисунки, принадлежал на други зографи от Витановия род – Цоню Симеонов и Митьо Цонюв, от когото е закупен. На

първите 12 листа са залепени минейните гравюри, отпечатани през 1832 и 1833 г. в Москва. Рисунките, които са на разнообразни теми, са по-късни. Те са датирани в периода между 1850 г. и първото десетилетие на ХХ в., по годините на живот на Цоню Симеонов и синовете му Симеон и Митю. Датировката може да се измести с десетилетие напред – 60-те години, тъй като една рисунка на св. Богородица с Младенеца има за модел икона от Станислав Доспевски. В по-старите изследвания много рисунки от тефтера са определени като рисуване от натура, но тук тази оценка е поставена под съмнение. Например композицията Разпятие Христово, разположена на две страници, е копирана от малка изрезка, залепена на предната корица. За рисунките, представящи мъжки глави, се твърди, че са портрети, рисувани от натура или по фотографии. Те са твърде схематични, а единият е направен директно като копирка чрез перфорации, за да се приемат за портрети на реални лица. Две бегли рисунки с молив на легнал мъж със скръстени ръце имат композицията на портрети на покойници, подобни на тези, рисувани от Христо Цокев. Стилото могат да се разграничат три почерка и рисунките от тефтера следва да се атрибуират на трима автори.

2. Рисунки на зографите от Захариевската фамилия

В СМРЗИ – Трявна се съхраняват два тефтера и рисунки на отделни листове на зографа Захария Цанюв. В литературата двата тефтера са назовавани и определяни като ерминии. Съдържанието им обаче се различава от типичните ерминии. Освен рисунки, те съдържат надписи, които да се изписват на свитъци, книги или сигнализиращи надписи към образи и сцени на български и гръцки език, сметки, записки с биографичен характер, различни изрезки. Тефтерите са използвани едновременно от зографа през целият му творчески път, давайки информация за различни поръчки и икони. Тефтерът, който има по-богато съдържание, е по-слабо проучен. В него се намира най-ранната известна работа на Захарий Цанюв – рисунката Св. Богородица Скоропослушница със св. Никола и св. преп. Онуфрий Габровски от 1825 г. Тя разкрива младия тогава зограф като талантлив рисувач. Надпис под рисунката обяснява, че той е започнал тефтера през въпросната година. На първия лист има по-обстойна бележка, в която зографът обяснява, че през 1879 г. е „подновил“ тефтера си. Вероятно тогава се е наложило да го подвърже наново, тъй като е нарушена хронологията на рисунките. Текстовете под рисунките дават данни за местата, където е работил Захария Цанюв. Надписът под рисунката му на св. Димитър Басарбовски, предполага, че зографът е работил икони за църквата на с. Басарбово, Русенско през 1874 г. Моделът за рисунката е житийната икона на св. Димитър Басарбовски от храма „Св. Георги“ в Русе, датирана в началото на ХІХ в, а за този храм зографът е работил по-рано икони. Цикълът със Страстите Христови от тефтера на Захария Цанюв има известни стилови сходства с цикъла в тефтера на Витановския род, съхраняван в НИМ. Конкретният модел за зографа е една икона, изписана от Йоаникий папа Витанов около 1820 г., сега във фонда на НЦИАМ. Много от рисунките на Цанюв представят различни иконографски типове на св. Богородица, като някои са копирани от книжната графика. Негова рисунка на св. Мина с житийни сцени се повтаря с житийна икона на светеца, изложена в Музея на иконата в Трявна.

НЦИАМ притежава колекция от копки на тревненски зографи. Съдейки по изпълнението и стила, те са направени на два пъти или от двама зографи, което ги разделя в две групи. В първата, рисунката първоначално е изпълнена с черно мастило, след което е перфорирана, над всяка композиция с мастило е написано нейното наименование. Във

втората, по-голяма група от копирки, контурите на сцените или образите са директно перфорирани без да има предварителна рисунка. Характерно за двете групи е съединяването на листовете, образувайки свитъци, които са по-удобни за съхранение и пренос. По-водните знаци копирките от втората група се датират от 40-те год. на XIX в. Някои от копирките като Неделя на самарянката, Неделя на жените мироносици, Неделя на всички светци, Рождество Богородично имат паралели сред тревненски икони, които са публикувани. Копирката Неделя на самарянката, която не личи да е използвана, е напълно идентична с иконата със същия сюжет от Батошевския манастир, която е рисувана от Захария Цанюв.

В ДА – Габрово се съхранява архивна единица с 23 рисунки и копирки, които произхождат от ателието на Тодор Генков, Иванчо Кънчев и Георги Димитров Минев. Силно впечатление прави, че листовете, върху които са изпълнени работите, са преизползвани. Това са чернови за писма и телеграми и пр., призовки, рисувани карти, които също дават ценна информация. По отбелязаните дати те могат се датират след Освобождението. Копирката с Бог Саваот принадлежи на зографа Тодор Генков, тъй като на гърба на листа има две чернови на телеграми до с. Коджа Бук (днес Голямо Буково, общ. Средец). Те са свързани с икони, които рисува за тамошната църква. Копирката с дълъг растителен орнамент е изготвена върху разрязано на ленти писмо. След съединяване на парчетата и възстановяване на писмото, стана ясно, че то е от 23 февруари 1880 г. и е изпратено на зографа Иван Генков. С него църковното настоятелство на църквата в Долни Дъбник настоява зографът да им изпрати поръчаните икони в кратък срок. Писмото се явява извор за историята на църквата в Долни Дъбник. Две копирки са направени върху чернова на договор за съдружие. Не е съхранен целия текст, но той съдържа нови данни за най-голямото от последните тревненски иконописни ателиета. От черновата се разбира, че съдружие сключват трима зографи – Генков, Кънчев и Венко Калчев, а договора подписват на 26 октомври 1890 г. Посочената дата може да се приеме за начало на ателието, а участието на Венко Калчев (1826–1891) е неизвестен досега факт от биографията му. Съвместната им работа не продължава дълго, тъй като година по-късно Калчев умира.

3. Рисунки на зографите от Миневската фамилия

В СМРЗИ – Трявна се съхраняват рисунки на Миневската зографска фамилия, известни и като архив на Никола Генков или на Витан Сърнев. Този архив не е изследван систематично и малка част от съдържанието му е публикувана. По стилови особености известните рисунки са отнесени към различни автори, но без възможност да се определят техните имена. Само бъдещо изследване ще може да представи сбирката изчерпателно, ще разкрие какви гравюри и щампи са притежавали зографите от фамилията, ще установи кои са авторите на рисунките.

V. Рисунки на зографите от Банската школа

1. Рисунки на Тома Вишанов

Тефтерът с рисунки Cod. D. Slavo 48 от сбирката на ЦСВП „Иван Дуйчев“ е принадлежал на зографа Тома Вишанов – Молера. Върху вътрешната страна на предната корица е неговият подпис *Тома Х. Икономъ*, почти заличен, а на задната е записано *Anno 1786*. Това е първата сигурна дата в неговата биография, придружена от единствения му автограф.

Неговите рисунки остават най-ранните точно датирани от епохата на Българското възраждане. Годината показва, че те са рисувани около времето, когато Тома Вишанов подготвя иконите за църквата „Арх. Гавриил“ в с. Будакалас край Будапеща, Унгария или скоро след това. Запазени са 38 листа от тефтера. Оригиналната пагинация, която все още личи на някои от листовите, е буквена. Тя достига до HE (=55), което показва, че само една ограничена част от рисунките в този тефтер е достигнала до нас. Рисунките на Тома Вишанов – Молера са изпълнени с перо и туш, той рисува бързо и с уверена ръка. Основно изразно средство е линията, но макар и пестеливо, си служи с щрих. Стилът му е характерен и към атрибуираните му рисунки, в дисертацията беше добавен още един лист със сцени. Някои от рисунките на Молера имат графични образци. Рисунките на старозаветни теми са прекопирани от Библията на Пискатор. Модел за рисунките от цикъла Апокалипсис са гравюрите от Нов Завет, издаден в Чернигов през 1717 г. Не намира отговор въпросът за последваща употреба на рисунките от самия им създател. Сравнението със запазената живописна продукция на Молера не показва той някога да се е възползвал от тях като модел. Но следващите зографи от Банско си служат с рисунките от Cod. D. Slavo 48.

2. Рисунки на Димитър Молеров

Тома Вишанов не е запълнил всички листове в тефтера Cod. D. Slavo 48 в ЦСВП, което е позволило на друг зограф да рисува на свободните страници. Той не се е подписал, но в литературата няколко рисунки са атрибуирани на сина на Тома Вишанов – Димитър Молеров. Тази атрибуция е най-логична и е възприета и в настоящия текст, като на Молеров са приписани още рисунки от тефтера, които не са разглеждани преди в изследванията. Димитър Молеров притежава специфичен стил в рисунката. Линията, с която той рисува, е точна, тънка и равна, старателно изпълнена, внимателно очертава формите и ги затваря плътно, като не се изпускат детайли като очите на персонажите или богатите орнаменти на одеждите им и пр. Характерно за всички негови рисунки са надписите на гръцки език. Медальоните с двойни концентрични кръгове се откриват също в иконите на Молеров. До този момент не е предлагана датировка на рисунките на Димитър Молеров в Cod. D. Slavo 48. За датиращ репер служи рисунката на руския император Николай I, която е копирана от гравюра, отпечатана във Виена през 1828–1829 г. За горна граница на датировката на рисунките на Димитър Молеров може да се посочи годината 1841 г. – оттогава е една негова икона на Новозаветна Троица в църквата в Банско, която притежава редица сходства с рисунката в тефтера. В притежаваната от Тома Вишанов Библия на Йохан Улрих Краус от 1700 г. има една рисунка, разположена на форзаца преди титулната страница. Тя изобразява Св. Богородица Гликофилуса и по стила ѝ може да се припише на Димитър Молеров, още повече, че сред неговите рисунки в Cod. D. Slavo 48 се открива друга рисунка, аналогична на нея.

3. Рисунки на Михалко Голев

Михалко Голев използва стар сметководен тефтер за своите рисунки, които се съхранява в ЦСВП – Cod. D. Slavo 45. По бележките, оставени от самия зограф, рисунките му датират от 1860 до 1864 г., когато „завършва тефтера“, както той посочва на един от последните му листове. От 1860 г. е най-ранната творба на Михалко Голев – иконата „Новозаветна Троица“ в църквата „Св. Троица“ в Банско, която е копие в по-малки размери на иконата на Димитър Молеров. Тъй като е копие, може да се приеме, че е

изпълнена докато Голев се обучавал при Димитър Молеров. Така рисунките също се отнасят към периода на подготовка на Михалко Голев като зограф. В музея Банско се съхранява още един тефтер с рисунки на Голев, датиращи от 1863 г., но от него са публикувани само 4 примера. Изпълнението на рисунките е разнообразно: чисто линейни с молив или туш, други са разработени с размит туш, а най-голямата част от тях носят означения на цветовете за отделните елементи на композицията и са оцветени според тях в определен момент. Маркирането на цветовете ясно показва, че рисунките имат живописни модели, които Михалко Голев е копирал. Те се намират сред иконите в църквата „Св. Троица“ в Банско. Сред орнаментите на един от листовите в тефтера на Михалко Голев има надписи „Лозна 1872 1872“ и „Кустендилъ. Лозна. 1872“. Доколкото е известно от достъпните изследвания, стенописите в църквата „Св. Петка“ в с. Лозно не са подписани и се атрибуират на Голев на базата на стилови и други особености. С тези бележки се потвърждава неговата работа по стенописите в храма. В сбирката Cod. D. Slavo 47 от ЦСВП има един лист, отпаднал от тефтера на Голев, също с негови рисунки.

4. Рисунките от Cod. D. Slavo 47

Названието „тефтер“ за Cod. D. Slavo 47 в ЦСВП е условно, тъй като това е сбирка от рисунки, които не са съединени в общо книжно тяло. Те са различни по формат, хартия, материали, изпълнение и стил. В колекцията дори има работи на зографи, които не се свързват с Банско. Направените наблюдения върху тези рисунки показват, че 13 листа са били наистина част от тефтер. Те са с еднакви размери, хартията също е еднаква, сред тях има две bifolia. На всички листове липсва долния ъгъл, като откъснатото парче е с идентична форма навсякъде, има следи от перфорация по края на листовите. Това показва, че рисунките са били събрани в едно книжно тяло от зографа. Рисунките са прерисувани от тефтера на Тома Вишанов – Молера. Няколко примера показват, че тетрадата на Молера е имала по-богато съдържание, но част от неговите рисунки са изгубени във времето. Една от тях е рисунката Убиването на архидякон Стефан с камъни, която повтаря композиция от една от иконите на Молера в гръцката църква в Будакалас. В разглеждания тефтер се открива рисунка на ев. Йоан Богослов по гравюрите на Аверкий Казачкивски, което показва, че е имало също рисунка с него от Вишанов, която е изгубена във времето. В неговия тефтер има рисунки с останалите евангелисти. Последният пример са двете сцени Жертвоприношението на Авраам и Сънят и Стълбата на Яков, които са част от bifolio и от другите страни са прерисувани началните рисунки от Молеровата тетрада. Тези рисунки показват стила на автора, а той е по-различен от този на останалите бански зографи, поради което в литературата е предположено, че рисунките в Cod. D. Slavo 47 са дело на Димитър Сирлещов. Тази възможна атрибуция е в противоречие на датировката на рисунките от първата половина на XIX в. Листовите, за които бе определено, че са част от тефтер, имат водни знаци три шапки с литерите АМС, ІМС или ВС. По тях датировката на рисунките се свежда до 1813–1845 г. и е учудващо, че Димитър Сирлещов е разполагал с неизползвана хартия, произведена преди 30 или дори до 50 год., тъй като началото на творческата му дейност е далеч по-късно, спрямо известните му произведения. Спрямо датировката на рисунките от първата половина на века, като техен автор може да се посочи Димитър Молеров. Рисунките са изпълнени с тънка, равна линия, с каквато той рисува в тефтера на баща си. Друга възможност за автор на рисунките е Симеон Д. Молеров. Още повече, че рисунката с четирима светци е прерисувана от рисунките на Димитър. Стилизово, на нея съответстват още рисунки от сбирката Cod. D. Slavo 47. В

колекцията на РИМ – Кюстендил има четири рисунки, свързани по материали и стил с рисунки от Cod. D. Slavo 47 в ЦСВП.

5. Рисунки на Иван Димитров от Кочериново

В ИЕФЕМ (НЕМ) се съхранява тефтерът на зографа Иван Димитров от Кочериново. Той купува тефтера през юни 1869 г. Една част от рисунките датират от 1869–1870 г., а останалите изображения са от 1873–1874 г. Подобно на Михалко Голев, той също прерисува икони от църквата „Св. Троица“ в Банско. Други от рисунките му повтарят работи от сбирката Cod. D. Slavo 47 в ЦСВП. По иконография няколко рисунки се свързват с творчеството на академичния художник Станислав Доспевски. Иван Димитров е прерисувал негови икони в своя тефтер. Една от композициите представя Св. Богородица Непорочно зачатие, чийто най-близък паралел е иконата от 1864 г. за иконостаса на параклиса „Св. Благовещение“ в Преображенския манастир. Сред царските икони в църквата „Рождество Богородично“ в Кочериново, иконата на св. Богородица с Младенеца е идентична като композиция с рисунката на л. 20 от разглеждания тефтер. Това дава основание да се приеме, че Иван Димитров е автор на неподписаната икона. Иконите на царския ред датират от 1878 г. и от същата ръка са нарисувани още няколко икони.

VI. Рисунки на зографите от Самоковската школа

След дългогодишни изследвания повечето изкуствоведи са на мнение, че рисунките и гравюрите от двете папки „Захарий Зограф“ и „Станислав Доспевски“ в НХГ са част от един голям архив, събиран и използван от три поколения зографи от Самоков, започвайки вероятно от Христо Димитров. Поради това е по-правилно той да се разглежда като архив на зографите от Доспейския род. Към него се числи и една по-малка част, съхранявана в ИМ – Самоков, както и рисунките на Станислав Доспевски от неговата къща-музей в Пазарджик. Атрибуирането на произведенията от архива на един или друг от зографите от Доспейския род е изключително сложно, тъй като липсват подписани от тях рисунки. За определяне на авторството на рисунките най-често се търсят иконографски съответствия или близки паралели от живописното творчество на представителите на Самоковската школа. Но не трябва да се пропуска и възможността рисунките да са използвани от няколко зографи последователно, като такива примери действително са налице.

1. Рисунки на Христо Димитров

Изследванията от последните години значително промениха творческата биография на основоположника на Самоковската школа Христо Димитров. В литературата рисунката „Св. Богородица на трон“ се е утвърдила като подготвителна за няколко негови икони, които наскоро бяха атрибуирани на светогорски зографи. Затова разглежданата рисунка може да се приеме най-вече като свидетелство за интереса му към светогорското изкуство и дори за неговото самообучение по иконите на светогорските зографи, запазени в Самоков, като рисунката е направена, за да служи като модел, вероятно за следващи икони. С Христо Димитров се свързва и придобиването на множество копирки, определяни като „атонски“, характеризиращи се със сгъстено перфориране на контурите. Копирките имат различни автори и съответно различно датиране в по-широк времеви интервал от посочения в литературата. Това предполага и възможността, те да имат

различен произход. Всички копки са били използвани, но не се откриват паралели между копирките и работи на самоковските зографи. В архива е копирката на св. Богородица на трон с пророци и нейните старозаветни префигурации. Не е известна икона със същата композиция и иконография, работена от самоковски зограф, но са публикувани две икони на тревненски зографи. Непубликуваната копка със Сретение Христово пък повтаря точно икони на критския зограф Теофан. Посочените модели и паралели задават друга насока на търсене по отношение на произхода на копирките. Наличните факти от живота на Христо Димитров изключват възможността той да е обучаван официално в светогорските зографски ателиета. На този етап не е известно да е работил и на Атон. Наглед остава неясно как той е могъл да се сдобие с копирките. Но се очертава като възможна и версията, че тези копки, смятани за светогорски, принадлежат към друг архив, който е смесен със самоковския.

2. Рисунки на Димитър Христов

Тук са разгледани рисунки, които имат иконографски паралели в творчеството на Димитър Христов, поради което в литературата са възприети като негови произведения. Те показват, че през цялото си творчество зографът използва рисунки и копки. Той си служи с тях повече от веднъж, тъй като те възпроизвеждат живописни или графични модели, някои от които имат украински произход. В архива в НХГ се намира рисунка, която е посочвана многократно като подготвителна за най-ранната позната днес икона на зографа от 1820 г. – Св. Богородица Троеручица със св. Сава Сръбски и св. Симеон Сръбски. Рисунката е правена чрез описаната от Дионисий в неговата ерминия техника за копиране и е негативна на иконата. Следователно тя не е предварителна подготвителна работа за иконата, а копка. В дългото си творчество, Димитър Христов се връща към формалното решение от първата си икона, респективно към рисунката по нея, когато рисува други икони. В стенописните си ансамбли той включва сцените Старозаветна Троица/Гостоприемството на Авраам и Иисус Христос от Тайната вечеря/Хляб на живота, а в архива са запазени рисунки с двете сцени. На два пъти като образец му служи рисунката Св. Богородица на трон, приписвана на неговия баща. Със стенописите на Димитър Христов в католикона на Рилския манастир са свързани рисунките Праведно и Грешно изповядване, цикълът Апокалипсис, портретите на Вълко Тодорович Чалъков и съпругата му Рада и др.

3. Рисунки на Захарий Христов

Рисунки документират подготвителната работа в творчеството на Захарий Зограф, започвайки от най-ранните му икони до последните му творби. Още първите му икони на св. Богородица Елеуса от Кикос от 1829 и 1830 г. позволяват да се възстанови неговия начин на работа. Той използва предварителна рисунка, която свидетелства за модерен подготвителен метод на работа. Свързаната с иконата от 1829 г. рисунка на св. Богородица Достойно ест в НХГ е възможно да принадлежи и на Димитър Христов или двамата братя да са я използвали. Димитър Христов рисува няколко икони на св. Богородица Достойно ест, като най-ранната му икона с този сюжет се датира от 20-те години на XIX в. Друг пример за съвместно използвани рисунки от двамата зографи е копирката на лекувания от бяс. Фигура присъства в две икони на св. Богородица Живоносен източник на Захарий Зограф от 30-те год. на XIX в. и една икона със същия сюжет от Димитър Христов, която датира от 1853 г. Фигурата на болния е направена по

умирация Ананий от гравюрата Смъртта на Ананий, която е запазена в един от самоковските албуми с гравюри. В периода 1839–1841 г. Захарий взема уроци от пътуващи художници в Пловдив, за което той съобщава на Неофит Рилски в няколко писма. В последното писмо от 15 февруари 1841 г., Захарий обяснява, че е запазил „юрнеци скедия“ от френските си учители. През този период Захарий се е занимавал вероятно с анатомия и перспектива – основни дисциплини, залегнали в академичната подготовка. Представа за характера на уроците може да се добие от няколко рисунки и гравюри на т. нар. „Венера Медичи“ – елинистическо копие от мрамор на статуя на богинята на любовта Афродита, датиращо от I в. пр. Хр. В архива му има две гравюри с нея, които са прерисувани или механично копирани. В „обучението“ на Захарий са съчетани академичното рисуване със старата зографска практика на копиране. В архива са запазени три серии от подготвителни рисунки на Захарий за стенописите в конака на самоковския валия Хюсрев паша (1846), за стенописите в църквата на Троянския манастир (1847–1848), за стенописите в нартиката на Великата лавра на Света гора (1852). Архивът съдържа подготвителни рисунки за редица негови икони.

В тази част от текста е разгледана и серия от рисунки, която не е коментирана в литературата или публикувана досега. Рисунките са с еднакъв формат, изпълнени в живописен маниер, тъй като между контурите, фигурите са оцветени с размит черен или кафяв туш. Те нямат точни паралели сред рисунките на възрожденските зографи. Такъв стил на рисуване в Западна Европа се среща в широк хронологически диапазон от края на XVI до края на XVIII в. Поради това хипотетично може да се предположи, че това са останките на Захарий Зограф рисунки от френските художници. Но една от тях има надпис на български език, който изглежда е писан по същото време, когато е направена рисунката. В него е отбелязана датата „1788-го 26-го септября“, по който рисунките се датират от края на XVIII в.

4. Рисунки на Станислав Доспевски (Зафир)

В т. нар. архив на Доспейския род има рисунки, които се отнасят както към творчеството на Станислав Доспевски като зограф от времето, докато работи с баща си, така и към обучението му в Русия и дейността му след завръщането у нас вече като академичен художник. На зографския му период принадлежат множество рисунки на религиозна тематика в НХГ. Той е копирал икони, шампи и стари рисунки. В архива на възрожденския учител Кесарий Попвасилев в БИА на НБКМ се съхранява тетрадка с описание и рисунки на стенописите на католикона на Рилския манастир. Рисунките са стилово идентични с тези от две тетрадки от НХГ, като тематично се допълват. Те са атрибуирани на Станислав Доспевски. От същия автор е непубликуваната рисунка с Христос Вседържител и композицията Небесна литургия, копирана от източния купол на Певницата на рилския католикон. Те са правени, докато се осъществява изписването на наоса и откритата галерия на главната църква на Рилския манастир в периода между 1842 и 1847 г. На рисунка от тетрадката в БИА е написано името „Николчо“, което може се приеме за автограф и тогава рисунките от трите тетрадки могат да се смятат за работи на втория син на Димитър Христов – Никола Доспевски. Това предположение не е лишено от смисъл, тъй като тези рисунки отстъпват пред портрета на Йоан х. Матеевич от Зафир и показват по-скромни умения.

През 1851 г. Станислав Доспевски постъпва в Московското училище за живопис и скулптура. От обучението му там и по-късно в Петербургската художествена академия

(1854–1856) са запазени различни рисунки. В текста те са сравнени с рисунките на Христо Цокев от Московското училище (1867–1873), като са приложени и публикуваните документи за обучението на двамата. Сравнението показва, че не са запазени типични академични етюди от Доспевски, каквито има от Цокев. Няколко рисунки на Станислав се отнасят към първата му година, когато се копират рисунки и гравюри от стари майстори. Документите показват, че той напредва бързо в т.нар. копирни класове, за което получава похвални листове. Рисуването по гипсови фигури и от натура в Москва и Петербург усвоява значително по-трудно като показва непостоянни резултати. Христо Цокев получава по-високи оценки, по които може да се определи за по-добър рисуващ от Доспевски. От часовете по историческа живопис в Императорската академия са рисунките на Доспевски в ИМ – Самоков.

През 1854 г. Станислав Доспевски започва да рисува в скицник, който използва и след завръщането си в България. Противно на мненията в литературата, това са рисунки, изпълнени извън часовете в Академията в Петербург. Този скицник е бил у Доспевски при различните му посещения в града и на страниците той на момента е прерисувал творби на европейски и руски автори. Ръкописна бележка препраща към стенописите на Исакиевския събор в Санкт Петербург, а няколко рисунки са прерисувани от стенописите там. По-късно той използва рисунки от скицника като модели за свои икони и картини. Например иконата на арх. Михаил от 1864 г. в параклиса „Св. Благовещение“ на Преображенския манастир. В скицника той прави подготвителна рисунка за портрета на пловдивския митрополит Паисий от 1859 г. В НХГ и в музея на НХА се откриват подготвителни рисунки за икони на Доспевски, които са негови стилови и иконографски нововъведения в изкуството. Това са иконата на св. св. Кирил и Методий от църквата „Успение Богородично“ в Пазарджик и иконите на св. Богородица и Христос от църквата „Св. Марина“ в Пловдив от 1868 г. Колекциите в НХГ, НХА и РИМ – Кюстендил съдържат рисунки, които вероятно принадлежат на братята на Доспевски – Иван, Никола и Захарий. Разгледана е една такава рисунка – „Св. Седмочисленици“, копираща литографията, отпечатана в Москва през 1869 г.

5. Рисунки на Йоан Николов Иконописец

Йоан Иконописец е един от притежателите на ерминията, която Йоанис Константину превежда през 1831 г. в Самоков. Тя се съхранява в архива на проф. В. Захариев в ЦДА. Йоан Иконописец е направил няколко добавки в ерминията, онагледени от няколко рисунки. На л. 13б и л. 14а са описани сръбски светци, заети от Стематографията на Христофор Жефарович. От л. 96б до л. 98б, зографът описва цикъла Митарства на душата, който започва с тушова рисунка на митарство на л. 96б, без отбелязване на номера му, представяща обща схема на композициите. Надписите от свитъците на дяволи и ангели съвпадат напълно със стенописния цикъл в притвора на църквата „Покров Богородичен“ при постницата „Св. Лука“ на Рилския манастир. Несъмнено това допълнение е направено, докато Йоан Иконописец е бил в манастира, което позволява рисунката да се датира. Вероятно това е станало през 1837 г., когато избухва чумната епидемия в Самоков и зографът и семейството му престояват около година на постницата „Св. Лука“ при близък негов роднина калугер.

6. Рисунки на Никола Образописов

Рисунки на Никола Образописов се намират в ИМ – Самоков и в Музейната сбирка на НХА. Негова е една рисунка на св. св. Кирил и Методий в сбирката на НХА. На гърба ѝ са скицирани с молив щъркели, които са точно повторение на щъркелите от битоописателната картина на зографа „Селско хоро в Самоковска околия“ от 1892 г. В Самоковския музей се съхранява цикъл рисунки по Откровението на св. Йоан Богослов, съставен от 18 сцени. Модел за тях също са гравюрите от Нов Завет, издаден през 1717 г. в Чернигов. В музея на НХА има още един цикъл с рисунки по Апокалипсиса, който е известна предпазливост също се приема за изпълнен от Образописов. Сцените са разположени по 2 на лист, а към тях принадлежи още един лист, който се намира в Cod. D. Slavo 47 – сбирката с рисунки на зографите от Банско. Така цикълът наброява 11 листа, на които са изобразени общо 22 илюстрации. Те са копирани от онзи цикъл в архива на НХГ, приписван на Димитър Христов. Рисунките от цикъла в НХА отговарят точно на сцените от Апокалипсиса в църквата „Успение Богородично“ на Суковския манастир, изписани от Васил Попрадойков през 1869–1871 г., поради което трябва да се приеме, че те са негово дело.

7. Рисунки на Христо Йовевич

Христо Йовевич се занимава с декоративно-орнаментална стенопис, както и с украса на ръкописни книги. В ИМ – Самоков, Рилския манастир и НБКМ са запазени няколко украсени от него молитвеници с рисунки на светци. Те датират от 30-те год. на XIX в. Най-богато украсената книга от Христо Йовевич е ръкопис на Езоповите басни в Самоковския музей. Той е изпълнен през 1846 г., когато художникът е оставил надпис, че му принадлежи. Ръкописът не е съхранен цялостно и не може да се установи първоначалният брой на илюстрациите, като са запазени 18 рисунки. Освен ерминията на зографа, в ИМ – Самоков е запазен и негов тефтер, който има характера на работен. Архитектурните пейзажи вътре са подготвителни рисунки за декорацията на Марчината къща в Самоков, където единият от тях е повторен точно в стенопис. Във втората половина на ръкописа са разположени рисунки на иконни композиции на цяла страница. Отбелязани са още поръчки за икони, което показва, че Йовевич е рисувал също икони.

8. Рисунки на Васил Попрадойков

В ИМ – Самоков се съхранява албум на зографа Васил Попрадойков. Рисунките са разнообразни като сюжети и техническо изпълнение. Те са залепени и оформени като албум от неговия син. Сред тях са 8 сцени от житието на св. Никола Нови Софийски, за които е вече установено, че са подготвителни за житийната икона на св. Никола Нови Софийски, изпълнена от Васил Попрадойков през 1882 г. за църквата, посветена на светеца в София. Към рисунките на Васил Попрадойков трябва да се добавят 10-те листа с рисунки от Апокалипсиса в НХА и другия лист от ЦСВП. Негова е и разделената между двете колекции рисунка с Възкресение Христово, която има паралели в скичника му.

VII. Приложения на рисунките в творческия процес на възрожденските зографи

1. Българската наука за рисунките от XVIII–XIX век. Термини и определения за рисунките, използвани в литературата

Рисунките от възрожденската епоха притежават разнородни художествени качества и са създадени в различен художествен контекст. Често пъти понятието „рисунка“ се оказва

недостатъчно да опише тези качества, тъй като то не винаги дава точна представа за тях. Затова изследователите на възрожденските рисунки, прибегват до употребата на различни понятия в своите трудове, смислово сродни на универсалния термин „рисунок“. В научната литература съществува голямо разнообразие от различни определения и термини. В дисертацията е направен техен преглед, както и коментар на вече предложените класификации. Изводът е, че наименованията на различните видове рисунки – етюд, ескиз, скица, студия, наброска, се прилагат от изследователите към зографските рисунки, за да опишат по-точно художествените качества и възможното им приложение от страна на зографите. Те се използвани най-вече за рисунките от архива на Доспейския род, като най-често употребяваният термин от тях е ескиз. Но заети от системата на академизма, в повечето от случаите, тези термини изразяват оценката на изследователите за рисунките на зографите и отразяват степента на завършеност на даденото произведение и неговите художествени качества. Така за едни и същи образци от зографските архиви, авторите често си служат с различни термини. В други случаи, рисунки, които са сходни като изпълнение и предполагат една и съща практическа употреба от зографите, са типологизирани различно. Всъщност, термините, свързани с академичната рисунка са непознати като смисъл за зографите от XVIII–XIX век. Това ги прави неподходящи за описание и класифициране на зографските рисунки.

2. Термини за рисунката, използвани от зографите

Запазени са различни извори от Възраждането, които съдържат употребяваните от зографите термини за техните рисунки. Те са разгледани в тази част от дисертацията. В ермините получаваната при копиране рисунка е наричана юрнек, щанпа (щампа), антивол(и). Последният израз се запазва без превод в преписите на ерминията на Дионисий от Фурна, но изписан на славянски. „Юрнек“ произлиза от турски език и означава образец, модел. Захарий Зограф използва различна от тези дума – „скедия“, която е директно заета от гръцки език – от *σχέδιο* (*σχέδια* в множествено число). В писмо от 1841 г. до Неофит Рилски зографът благославя „юрнеците скедия от француската академия“. Вероятно това са били рисунки, които той е възприел като модели, които може да използва. Дори във философско-житейски план Захарий Зограф се изразява с термините на рисунката. В една ерминия на зографите Янаки и Никола от гр. Дупница е употребено още „шкедил“, което също идва от гръцката дума *σχέδιο*. В приписката от тревненския тефтер, съхраняван в НИМ, рисунките са наречени „изводи“, което визира тяхната функция. За сравнение, в гръцката практика подготвителни рисунки на зографи се споменават в документи на критските зографи от XV и XVI в., които показват по-голямо разнообразие от специфични термини за рисунката – *τεσενιάσματα*, *σκιάσματα*, *υπεσένια* и др., имащи италиански произход. Гръцкият термин „антивола“ (*αντίβολα*) се използва още през XV в., който в късносредновековни източници се среща във варианти със значението на архетип, прототип, образец, добър пример, модел, идентично (точно) копие. Въвеждането на основните термини „рисуване“ и „рисунок“ в българския език се дължи на първите академични художници Станислав Доспевски и Николай Павлович. Те са използвани за първи път от Доспевски, който в свои писма употребява още ескиз, етюд, копие. Николай Павлович, учил в Мюнхенската и Виенската академии, използва чертеж, чертание, ескиз, кроки, очерти (скици).

3. Приложения на рисунките в практиката на възрожденските зографи

Рисунката намира различни приложения в художествения процес на зографите, които не се свеждат само и единствено до функцията ѝ на подготвителна работа при създаването на конкретно произведение. Те са разгледани в тази част от дисертацията.

3.1. Рисунката в художествения процес на художниците от Средновековието

В науката са формулирани две противоположни тези относно употребата на помощни рисунки от средновековния художник. Според по-разпространената, отделни свитъци с рисунки-модели са били на разположение в ателиетата на византийските художници през периода XII–XV в. Те вероятно са били съпътствани от писмени наръчници, съдържащи иконографски и технологични напътствия. Изследователите базират аргументацията си върху западни средновековни и по-късни грузински и арменски кодекси с рисунки, като смятат, че не става дума за спорадично изготвяни наръчници във византийската традиция. Със съществуването и употребата на ерминии и книги с модели се обяснява предаването на идеи (иконографски образи, стилови мотиви) и приликите между паметници на средновековното изкуство. Новите изследвания за средновековните рисунки, свързани с византийското изкуство, показват, че те не принадлежат на византийски художници, следователно не свидетелстват за прилагането на организирана система от шаблони или модели. Изказано е мнението, че в центъра на византийската култура, Константинопол и Солун, едва ли художниците са употребявали иконографски наръчници. Те са възпроизвеждали варианти на ограничен брой сцени, които има запечатани в съзнанието си, а за модели са служели самите паметници. Предполага се, че нуждата от ръководства идва след 1261 г. с изключителното разпространение на нови теми в монументалното изкуство. Създаването на голям стенопис или мозайка, както и общото планиране на програмата от сцени за една църква са изисквали някакъв вид малка рисунка за преодоляването на организационните проблеми. Вероятно художникът е правел това на място и на момента и тези предварителни чертежи са били в нетрайна форма. Документи и примери показват, че през XV-то столетие се създават предпоставки, които обуславят въвеждането на рисунки в практиката на православния зограф, което първо се случва на остров Крит под влиянието на Венеция. Най-ранните запазени рисунки на Балканите се намират на Света Гора и датират от XVI в. От средата на същото столетие са първите примери, които реално могат да се определят като подготвителни рисунки и те се свързват с Теофан Батас Стрелицас и неговите стенописи на Метеора и на Атон.

3.2. Класификация и видове рисунки според техниката

В литературата е предложена различна класификация на зографските рисунки. Те се разделят на три групи според техните техники на изпълнение, които се съотнасят с въпроса дали са копирани или рисувани. В първата категория са копирките, които са получени с двете техники от ерминията на Дионисий или по друг механичен начин. Те отговарят на смисъла на гръцкия термин *ανθίβολα*. За тях е характерно, че са огледално обърнати спрямо оригинала. Във втора група, която има междинно място, се обособяват онези рисунки, които копират други произведения, но не са получени с някой от известните похвати за копиране, а чрез свободно рисуване на ръка. Те могат да се нарекат прерисувани копирки или копирки, получени чрез рисуване. Такива примери са рисунките на Костадин х. Ангелов и рисунките от тефтерите на банските зографи. В последната група попадат оригиналните рисунки, създадени по натура или въображение, както и различните скици. Гръцките изследователи ги наричат *σχέδια* или *σπουδές*,

определяйки ги като „авторови бележки“. От рисунките през Възраждането като пример могат да се изтъкнат тези на Захарий Зограф, както и работите на двамата рисувачи от Копривщица – Христо Коев и Танчо Шабанов.

3.3. Копирането като метод на обучение на зографите и рисунката

Ермините като т. нар. Първи Йерусалимски ръкопис, тази на Дионисий от Фурна, Общо наставление на Христофор Жефарович, съдържат съвети към младия зограф да намери опитен учител в изкуството или да издири работи на добри учители, да събере копирки и шампи и да прекара доста време в тяхното прерисуване и изучаване. Това определя копирането като един от основните методи за подготовката на зографите. Те са запаметявали множество образи с постоянно рисуване и копиране, а рисунките са свидетелство за този процес на трениране на визуалната памет, посредством мнемотехнически методи. Архивите на българските зографи от XVIII-то и XIX-то столетия съдържат учебни рисунки, които разкриват началните методи на обучение на зографите. Младия Зафир (Станислав Доспевски) копира нееднократно рисунки и шампи от семейния архив. За това доколко копирането е прилагано в обучението на младите зографи представа дава бързият напредък на Доспевски в Московското училище по живопис и скулптура, който след месец е преместен от класа по копиране на глави в класа по копиране на цели фигури. В контекста на обучението са коментирани и няколко примера на детски рисунки от тефтера на Цоню Симеонов в НЦИАМ и от сбирката на Тодор Генков в ДА – Габрово. Във Взаимното училище в Свищов, Георги Вадикин Казака преподава рисуване на учениците през 40-те год. на XIX в., които прерисуват с копирни модели религиозни изображения и да ги оцветяват и са обучавани да рисуват по натура.

3.4. Рисунката като модел и формирането на общ изобразителен език

Друга препоръка, която Дионисий от Фурна включва в ерминията си, е зографът да изготви копирки (ανθίβολα) от известни произведения. Механичното копиране или прерисуването на ръка позволяват зографа да съхрани като модели в рисунката си различни изображения от подбрани икони, стенописи или илюстрации от печатни книги. Той може да ги прилага в произведенията си като ги следва напълно или интерпретира. Това поставя въпроса как копирките способстват за оформянето на единен изобразителен език сред балканските зографи през XVIII–XIX в. В този контекст, в дисертацията са представени няколко рисунки, които показват общи модели и влияния между зографи от различни центрове. Например, независимо един от друг, Тома Вишанов от Банско и Димитър Христов от Самоков прерисуват гравюрите по Откровението на св. Йоан Богослов от Нов завет, издаден в Чернигов през 1717 г. Те са модел за всички стенописни цикли с Апокалипсиса по българските земи. Иконите на Станислав Доспевски от академичния му период стават модел за други зографи. Две рисунки от архива на Доспейския род копират Богородичната икона на Никифор от Карпениси от Митрополитската църква в Самоков, която Димитър и Захарий Христови използват като модел за свои икони. Две рисунки от колекцията на зографите от Хиониадес, Гърция са копирани от иконите на Димитър Зограф в същия храм. Авторът на рисунките вероятно е гръцкият зограф Кириазинос Константинос, работил в Самоковско през 30-те – 40-те год. на XIX в.

3.5. Иконографски ръководства, ерминии, книги с модели

В литературата, зографските тефтери са неточно определяни като ерминии, без значение, че имат разнообразно съдържание. В практиката на зографите функционират два различни вида иконографски ръководства: текстови – ерминии, които могат да съдържат и технологична част за живописиста, и илюстративни – книги с рисунки (моделни образци). От друга страна, тефтери с твърде разнообразно съдържание, като двете тетрадки на Захария Цанюв, тефтера на Бончо Димитров или този на Христо Йовевич, не могат да се причислят към някой от двата вида. Те могат да се определят като работни тефтери, които са на разположение на зографа във всеки момент, за да записва и събира всякаква информация. Захария Цанюв нарича просто и ясно тефтерите си „тетрак“. Най-ранните запазени книги с рисунки в България са тефтерът на Тома Вишанов – Молера от 1786 г. и тревненският тефтер в НИМ, рисунките в който датират от 1810 г. Те са вписват в поредица от няколко сборника с рисунки на Балканите, датиращи от същия период. През целия XIX в. българските зографи и художници съставят албуми и тефтери с рисунки. Преди XVIII в. илюстрираните иконографски наръчници се появяват спорадично, поради което е дискуссионно доколко реално се използват в практиката. Те по-скоро могат да се посочат като изключения. Заради това, разпространението на книги с модели сред зографите през XVIII–XIX в., може да се определи като влияние от съвременната им европейска художествена практика.

3.6. Копирки (перфорирани рисунки) в творческия процес

Под „копирка“ най-често се разбира рисунка, на която контурите на изображението са перфорирани с множество малки дупчици. Тя се използва като шаблон, който точно пренася композицията върху живописната основа, като се натърква с въгленов прах или пигмент, който прониква през перфорациите и изображението се отпечатва върху грунда. Това е най-прилаганият метод за трансфериране на рисунката, тъй като има редица предимства. Перфорираната рисунка позволява многократна употреба, бързо пренасяне на изображението върху основата, точно отбелязване на детайлите и пр. Техниката е широко използвана от ренесансовите художници в Западна Европа, като е възприета от зографите още през XV в. В литературата са изказани мненията, че занаятчиите и зографите на Балканите и по-рано са използвали перфорирани рисунки. А също така, че зографите са използвали копки в реален мащаб за стенописите си. Но за всеки стенописен ансамбъл те е трябвало да са били изработвани наново, което ги прави непрактични и икономически неизгодни. Още повече, че западните трактати обясняват, че перфорирани рисунки се използват за малки по размер картини или за композиции, които включват много фигури, най-вече в кавалетната живопис и декоративния орнамент в стенописиста. Приложението на перфорирани рисунки шаблони от зографите от епохата на Българското възраждане се оказва не по-различно. Сред рисунките на зографите от Банско напълно отсъстват перфорирани шаблони. Архивът на Доспейския род в НХГ съдържа много копки, но може да се постави въпросът дали реално те са използвани от самоковските зографи. Захарий Зограф създава подготвителни рисунки за свои икони, но не ги пренася механично върху грунда на иконата, превръщайки рисунката в перфориран шаблон. Орнаменталните композиции заемат значително място като декоративен елемент в стенописните програми на църквите, които той изографисва. Архивът му съдържа много копки с флорално-орнаментални композиции, някои от които са с по-големи размери и направени от дебела, твърда хартия. Те са перфорирани и предвидени за употреба. Захарий и брат му Димитър използват малки копки за бароковите рамки на

сигниращите надписи. Копирките от НЦИАМ, които отговарят грубо на размерите на малките икони, които се разполагат на горните редове на иконостасите, свидетелстват, че зографите от Трявна също използват перфорирани рисунки.

3.7. Подготвителни рисунки в творческия процес

Изследването на архивите с рисунки на зографите от Възраждането показва, че те не възприемат подготвителните етапи в творчеството си, характерни за художниците по това време в Европа, въпреки различните влияния, които изпитват оттам. Не се откриват серии от рисунки, в които те да са разработили различни варианти или идеи за икони или стенописи. Обяснението за тази липса вероятно е в иконографията, която до голяма степен е постоянен и непроменлив аспект от работата на зографа. Поради това тя се усвоява или „научава“ чрез копиране в началния момент от обучението на един зограф. Тогава творчеството се свежда до избирането на модел, минималните промени, които могат да се направят при прехвърлянето му върху иконата или стенописа, до комбинирането на няколко извода, до избора на литургичен текст, който да се включи, до подбора на колорита, до решаването на разпределението на композициите по стените на храма и най-вече в техническото и стилово изпълнение. Специална подготовка са изисквали случаите, когато зографът не разполага с модели, и тя се състои в това да се издирят подходящите източници. Те са най-вече изобразителни. Когато се налага да бъдат изобразени редки и неописани изображения в ерминиите, то зографите търсят и използват други текстове. Тези наблюдения се илюстрират с примери от творчеството на Захарий Зограф и Димитър Христов. Сред българските художници от Възраждането възможностите на подготвителната рисунка се проявяват най-пълно в творчеството на Николай Павлович. Той създава няколко литографии, посветени на историята на българския народ като „Аспарух“ (1870), „Крум“ (1871), цикълът „Райна княгиня Българска“ (1860–1874). Подготвителната работа по тях е придобила характера на изследване, което не започва от рисунката, а е наложено от изискванията на историческия жанр и стремежът за достоверност към епохата. От запазените писма в архива на Найдено Геров се вижда, че проектът за щампа на манастира „Св. Йоаким Осоговски“, направен от Станислав Доспевски, е изисквал по-задълбочена предварителна работа: направата на място на ескиз на манастира, избор и изобразяване на сцени от житието на светеца, редакции на надписите от страна на Геров.

3.8. Рисунката *modello* в практиката на възрожденските зографи

Оцветените рисунки от архива на зографите от Доспейския род в НХГ се приемат за *modello* (демонстрационни рисунки), като се предполага, че са показвани при търсенето на поръчки, за да видят поръчителите майсторството на зографа. В европейската практика рисунката *modello* представя проекта на художника, разработен подробно в умален мащаб за одобрение от страна на поръчителя. Няма извори, които да свидетелстват, че зографите от Възраждането са прибегвали до такива рисунки. Няколко случая показват, че тестването и изборът на зографи стават на място като им се възлага да изпишат някое малко пространство или да покажат свои икони. През 1798 г. Тома Вишанов – Молера изписва абсидата на църквата при постницата „Св. Лука“ на Рилския манастир, а останалите стенописи принадлежат на зографите Вениамин и Захарий от Галатиста. Възприета е версията, че замената на зографите се е наложила, тъй като работата на Молера не е била одобрена, заради маниера на изпълнение и маслената техника, която

той използва. По време на изписването на католикона на Рилския манастир от самоковските зографи продължават да се търсят нови майстори и Михаил от Самарина рисува пробно сцената „Успение на св. Йоан Рилски“ на западната фасада на страничния параклис, посветен на светеца. Но неговата работа не е сметната за достатъчно добра, за да му се възложи изписването на основната част от църквата. През 1873 г. се провежда импровизиран конкурс за избор на зограф, който да изрисува иконите за новата българска църква „Св. Георги“ в Тулча. Участват Станислав Доспевски и Николай Павлович, които представят свои икони пред църковното настоятелство по негово искане. Надписи по чертежите на тревненските строители и резбари Иван и Никола Касеви показват, че те са били представяни на ктиторите, които са избирали тип и план на храма или дърворезбената декорация за иконостаса и църковния мебелиар. Рисунките им датират от края на XIX – нач. на XX в. и примерът е твърде късен, за да се каже, че практиката е била разпространена през Възраждането. Дори тя да е характерна за строителите и резбарите, това не означава, че автоматично може да се отнесе и към зографите. Декоративно-орнаменталните композиции в дърворезбата предполагат възможността за избор от страна на поръчителите. Църковната живопис се подчинява на някои определени правила, а иконографията е в голяма степен константна за работата на художника. Това ограничава свободата на зографите да прилагат свои идеи, още повече, че декоративната програма в храма често е определяна от вкуса и предпочитанията на поръчителите. При такова положение едва ли са били необходими демонстрационни рисунки, по начина по който те се използват на Запад.

3.9. Рисунката като автономно произведение на изкуството

Мястото на рисунката в творческия процес може да бъде сведено до две основни положения. Тя има различни помощни функции в творческия процес, поради което е интегрална част от него. Във втория случай, рисунката се явява краен резултат от творчеството и тогава тя представлява завършена самостоятелна (автономна) творба. Самостоятелните рисунки от възрожденската епоха са малко. Характерно за тях, е че са изградени с по-богат набор от материали и с повече изразни средства – шрих, цвят, обемно изграждане, оцветяване. Такива примери са произведенията на самоуките рисувачи от Копривщица Христо Коев и Танчо Шабанов, рисунките, които се свързват с уроците, които Захарий взема в Пловдив при пътуващи френски художници, етюдите от обучението на първите академични художници и др. Илюстрациите от онова време също се отнасят към автономните произведения. Появата на рисунката като автономен вид изкуство не е свързана с творческия метод на работа на зографите и участието по принцип на рисунки в него. Рисуването и рисунката са самостоятелна изобразителна дейност на изразяване, която не е практикувана само от зографите. Насочването на вниманието им към рисунката като автономна форма на творчество става под влияние на академизма и академичното обучение, без значение дали то се осъществява в чужбина, както при Доспевски, Цокев и Павлович, или на родна почва, както при Захарий Зограф.

VIII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Редица музейни и архивни институции в България притежават сбирки от рисунки, дело на дюлгери, резбари, академични художници и самоуки рисувачи от Възраждането, но огромната част от запазения материал е пряко свързана с продукцията на зографите. Наред с дейностите по събирането и опазването на сбирките, трябва да се отбележи и

разпределянето им в различни институции, довело до тяхното смесване, а понякога и до безвъзвратното им объркване. Сведенията за произхода на рисунките са останали непълни, неточни или отсъстват. Пълноценното изследване на архивите от рисунки на даден зограф, иконописен род или школа, изисква най-напред да се възстанови, събере и опише неговото съдържание. За целта е необходимо сравнително изследване на различните сбирки в страната, тъй като съществува възможност друга колекция да съдържа рисунки на същия автор/и, както и в дадена сбирка да присъстват рисунки с външен произход.

Възрожденските зографи от Трявна, Банско и Самоков са притежавали обемни архиви с рисунки, съставяни в продължение на десетилетия и постоянно допълвани. Рисунките са предавани от поколение на поколение – от баща на син или от майстор на ученик. Всеки зограф от рода е оставял своите рисунки във фамилияния архив, като по този начин се е извършвал непрекъснат процес по неговото попълване, обогатяване и актуализиране. Зографските рисунки се пренасят лесно, а също така и лесно се копират. При необходимост те се обменят и заемат между зографите, а в някои случаи дори стават обект на кражба. Това свидетелства, че рисунките са били ценни за зографите и важни за тяхната работа.

Повечето от тефтерите с рисунки съдържат бележки, които указват автора и времето на рисуване. Характерна за рисунките на отделни листове е липсата на подписи или дата, която е най-значителна при работите на самоковските зографи. В по-ранните изследвания е възприет комплексен подход за тяхната атрибуция, в който основно място заема издирването на паралели на дадени рисунки сред живописните произведения. Но изводите от сравненията в тази посока не винаги могат да се приемат категорично в подкрепа на нечие авторство. Това касае най-вече рисунките на майстори от едно ателие или художествен център, които много често са споделяни и използвани помежду им, както често правят самоковските зографи. Важен елемент при изследването и атрибуцията на стари рисунки са водните знаци на хартията, по които те могат да бъдат датирани приблизително точно. Често пъти на тях не се обръща достатъчно внимание, но например проучването на водните знаци на рисунките от сбирката в ЦСВП Cod. D. Slavo 47 насочва към Димитър Молеров и сина му Симеон като евентуални автори на рисунките, тъй като те датират от първата половина на XIX в.

Изворите, свързани с рисунката в практика на зографите, са оскъдни. Поради тази причина, проучвайки зографските рисунки, изследователите изхождат от подготвителните методи в творческия процес на академичните художници. Това засяга най-вече представата за подготвителната рисунка в работата на зографите. В резултат на това в литературата е залегнало схващането, че навлизането на рисунката в художествения процес на зографите от Възраждането е ново явление, а отношението към подготвителния етап на работа, което се развива тогава, е аналогично или подобно на това на художниците, формирани през европейския Ренесанс. Направеният анализ в дисертацията показва, че ситуацията е по-различна. По-ранният материал в колекции от различни части на Балканите свидетелства, че рисунката намира място в работата на православния зограф още през късното Средновековие. Липсата на по-ранно датирани материали запазен в българските колекции е подвеждала изследователите да смятат, че въвеждането на рисунката като подготвителен етап в творческия процес е радикално нововъведение на зографите от Възраждането. Но това не само не е така, а дори и начините на използване на рисунката не се променят съществено през XVIII–XIX в.

Може да се обобщи, че рисунките имат три основни функции в художествения процес на зографите: упражнителна, репродуцираща (запазваща) и трансферираща. Особеното е, че и трите функции са подчинени на модела. Това проличава дори от термините, които зографите използват относно рисунките си. Употребяваните от тях юрнек, антиволи, шампа означават именно модел, образец. Събирането на модели и изработването на копия съпътстват целия творчески път на един зограф. Когато рисунките са компактно събрани в тефтер или албум, то още по-ясно може да се види ролята им на модели, което предполага също систематичната им употреба като иконографско ръководство. Това означава, че невинаги подготвителната рисунка е изработена непосредствено преди живописната творба. А също така, че рисунката не се използва само веднъж и единствено за една творба. Разбирането за подготвителната рисунка в съвременният ѝ смисъл като етап в реализирането на някаква авторска идея в художествено произведение, почти не се проявява при възрожденските зографи. Това би могло да се обясни чрез тълкуването на понятията „занаят“ и „творчество“. Принципната разлика между тях е в намерението, с което се създава едно произведение. Творческото намерение на твореца трудно би могло да се обясни и не може да се предаде на неговите последователи. Докато в работата си, зографите прилагат правила, които предават и на своите ученици. Образният репертоар, който те възпроизвеждат, също е описан и ясно дефиниран в правила, част от които са събрани в зографските ерминии.

Уместната употреба на термините за зографските рисунки е изключително важна, тъй като чрез тях би трябвало да се обясни предназначението, функцията или начина на използване на коментираните примери. А и трябва да се има предвид, че щом рисунките се използват по специфични за работата на зографите начини, термините за академичната рисунка не са приложими за тяхното обозначаване. Назоваването на перфорираните рисунки (шаблони) с понятието „копия“ е неточно с оглед на предназначението на двата типа рисунки. Терминът „ерминия“ също се използва произволно по отношение на тефтерите на зографите, които не съдържат иконографски описания и технологични рецепти.

Изследването на богатия материал от българските сбирки убедително показва, че проучването на рисунките на зографите от Възраждането трябва да продължи. То следва да се фокусира върху колекциите от страната, които останаха неизследвани. Рисунките от възрожденската епоха са колкото отделни произведения на изкуството, толкова и ценен извор за методите на работа на техните автори, без които тяхното проучване би останало непълноценно.

IX. ОСНОВНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- За пръв път е направен опит за цялостно представяне на колекциите с рисунки, датиращи до края на XIX в., съхранявани в българските институции.
- Издирени и въведени в научно обръщение са сбирки с рисунки, неизвестни на науката.
- Предложени и аргументирани са нови изводи относно авторството на някои сбирки или цикли с рисунки.
- Допълнително са изследвани надписи и текстове, записани по рисунките и в тефтерите, като важен извор за биографиите на зографите и тяхното творчество.
- Събрани и коментирани са термините за рисунките, които са употребявани от зографите. В тази връзка е направен критичен анализ на използваните в специализираната литература термини и определения относно зографските рисунки, тъй като те не съответстват на тези употребявани в изворите.
- Предложена е нова класификация на рисунките с оглед на прилаганите техники за тяхното изработване.
- Осъществен е пълен анализ на колекциите с рисунки, който се основава както върху частните проблеми, засягащи отделни рисунки и тяхното конкретно използване, така и на комплексен подход, чрез който са обяснени начините на тяхната употреба в творческия метод на зографите.
- Структурирани и проучени са основните и специфичните приложения на рисунките в художествения процес на възрожденските зографи, като те са поставени в по-широк хронологически и териториален контекст.

X. СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

Тончев, С. Тефтер с рисунки на зограф Иван Димитров от Кочериново. – В: *Метаморфози. Изкуствоведски четения 2023. I. Старо изкуство. С., 2024, 395-410.*

Тончев, С. Неизвестна колекция рисунки от фонда на РИМ – Кюстендил. – В: *Изкуство и история. Изкуствоведски четения 2024. I. Старо изкуство. С., 2025, 319-336.*

Тончев, С. Рисунки на зографа Димитър Молеров от Банско. – В: *Изкуство и контекст. Сборник с доклади от с доклади от VIII Младежка научна конференция, 25-26 февруари 2025. С., 2025 (под печат).*