



# ЕТНОКУЛТУРИ И ИЗКУСТВА



Сборник с изследвания

В чест на 70-годишнината на проф. Любомир Миков,  
доктор на историческите науки



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

# **ЕТНОКУЛТУРИ И ИЗКУСТВА**

Сборник с изследвания  
в чест на 70-годишнината на проф. Любомир Миков,  
доктор на историческите науки



**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ**

# СЪДЪРЖАНИЕ

<b>Орлин Събев.</b> Проф. Любомир Миков на 70 години .....	11
<b>Регина Митева.</b> Основна (избрана) библиография на проф. Любомир Миков, доктор на историческите науки .....	15

## ПЪРВА ЧАСТ ЕТНОКУЛТУРИ

<b>Пламен Бочков.</b> „Веда Словена“ и българската фолклорна обредност .....	33
<b>Иванка Гергова.</b> Некрополът при берковската църква „Рождество Богородично“ – православна ритуалност и магически практики .....	46
<b>Росица Гичева-Меймари.</b> Буенци и Дионисови почитатели в древна Тракия .....	59
<b>Георг Краев.</b> За смислеността на епитета „по тиха бяла Дунава“ в класическите народни умотворения .....	80
<b>Екатерина Анастасова.</b> Старообредската култура в периода на преход и евроинтеграция (България и Румъния) .....	86
<b>Милена Беновска-Събкова.</b> Градска култура, конверсия и преодоляване на етническата флуидност сред българите мюсюлмани .....	103
<b>Анка Стоилова.</b> Светът преди Адам (Според два арабски ръкописа) .....	122
<b>Мая Ценова.</b> „Братовчедът сваля от коня“ или кузенният брак в арабските пословици .....	149
<b>Илья Зайцев.</b> Гирей в Карнобате .....	158
<b>Юрий Аверьянов.</b> Святой-вели в традиции бекташи (На примере Хаджи Бекташа, Султана Шуджи и Отмана Баба) .....	166
<b>Стоянка Кендерова.</b> За човешкото тяло и полезните за него храни и напитки .....	187
<b>Петя Цолева-Иванова, Румен Ковачев.</b> Непозната османска архивна колекция (Из богатствата на Историческия музей в Карлово) .....	194
<b>Магдалена Елчинова.</b> Религията в Турция между секуларизация, модернизация и национален процес .....	207

## ВТОРА ЧАСТ

### ИЗКУСТВА

<b>Чавдар Попов.</b> За възможностите на семиотичния анализ на визуално-пластическите изкуства .....	223
<b>Иван Маразов.</b> Тагимасад/Посейдон – царският бог на скитите .....	234
<b>Георги Геров.</b> Изображения на светци монаси и отшелници в паметниците на средновековната ни монументална живопис от втората половина на XIV век .....	256
<b>Станислав Станев.</b> Месемврийската <i>Стара митрополия</i> в проучванията на Карел Шкорпил .....	274
<b>Нона Петкова.</b> Софийското златарство от XVI–XVIII век – факти и хипотези .....	298
<b>Владимир Димитров.</b> Живописната украса на храма „Света Петка“ в град Своге .....	313
<b>Ружа Маринска.</b> Рисунките на Христо Коев (1815–1890). Към въпроса за наивизма в изкуството .....	335
<b>Павел Павлович.</b> Безподобният Коран и немощните поети: сиамските близнаци на спекулативната теология .....	348
<b>Татяна Стародуб.</b> Образ мечети в арабской миниатюре XIII–XIV века .....	363
<b>Мехмет Зеки Ибрахимгил.</b> Османската архитектура на Балканите и в България: обща оценка .....	378
<b>Деница Стоянова.</b> Културно-исторически профил на стария Курум хан в Пловдив .....	389
<b>Орлин Събев.</b> Османският поглед към „странните“ изкуства на Европа (XVII–XIX век) .....	403
<b>Aziz Nazmi Shakir.</b> Copies of Ottoman Tombstone Inscriptions from the Eastern Rhodope Mountain Preserved in a Notepad Belonging to Şakir Mehmed Şakir (1910–1991) from the Village of Mak .....	416
<b>Младост Вълкова.</b> Декоративните хартии в подвързиите на ориенталски и славянски ръкописи в НБКМ .....	432
Резюмета на английски език .....	450
Авторите в сборника .....	465

## Живописната украса на храма „Света Петка“ в град Своге<sup>1</sup>

Владимир Димитров

Нов български университет, София

В района на София са разположени множество манастири (История 2009: 695–700), част от които са запазени и до днес; някои от тях са във възход, а други завинаги изчезват от картата на културно-историческото ни наследство. По архитектурен тип софийските храмове са различни. Има малки или по-големи манастирски храмове, както и многобройни малки селски храмове. Независимо дали имат вътрешна украса или не, те образуват венец около София, обикновено наричан Софийска Мала Света Гора по аналогия с известната монашеска република на Атонския полуостров, и са „живо свидетелство“ за миналото на Софийско. Създадени в различни периоди от нашата история, по-голяма част от съхранените паметници са от периода на османското владичество.

От края на XV век София е важно обществено, икономическо и военно средище в Османската империя. Ако населението на града е разнородно – българи, турци, евреи, дубровничани и др., то в Софийско населението е изцяло българско. За духовните потребности на тези православни българи със средства на отделни заможни ктитори, на отделни еснафи и на селските общности са обновени и изградени многобройни манастири и енорийски храмове, които освен духовните потребности на населението, задоволяват и нуждите от просвета. Част от тях се превръщат във важни центрове на книжовността и културата.

Голяма част от манастирите се намират в подножието на планините около София – Лозенска, Витоша, Люлин, Мургащ, Стара планина. Според редица специалисти манастирите са достигали до 100, а броят на енорийските църкви и параклисите едва ли може да бъде установен.

Манастирите около София, в това число и „Св. Петка“ в Своге, са със сходни форми, характерни за повечето изградени в периода XV–XIX век манастири в района. Храмовете са малки, предимно вкопани в земята с обособени неголеми и предимно паянтови жилищни и стопански постройки, част от които се използват за килийни училища, особено през XIX век. Част от храмовите постройки са съхранили, напълно или частично, своята художествена украса. Част от зографите са неизвестни и днес, други са свързани с творчеството на св. Пимен Зографски (ок. 1540–1620 г.) (Moussakova 2005: 169–199). В житието му се споменават два манастира от района на Своге – Черепишкия и Суходолския (дн. в

<sup>1</sup> Вариант на текста е публикуван на английски език в списание *Скрипта*: The Murals of Saint Petka Church in Svoge. - Scripta&e-scripta. Vol. 13, 2014, 197-21.

Република Сърбия). За повечето стенописни ансамбли е характерно сходство в предпочитаните теми и персонажи. Освен общо почитаните православни светци важно място заема култът към св. Йоан Рилски. След връщането на мощите на светеца от Търново в Рилския манастир (1496 г.) и пребиваването им за кратко в София, почитта към този светец се разпространява и придобива общонационален, а не просто локален характер. Към тези причини за почитта към Рилския светец бих добавил и локализацията на родното място на светеца в района на днешно Курило според най-новите изследвания на Иван Добрев (Добрев 2007). Образите на особено почитаните през Възраждането светци – софийски мъченици, а именно св. Георги Нови Софийски, св. Никола Нови Софийски и др., се срещат в репертоара на стенната живопис в района.

Стенописите и надписите в тях, повечето от които на български език, са ярък пример за възхода на културния живот в района. Възпоменателните надписи доказват нарасналото самочувствие на българите. Църковното строителство и украсата на храмовете са свидетелство както за икономическото замогване на българите, така и за стремежа им към самостоятелност, който тогава се изразява в създаване на независима църква и консолидирането им около този национален институт.

В района на Своге не са провеждани системни археологически проучвания, които да установят от кога са най-ранните данни за селищен живот в района. Важното транспортно значение на Искърското дефиле е известно още от Античността и днес могат да се видят части от римски и османски пътища в района на Своге. За историята на Своге се знае сравнително малко, а в по-голямата част от изследванията, които са краеведски, рядко се използват научни методи и научен апарат.

Около името на града има редица хипотези и легенди, най-приемливата от които е тази, изказана от Г. Хрусанов. Според него името произлиза от Съводие – място, на което се събират няколко води (близо до Своге река Искрецка се влива в Искър) (Хрусанов, цит. по Найденов 1996: 30–31). В данъчните регистри на Османската империя населено място с името Исводие се среща през 1728 г. Селото е било малко, китно, с много кошари около него. Главното населено място в района през XIX век е село Искрец. Със започването на строежа на железопътната линия София–Варна и изграждането на участъка около Своге през 1894–1897 г. настъпва промяна в селищните структури в Искърското дефиле. Възникват нови селища, свързани с новата ж.п. линия, други се местят в близост до нея. Поради близостта на с. Своге с новата линия и с новата гара започва бързо разрастване на селището, по-късно селото става център на община, а през 1964 г. е обявено за град.

Храмът „Св. Петка“ отстои на стотина метра от пътя, след като се пресече ж.п. линията. Съществува предание, че манастирът е основан по време на Второто българско царство (XII–XIV век), но каква е била съдбата

му през вековете се знае само от легендите. Твърди се, че през турското робство манастирската църква е разрушавана на два пъти. Втория път е възстановена през 1860 г. от Гроздан Китов, родом от с. Брезе – учител, който впоследствие приема духовното име Герасим и става игумен на манастира. Той е свещеник и учител едновременно в новосъздаденото килийно училище в сградата на манастира. Основаването на килийното училище е имало за цел да подготви свещеници за този край. Приема се, че първи учител в Своге е бил отец Герасим, доживял до дълбока старост и починал през 1904 г., чийто гроб и паметник са запазени и до днес в източната част на двора на църквата. Целият обществен живот преди Освобождението и дълго след него протича в манастира „Св. Петка“. След Освобождението килийното училище се превръща в светско и чак до учебната 1908/1909 г. учебното дело на свогенци продължава в манастирските пристройки. През 1870 г. манастирът е посетен от Васил Левски, а след Освобождението – от Иван Вазов (1850–1921), който му посвещава стихотворението „Блян в старата черква“. Манастирът е действал и няколко години след 9 септември 1944 г. Старата манастирска църква постепенно престава да се използва, за сметка на съседната просторна трикорабна енорийска черква „Св. ап. Петър и Павел“, построена през 1927 г. Днес от някогашния манастир е останала единствено църквата „Св. Петка“, сгушила се и потънала в забвение, зад величествено издигащия се нов храм. От старите манастирски сгради, където се е помещавало килийното училище, не е останало почти нищо, има една постройка, но тя е от по-ново време.

Старата черква, с размери 12×5 м, е малка, еднокорабна, едноапсидна, безкуполна и укрепена с контрафорси сграда. Вътрешността на църквата е покрита със стенописи, рисувани през 1860 г., когато е станало възстановяването ѝ. На отделни места под тях личи по-стар живописен



Ил. 1. Храмът „Св. Петка“, Своге

слой, който не може да бъде датиран точно, без да бъдат свалени горните стенописи, които са в много лошо (аварийно) състояние. Всеки ден без консервация и реставрация е пагубен за тях. Иконостасът е също в плачевно състояние, част от иконите и църковната утвар са разграбени, а дори не са документирани. От архитектурните особености може да се заключи, че храмът е построен най-късно към края на XVI или началото на XVII век.

За храма „Св. Петка“ в Своге няма никакво подробно изследване, кратки сведения има само у Асен Василиев (Василиев 1949: 58). При направения непълнен преглед на периодичния печат открих храмът да се споменава в един пътепис, посветен на Своге, но без да се дават каквито и да било данни за него (Узунов 1970). Сведения за храма няма нито в Църковното настоятелство, нито в местното читалище „Градище 1907“.

\* \* \*

Масштабното строителство на християнски храмове и тяхната живописна украса свидетелстват за засилените духовни потребности на местното население, както и за финансовите възможности на ктиторите. Включването в иконографския репертоар на специфични национални сюжети и светци също така показва и пробуденото национално чувство на местното българско (християнско) население. Идейните и стиловите особености на стенописите не са уникални за своето време – особено в този регион, но впитането в иконографската програма на сложни догматични теми, повлияни от множеството стенописи в манастирите на Софийската Света гора, с които местните духовници и търговци имат контакт, както и на редица национални теми и светци, непознати в монументалната живопис, отделя стенописите в тези паметници от другите стенописни ансамбли, изпълнени по същото време. В тази статия се опитвам да охарактеризирам стенописите в храма или поне тези, които могат да бъдат идентифицирани, като подчертавам, че както на региона, така и на паметниците от този период не е отделяно достатъчно внимание с изключение на стенописите в Искрецкия манастир.

Със своята иконография стенописите, изписани от неизвестни зографи, следват възприетите норми. Оформилата се още през IX–XI век иконографска система се дели на три цикъла – догматически, литургически и исторически. Мястото на всеки един от тях се определя от символното му значение. Високите части на храма символизират небесните селения и там се поместват догматически сцени. В олтара се извършва св. литургия и там обикновено се изобразяват литургични сцени. Ниските части символизират Земята и там се изписват историческите сцени, цикли от живота на Христос, Св. Богородица, патрона на храма и т.н. Най-ниският регистър е запазен за необходимите на всеки храм светци – като най-прочутите архиереи, светците-войни, преподобните, мъчениците, основа-



телите на манастирството, историята на православното манастирство и др. (Лазарев 1971: 96–109).

През Възраждането настъпват съществени промени в репертоара на представените светци, включват се национални и локални светци, появяват се нови, непознати преди това исторически теми. В повечето паметници от този кръг откриваме стремеж към по-голяма детайлност и разказвателност. Иконографските им програми включват сцени и персонажи от Стария и Новия завет, сцени и сюжети с догматично и историческо съдържание. По концепция разпределението на сцените и образите следва официалната традиция в изкуството (макар че за официално изкуство в тези години трудно може да се говори), но по редица особености както в тематичния репертоар, така и в стила те имат специфична характеристика.

Иконографската програма на един храм е подчинена както на литургичното последование, извършвано в него, така и на архитектурните особености на сградата, а и на личните предпочитания и финансовите възможности на ктиторите и зографите, което от своя страна е продиктувано от усложнените обществено-политически условия, при които са живеели и работили. В периода на иноверско владичество настъпват редица промени в начина на декориране на храмовите сгради. Според Дора Каменова „те са резултат от вътрешен, собствен развой много повече, отколкото на въздействията, които идват пряко от външни социални фактори. Промените във външната строителна декорация са наложени от робството. И ако властта сравнително строго и постоянно следи за външния облик и големината на християнските храмове, то към стремежа да се изпише, да се украси отвътре по-богато „Божият дом“ тези официални иноверски власти са се отнасяли съвсем незаинтересовано“ (Каменова 1984: 26–27). По същото време и църковната институция не оказва достатъчно контрол върху интериорната украса на множеството нови енорийски и манастирски църкви, изградени след започнатите в началото на XIX век реформи в Османската империя.

В този текст ще се спра на някои иконографски особености, характерни за този ансамбъл<sup>2</sup>.

### **Стенописи в олтаря**

В разглеждания храм стенописите в олтарното пространство не се отличават от стандартните за този период. В конхата на апсидата е разположено изображение на Св. Богородица Ширшая небес с Христос Емануил в медальон. Изображението на Св. Богородица Ширшая небес е известно

---

<sup>2</sup> Пълното описание и разпределение на стенната живопис трудно може да се направи преди провеждането на реставрацията.

от гръцката иконография под названието Платитера, а в руската, където тя е застъпена особено много, – като Знамение (Бакалова 1976: 12–15). Този вариант за изображение на св. Богородица е особено популярен в периода на Възраждането, но той е възникнал още през VI–VII век и се е разпространил през XI–XII век. Интересно е наблюдението, че Св. Богородица Ширшая небес се изобразява в конхата на олтарната апсида предимно в територии, отдалечени от големи културни и религиозни центрове. Най-голямо разпространение се наблюдава през XV, XVI, XVII век (Бакалова 1976: 15). Според православната литургия при освещаването на св. Дарове, както и в Проскомидийната молитва, духовникът, извършващ тайнството, споменава и св. Богородица (Чифлянов 1997: 209). Това място ѝ е отредено, защото тя е „вместилище на Боговъплъщението“, което е изобразено чрез образа на малкия Христос в скута ѝ, което от своя страна е символ на догмата за Въплъщението (Чифлянов 1997: 68).

В храма „Св. Петка“ в Своге от двете страни на апсидата е разположена композицията „Причастие на Апостолите“, чието символично значение е литургичното утвърждаване на евхаристията и най-вероятно е свързано с общия замисъл на програмата в олтара като утвърждаване на Православното учение за небесния произход на земната литургия. Темата за земната литургия продължава с включването на образите на първия мъченик за вярата и първи дякон на Йерусалимската църква – Стефан, както и на архидяконите Евпъл и Прохор. Включването в олтарната програма на архиереи и дякони е пряко свързано с извършването на земната литургия и отново има за цел да подчертае връзката между Небесната и Земната литургия, както и да утвърди авторитета на духовника като връзка между Църквата и мирянина.

В пространството между конхата и свода в медальон е разположено изображение на ангел. На източната стена има още четирима представители на небесното войнство, интересното е, че тук липсва традиционното изображение на Благовещение. В северния дял на източната стена над протезисната ниша е разположен образът на св. Григорий – един от светите отци на Църквата. В нишата е разположен образът на „Христос в гроба плътски“.

В протезисната ниша според установената практика се представя композицията „Христос в гроба плътски“ или „Сваляне на Христос от кръста“ (Velmans 1995: 119–125; Ждраков 1996: 259–265). Познати са паметници, в които протезисната ниша е била единствената стенописна украса в храма, докато той бъде изписан цялостно. Украсата само на тази част от Св. олтар е характерна и за други възрожденски храмове. Протезисната ниша има важно литургично значение. Това ѝ значение обикновено дава основание на настоятелите на храма да поръчат нейното изписване преди основната част на храма.

### Стенописи по свода

Храмът „Св. Петка“ в Своге се отличава с това, че програмата на стенописите в сводестата му част е съобразена с правилата за украса на куполните храмове, въведени след победата на православието над иконоборческата ерес. В най-източния дял, разположен зад венчилката на иконостаса, е разположен образът на Христос Велик Архиерей. Следва образът на Бог-Отец, в центъра на елиптичния свод е разположено Всевиждащото Божие око, а непосредствено до него – Новозаветната Св. Троица. Следва Христос Вседържител и в най-западния дял неизвестен светец архиерей, като образът се доближава до традиционната иконография на св. Никола.



Ил. 2. Христос Вседържител

В подредбата на светците по свода зографите или ктиторите са пропуснали да включат така популярното в тази епоха изображение на Св. Богородица, но пък са включили два пъти образа на Спасителя, веднъж като „Велик архиерей“ и още един път като „Вседържител“. Включването на св. Никола – един от най-почитаните светци в православния, а и в целия християнски свят, не е необичайно. Традиционно на мястото, на което е изобразен светецът, се помества изображението на патрона на храма, но са ни известни и други паметници в Софийско, в които образът на патрона е заменен с друг особено почитан светец. Св. Никола става особено популярен в периода на турското владичество. Неговият образ в стенната живопис може да бъде разположен навсякъде в храма. Почитанието на св. Никола като покровител на рибарите и водните пространства определя и някои специфики на култа към него, като е задължителна консумация на

риба в деня на неговия празник. Както отбелязва Р. Попов, в българския народен календар св. Никола се почита и като покровител на зимния студ и лед и на зимните ветрове. За рибарите от Черноморието Никулден е краят на есенно-зимния риболов, след неговия празник риболовът е забранен (Попов 1991: 21). Култът към св. Никола има и друга страна. В отделни райони на българската етническа територия той се почита като семеен и родов покровител, като стопанин и пазител на дома, имота и стоката (Попов 1991: 40). Именно като такъв се почита св. Никола в днешна Западна България, където риболовът и плаването са слабо познати от местното население. В различни райони на българската територия св. Никола се почита и като покровител на търговци, кираджии, воденичари, ловджии и др. В ограничени територии се смята, че той изпраща душите на умрелите в отвъдното. От друга страна, поради функцията му на покровител на дома на неговия празник се освещават новопостроените къщи.



Ил. 3. Света Троица



Ил. 4. Свети Никола

Всъщност житието на св. Никола е обединило в едно живота на двама светци с едно име. Епископът на гр. Мира в областта Ликия е живял през IV век при управлението на св. цар Константин. Той се явява в съня на Константин и той е застъпник на онеправданите. Вторият св. Никола е живял през VI век и е бил епископ на Пинара в близост до гр. Мира. Всички чудеса, извършени по вода, се свързват именно с него. Всъщност делата на втория се приписват на първия св. Никола от Мира и така се съчетават двете личности (Ševčenko 1983).

Ако приемем, че по свода, каквато е традицията, са изобразени образите с най-догматична натовареност, то в следващия регистър са разположени пророците. Всеки пророк е разположен в самостоятелен медальон и държи свитък с текст. По-голяма част от свитъците, както и имената на пророците не могат да бъдат разчетени. Тъй като проучването не е направено в пълнота, тук няма да се спирам на онези от тях, чиито имена са прочетени<sup>3</sup>.

### Цикли

Един от най-важните елементи в стенописната украса на християнския храм е илюстрирането на важните събития от живота на Христос и на Църквата. Тези събития се поместват в повествователни цикли и са най-разгърнатият дял от стенописната украса на манастирските и енорийските храмове. Те са доминиращи не само в декоративната система, но и в смислово отношение. Един от първите цикли, оформили се в християнското



Ил. 5. Медальони с пророци

изкуство, е христологичният цикъл, познат още от VI век (Равена). В следиконоборския период се формират нови цикли – цикълът на Великите празници, който става задължителен в монументалната живопис от XI век (Бакалова 1976: 35), както и цикълът „Страсти Христови“, съществуващ в украсата на саркофазите още в раннохристиянската епоха. Последният от тях се развива при Комнините (XI–XII век), а в османския период се наблюдава новото му разширение и смесването му с „Великите празници“ и „Христовите чудеса“ (Ръцева 2005: 56). В епохата на Палеолозите се формират още няколко самостоятелни цикъла – „Детство Богородично“, „Детство Христово“, „Притчи“, „Чудеса“, цикъл на Цветния триод. През късносредновековния период настъпва промяна в строгостта от страна на църковната институция спрямо изграждането и смисъла на отделните цикли. Намалването на обема на храмовите постройки, липсата на официал-

<sup>3</sup> Специално внимание на пророците обръщам в друг свой текст.

на идеология, скъсването с византийската традиция водят до силно редуциране на сцените в циклите и сливането им в един общ цикъл. Той включва в себе си най-важните събития от историята на църквата, най-важните празници, а понякога в него се включват и не толкова разпространени и популярни теми, случки, притчи и др., включени в четирите евангелия, а понякога и сцени от апокрифите. Доминирането на евангелския цикъл започва от XVII век и продължава в периода на Възраждането. В неговата основа са включени най-важните и основни за украсата на един храм изображения – „Благовещение“, „Рождество Христово“, „Кръщение Христово“, „Вход Господен в Йерусалим“, „Преображение Христово“, „Възкресение Христово“, „Възнесение Христово“ и др.

За големите майстори от Банския и Самоковския център, получили своята подготовка на Атон, в Западна Европа или в Русия, не е било особено трудно да изпълнят съставените от просветеното монашество на Рилския или Бачковския манастир сложни иконографски програми. Знаем, че са разполагали с писмени иконографски наръчници (ерминии) и с обширни и предлагачи достатъчно площ католикони. Така те са имали възможността да „изтъкнат универсалността на църквата“ (Куюмджиев 2000: 20–26). Какви са били изискванията към недотам значимите майстори, работили в малки селски църкви, какви образци са използвали, кой е съставял иконографските програми на тези малки църкви – трудно може да се даде еднозначен отговор. Ктиторите очевидно са имали стремеж техните храмове да съперничат на големите манастирски и градски църкви. Не бива да се забравя, че разгърнатият вариант на всички цикли може да бъде видян в големите по площ и близки до важни интелектуални средища християнски храмове – какъвто е манастирът Хора (по-късно Карие джами, днес музей в Истанбул). Още в разцвета на византийското изкуство се наблюдава редуциране на сцените в един цикъл и контаминирането на сцени от различни цикли в един общ цикъл. Подобна промяна е констатирана от Елка Бакалова и в гробищния храм на село Беренде (Бакалова 1976: 61–62).



Ил. 6. Обрезание Господне



Ил. 7. Възкресението на Лазар



Ил. 8. Възнесение Господне

Евангелският цикъл в Своге има програма, която може да бъде определена като „стандартна“ за епохата. Той започва от югоизточния дял на храма с „Благовещение Богородично“, „Рождество Христово“, „Обреза-ние Господне“ и „Кръщение Христово“, като двата Господни празника са обединени в едно общо изобразително поле. Цикълът продължава с „Възкресението на Лазар“ и „Вход Господен в Йерусалим“. На северната стена в цикъла е вмъкнато изображението на обесилия се Иуда и продължава от запад на изток с „Тайната вечеря“, „Христос на съд при Пилат“, „Разпятие Христово“, „Сваляне от Кръста“, „Възкресение Христово“ и в олтарната част – с „Възнесение Господне“.

### **Изображения на светци**

Разположението на светците има важно значение за установяване произхода на иконографската програма. Зографът, изпълнил стенописите в Своге, се придържа към най-разпространената практика – правите светци в цял ръст или допоясно да бъдат изобразявани в най-ниския регистър, свързан със земния живот на Църквата. Светците, стандартно включвани в програмата, се делят на отшелници, войни, преподобни, мъченици, лечители и др. Тук няма да се спирам подробно на образа и култа на всеки светец, а ще ги представя по групи и ще акцентирам само на отделни техни особености.

На южната стена непосредствено до олтара е разположен образът на неизвестен светец архиерей, най-вероятно св. Спиридон, който е сред най-тачените светци от православната църква и население. Този образ е в много лошо състояние и го атрибутирам по специфичната шапка от върбови кло-ни. В житийните текстове се акцентира на факта, че св. Спиридон е бил пас-тир дори след като става епископ и продължава да ходи с пастирска гега и да носи шапка от върбови клонки, като самото му име означава „кръгла пле-тена кошница“. Тази шапка е и основният иконографски белег на светеца, който иначе се изобразява като всички архиереи, облечен в сакос и омофор

(Бакалова 1998: 320). Той е почитан като покровител на шивачи, абаджии, бакърджии, дялгери и най-вече на кундурджии (обущари), които го честват като свой покровител и до днес. Според друго предание той се почита като покровител на грънчарите, тухларите и казанджиите (Бакалова 1998: 323). Изброените по-горе занаяти са били сред най-силно разпространените у нас и е съвсем естествено техният покровител да бъде популярен сред населението и включван в украсата на храмовете. Популарността на култа към св. Спиридон по нашите земи датира от Средновековието. Най-ранното изображение на св. Спиридон, стигнало до нас, е от костницата на Бачковския манастир, където той е изобразен в бюст и рамка в олтарната апсида над Мелимоса (Бакалова 1977: 74). Св. Спиридон се тачи и като покровител на сиромасите – много пъти той извършил чудеса, за да им помага.

В нишата на прозореца са разположени четири образа на жени светици, но поради лошото състояние те също не могат да бъдат идентифицирани, както и образът на светеца мъченик, разположен непосредствено до прозореца. Над прозореца е изобразен ангел. Следва неизписано пространство, където някога е бил владишкият трон, от който сега е запазена само долната част. След него е значителната по размер композиция на „Възнесението на пророк Илия“. Пророк Илия е разположен в огнената колесница, която е теглена от две двойки червени коне. Това е добре познатата и често изобразявана в изкуството на Православната църква сцена, в която св. Илия хвърля кожата си на пророк Елисей. Св. пророк Илия е сред най-почитаните светци както от Църквата, така и във фолклорната култура. Той е гръмовержец и пази селскостопанските култури от дъждове и градушки. От изследването на Емануел Мутафов, посветено на култа към светеца, става ясно, че в България има множество църкви, параклиси и оброчища, посветени на св. Илия. Свързаните с неговия празник ритуали също допринасят за популярността му, на което се дължи и честата поява на образа му в църковната живопис (Мутафов, б.г.).

Следва прозорец, над който е разположен образът на отрока Лука, съпътстван от неговият чичо св. Йоан Рилски, който е един от най-почитаните светци в България (и на Балканите). Това е причината образът му да присъства в повечето стенописни ансамбли и иконостаси в българските земи. Какви са причините за включването на тази рядко визуализирана от зографите сцена с неговия племенник е трудно да се отговори, а и това не е обект на изследването, но е в синхрон с тезата на Иван Добрев, че родното място на покровителя на България не е в с. Скрино, а в района на север от София – около Курило (Добрев 2007: 482–523). А както става ясно от възпоменателния надпис, част от дарителите на манастира са от този район, включително и от Курило.

Евангелският цикъл следва с образите на монасите отшелници св. Антоний Велики и св. Пахомий. На северната стена са разположени трима





Ил. 9. Свети Йоан Рилски

светци войни, от които може да бъде идентифициран единствено св. Димитър. Следва прозорец с ангел над него и след него св. Теодор Стратилат и св. Теодор Тирон. Почитта към св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат в народния календар на българите е обединена в общ култ към св. Тодор. Според Васил Гюзелев популярността на св. Теодор Стратилат по нашите земи се дължи до голяма степен на факта, че през XIII век неговите мощи почиват в несебърския храм „Св. София“. Тодоровден се отбелязва винаги преди Сирни заговезни и празнуването му всяка година се променя в зависимост от Пасхата. Култът към св. Тодор следва да се търси в практики и представи, свързани с култа към мъртвите и прадедите (Попов 2002: 138–139). Празникът Тодоровден стои на прехода от зима (смърт) към лято (живот) и тази му позиция води до цяла серия поверия и вярвания сред българите. Макар да е християнски светец, св. Тодор е носител на демоничното начало и е свързан с лошите сили. Заченатите, родените и починалите през Тодоровата седмица могат да се превърнат във вампири, караконджули и върколаци, те бродели през мръсните дни в облик на вълк или куче. Св. Тодор е почитан като покровител на конете и ездачите. Самият той е светец конник и в народните представи идва на кон, за да изгони зимата.

Следва лошо запазен образ на светец воин, а след него – образът на св. Георги Янински, който е друг обикнат от възрожденските зографи светец новомъченик от периода на турското владичество. По нашите земи се почитат няколко новомъченици с името св. Георги Софийски, а

именно: св. Георги Софийски Най-стари, новомъченик, роден в София около 1407 г., загинал в Одрин на 26 март 1437; св. Георги Нови Софийски/Кратовски, новомъченик, роден в Кратово през 1496 г., загинал на 11 февруари 1515 г. в София, част от мощите му се съхраняват в Драгалевския манастир „Св. Богородица Витошка“. Св. Георги Софийски Най-нови, новомъченик, роден в София, паметта му се чества на 26 май; св. Георги Нови Янински/Лозенски, новомъченик, роден в село Цурхли, Янинско. Паметта му се чества на 17 януари, загинал през 1838 г. (Гергова 2001: 485–491). Именно този св. Георги Софийски е изобразен в разглеждания паметник. Следва зазиданият вход с традиционното ангелско изображение над него и образът на друг особено почитан светец, а именно св. вмч. Мина.

На западната стена традиционно е изобразено „Успение Богородично“, придружено от образите на св. Георги и св. Димитър на коне. Над входа е поместен възпоменателният надпис. Южният дял на западната стена е зает от „Праведно и грешно изповедание“, със сцената „При врачката за цяр“ и изображение на смъртта под него. На северния дял са разположени образите на равноапостолните св. Константин и майка му св. Елена, които също фигурират в повечето от паметниците. През средните векове традиционното място на св. цар Константин и св. царица Елена е на западната стена до входа на храма, тъй като те имат апотропейна функция. През Възраждането тази традиция отмира и можем да ги срещнем на различни места в храма (Гергов 2004: 227–240). Според Г. Гергов през XI век се формира култът към св. Константин и св. Елена и вероятно тогава е съставено и новото житие на св. Константин. В него информацията, дадена от Евсевий, е била трансформирана, като са прибавени и по-късни църковни предания. В новото житие се включва и разказът за намиране на Честния кръст от св. Елена и така то става основа за развитие на изображението на св. Константин и св. Елена с Кръста (Гергов 2004: 227–240).

През втората половина на XVIII и началото на XIX век настъпват значителни промени в живописа по нашите земи. Те са отглас от обществено-икономическите процеси от епохата на Българското просвещение и Българското възраждане. Промяната в украсата на православния храм е особено характерна за притворите и галериите. Новите теми са предимно с нравствено-дидактичен характер (Генова 2001: 45). В храма „Св. Петка“ се появяват нови теми – като „Праведно и Грешно изповедание“ (Василиев 1973: 12–14; Попова 2001: 3), „При врачката за цяр“ (Василиев 1973: 75–82; Попова 2001: 6) и др.

В храма „Св. Петка“ има възпоменателен надпис, който дава информация за ктиторите, но не и за зографите.



Ил. 10. Праведно и грешно изповедание



Ил. 11. При врачката за цяр и Смъртта



Ил. 12. Възпоменателният надпис

Во изповѣненіи О(ца) и с поісненіи Сина совершена иі Ст҃го Духа  
 воѣвѣрѣнцѣ са сіа храмѣ (прен)ожденна матере нашаѣ Параскеѣва при  
 нестоѣщаго ег... (= егѣмена ?):• Геронимѣ йеромон(а)хѣ) Василѣ  
 йермон(а)хѣ Христѣфѣрѣ йеромон(а)хѣ Герасимѣ йеромон(а)хѣ Софроніа  
 йеромон(а)хѣ Востаніа монахѣ Гѣлѣий іерѣ Веселѣий іерѣ. **сѣдѣ Свѣдѣ** Герѣ  
 Станіимѣрѣ Тѣко Атанасѣ Галакти Селенко Пенко Іліа Величко Герѣ  
 Величко Вѣдѣл Гелко Тѣдѣурѣ Златко Герѣ Сѣва Бѣло ...нко Бѣло ... с:  
**Кѣрѣдѣ** Сп(и)фанѣ Герѣ: с: **Перѣцѣдѣ** Спѣсѣ Бѣло М(и)нко Пѣвел  
 \*Андреа Бѣло Храко :• **Вѣнѣ** кр(и)ст(и)анѣ(?) Кола Лѣко Кола Крѣто Кола  
 ... **Дѣвоѣ** **дѣдѣ** (С)т(е)фанѣ Бѣло Стоѣнѣ. **Рѣдѣ** **дѣдѣ** Стоѣнѣ Герѣ Тѣдѣурѣ  
 (Банко / Банчо): **Дѣвѣ** **вѣрѣдѣ** Нѣлѣдѣнѣ Спасѣ: **Мѣ** **коѣ** Мѣтарѣ Пѣнѣво  
 (?): **Мѣ** **пѣдѣдѣ** ... Сокоѣ ... **Сѣрѣ** І(с)аіѣй кѣндѣрѣцѣ Івѣнѣ Нѣлѣ  
 каѣлѣмѣчѣ Мѣко дѣлѣ(ѣрѣ): лѣто 1860 мѣцѣ йанѣварѣ дѣнѣ : 1 :

Ил. 13. Възпоменателният надпис (Благодаря на д-р Христо Андреев за разчитането на надписа)

\* \* \*

Художествената култура от периода на Възраждането е пронизана от свободолюбие и романтика и е неповторимо явление и в историята на европейската култура. Опирайки се на традицията и под влияние на културата на съседните и други европейски народи, българските просветители, строители, художници и народни майстори създават произведения, достойни за този преломен момент в историята на българския народ. Възраждат се националният дух, икономиката, просветата, без да се преоткрива наследството на Античността или Средновековието, макар че историзмът и славните времена (особено от средновековното минало) играят важна роля при формиране на идентичността и националното самочувствие.

Въпреки че няма точна и общоприета периодизация на епохата на Българското национално възраждане, паметникът, който е обект на настоящото проучване, попада в края този период. Това е време, в което работят паралелно зографи – представители на големите художествени

центрове и фамилии, като Никола Образописов и Симеон Молеров, които се радват на уважението на тогавашната общественост и са затрупани от безброй поръчки. По същото време творят и първите академично образовани художници – Станислав Доспевски, Христо Цокев, Николай Павлович, Димитър Добрович. Те въвеждат реалистичния стил в църковната живопис. Този стил обаче е прекалено авангарден за тогавашното общество и няма масов успех, макар че има някои изключения – например иконите на Станислав Доспевски. Това изкуство е изолирано явление, създавано от неколцина образовани в чужбина художници, а потребителите му са ограничен брой образовани градски семейства. В Княжество България вниманието към академичното изкуство се насочва едва след Освобождението с помощта на официалната Църква и то бързо измества възрожденската естетика, но интересът към нея се запазва до първото десетилетие на XX век в неосвободените земи и в периферията на Княжеството. Завладяването на църковното ни изкуство от духа на академизма се случва точно тогава, когато Европа открива изкуството на примитивите. Интересът към тези две групи художници е голям сред българските изследователи на изобразителното изкуство – както в миналото, така и днес, както свидетелстват публикуваните монографии, студии, статии или организирани изложби.

За разлика от тях, една трета група зографи и техните паметници остават извън вниманието на историците на изкуството, а работата им е определяна като слаба и незаслужаваща внимание. Дори нещо повече – запазеното им творчество се смята за накърняващо националното ни самочувствие. Това мнение е нанесло безвъзвратни загуби, а и днес продължава да причинява много щети на паметниците от тази трета група. Изкуството, разпространено най-масово през втората половина на XIX век, понякога е унищожавано целенасочено, защото е смятано за упадъчно и неестетично. Напоследък се събуди интерес и към този тип паметници, но за съжаление в изкуствознанието няма установена терминология по този въпрос. Най-често, за да се обозначат паметниците от този тип, се използват термините „примитив“, „наив“, а майсторите, изработили тези паметници, се наричат „нешколувани“. Но дали значенията, които имат тези термини, съотнесени към съвременното изкуство, са подходящи за църковното изкуство от края на XIX век?

Изясняването на терминологията не е предмет на настоящото изследване, но намирам за нужно да направя някои уточнения, за да избегна двусмислието при употребата на посочените термини – особено при тази неизследвана група паметници.

Терминът „примитив“ има много широка употреба – в него попада изкуството на неевропейските култури, праисторическото изкуство, народното изкуство, изкуството, създадено от деца и от душевно болни

(Previtali 1964; Venturi 1972). Така терминът „примитив“ притежава както положителен, така и негативен смисъл. „Примитив“ (от лат. *primitivus* – първоначален) според тълковния речник е: 1) явление, което още не е развито в сравнение с по-късните форми на своето развитие; 2) произведение на изкуството от по-ранен стадий на развитието на културата. Очевидно е, че и двете значения са некоректни спрямо църковното изкуство в разглежданите паметници. Първо, защото не са ни известни „късните форми“ от неговото развитие, а такива не е и имало. Второ, защото това не е по-ранен стадий в развитието на църковната живопис, а е паралелен процес – много от паметниците са и реплика на образци с „по-високи“ художествени качества. Ако приемем, че Българското възрождане се доближава повече до Просвещението и Реформацията (Тодев 2004: 364), то изкуството от тази епоха отговаря на маниеристичните тенденции, бележещи края на големите епохи в западноевропейските стилове. Зографите работят своите фрески не толкова в маниера на известните зографи, колкото чрез използване на техните произведения като образци. Именно това копиране на образци, както и недобрата художествена подготовка водят до определяне на техните произведения като наивно-примитивни.

Другият термин, който се използва, за да се обозначат тези паметници, е „наив“ (от лат. *nativus* – естествен). Той също не е приемлив в смисъла, в който го използваме днес. Защото едва ли „простодушно“ и „лековерно“ са подходящите изрази за тези зографи, притежаващи много добри богословски познания и придържали се максимално точно до видените от тях образци и/или изпълнявали поръчките на ктиторите. Терминът „нешколуваност“, въведен от Д. Каменова (Каменова 1979: 15–19), макар и да изглежда най-подходящ, също не дава особена яснота. Тук не става въпрос нито за професионални художници, които, подтиквани от вътрешна необходимост, търсят форми, близки до изкуството на Изтока или древните цивилизации, нито за онези любители, които рисувайки, дават израз на човешката потребност от творческа изява. Това са творци, някои от които възприемат себе си като „професионалисти-художници“ – например зографите от фамилията Минови (Dimitrov 2009: 267–280), оставили своите автопортрети в Тешовския храм „Св. Димитър“, а други практикуват различни професии, като селския учител Коста Геров, работил по украсата на редица паметници в селата, където е учителствал. Но всички те са работили, подбуждани от широко разпространените в тази епоха национални идеи. Така нито един от използваните термини не може да се разглежда самостоятелно, всеки един от тях е амбивалентен. Според Марк Антлив и Патриша Лейтън примитивът „не представлява по същество категория, а илюстрира връзка. Това е връзка на контраст, на бинарна опозиция с „цивилизован“: терминът „примитивен“ не може да съществува без придружаващата го опозиция и всъщност двата термина работят, за да се конституират едни друг“ (Critical

1999). По същия начин и „наивът“ е „нещо трето, което по своята същност е синтез [...], най-често от „високо“ и „ниско“ (Краев 1989: 42–45). Терминът „наив“ „най-често се проявява там, където има преразказ, където структурата се превръща в преструктуриране“ (Краев 1989: 42–45). Именно преразказът от видяното по време на поклонническите пътувания най-вече до Атон и до големите манастири на Балканите, както и в Софийската Света гора се преразказва от зографа и ктитора при създаването на тази група паметници, които граничат, от една страна, с това, което Сали Прайс нарича „етнографско настояще“, а от друга – с „високото“ изкуство на зографите от големите художествени школи.

Различна е и социалната функция на примитивите. През Възраждането те запълват обширните празни полета в църковното изкуство особено там, където не са достигнали образописците от големите школи и фамилии. Наивното и примитивното изкуство придобива голям обхват в последните десетилетия на епохата, която наричаме Възраждане. И ако по нашите земи този тип изкуство е изместено от пробиващото си път академично изкуство, то в Западна Европа академичното изкуство е засенчено от увлечението на европейските художници по примитивите.

Проблемът за примитивните и наивните стенописи от епохата на Възраждането е изследван слабо. На този проблем в съвременната култура и във фолклора е обърнато внимание от Дмитрий Варзоновцев (Варзоновцев 1988: 21–24) и от Георг Краев във вече цитираната му статия. По-многобройни са изследванията, а и преводите (Гомбрих 1979) върху проблема за примитива, респ. наива в модерното изкуство, намерили място в изследванията на Иван Маразов (Маразов 1968 и 1969), Татяна Вучева (Вучева 2001), Валентина Ганева (Ганева 2005), но обект на техните проучвания е изцяло модерното изкуство и те не засягат проблема за църковната наивно-примитивна живопис. Единствените текстове, поставящи въпроса за дефинирането на тази група стенописи, са цитираните съчинения на Д. Каменова.

Паметниците, определяни като примитивни, са разнородни по особеностите на иконографските им програми и стила на работа. Това своеобразие е продиктувано от актуалната историческа действителност, при която се поръчват и изпълняват стенописите, както и от промяната в техния стил и репертоар. Безвремието в края на XIX век, слабият контрол от страна на църковната институция, динамично развиващото се общество в свободните земи и възрожденският дух, усилил се след връщането в границите на Османската империя на част от земите, чиито жители имат българско етническо самосъзнание, образуват един вакуум и стенописиста в храмовете, запазена дотогава за големите енорийски и манастирски църкви, се разпространява и в по-малките селища. „Наивът“ „е представа на гражданина за селското...“ (Краев 1989: 42–45), но в контекста на тези паметници той се превръща в представа за „градското“

или по-точно в представа за „високото“. Взимайки предвид спецификата на двата термина и тяхното взаимното допълване, смятам за уместно използването на термините „примитив“ и „наив“ като синонимни и изцяло в техния позитивен аспект. Струва ми се най-подходящо определението на Ернст Гомбрих за примитива – като термин, изразяващ възхищение, а не снизхождение (Гомбрих 1979: 5). При провеждане на редовните и многобройни теренни проучвания в Западна България, попаднах на редица недокументирани паметници и на зографи, стенописното наследство на които може да бъде класифицирано в няколко съвсем разнородни групи. Наследството на зографите от този кръг формира една специфична група, която е между изкуството на големите зографски фамилии и народното изкуство, определяно от някои изследователи като „очарование на примитива“ (Василиев 1981: 47).

Пред възрожденския художник не стои въпросът за избора на темата и сюжета в иконите и стенописите, тъй като той трябва да се съобрази със съществуващите правила, указания на писмените наръчници и изискванията на ктитора, както и с видените модели. Но наред с това липсва контрол дали той се придържа към броя на персонажите, местата, където те са поместени, жестовете и движенията им и пр., както би трябвало да бъдат изобразени според канона (Каменова 1979). Приемайки, че канонът моделира цялата художествена продукция, че се отнася до всички нейни нива, а не само до формално структурните, че той определя сюжетно-тематичния кръг, иконографско-композиционните особености, системата от пропорции, колорита, техническите указания (Маринска 1979: 18), може да се заключи, че зографите правят опит да се придържат към възприетата каноничност. Но не може да не се усетят и формите на лична проява, която като цяло влияе много повече на зрителя от сюжетно-тематичната определеност.

През този период стенописите представят два вида пространствена среда – архитектурна и природна, като участват активно в цялостното изграждане на сцените. Една и съща архитектурна или природна среда може да се изобразява многократно, но да въздейства различно.

Композиционното изграждане на сцените е симетрично със строго хармонично разпределение от равномерни квадратни полета. Сцените от земното житие на Христос – наред с образите на правите светци, заемат основно място в украсата на паметниците. Житийните сцени са подредени хронологически, като следват евангелския разказ.

Фигурите на светците са много сходни, особено при представяне на лицата им, които са обли, почти геометрично кръгли, с малки и издължени очи. При изписването на образите на отшелниците е използван универсален типаж, в отделните ансамбли брадите и косите са сходни, като са спазени традициите при различните типове – те са дълги и тънки при отшелни-

ците, а по-къси при монасите и т.н. Фигурите са със скъсени статични тела, в цял ръст или допоясно и са подредени монотонно и фронтално – в отделни случаи и с лице леко един към друг. Сходство в различните паметници се наблюдава и при моделировката на дрехите – особено при Христос, архиереите, светците-войни и отшелниците. Придържайки се към познатите иконографски схеми, зографите представят ритмувано и хармонично цветовете и формите на дрехите. Украсени с множество шампирани флорални орнаменти, дрехите на архиереите изпъкнат на неутралния синьосив фон или на скромния пейзаж. Подчертават се диплите на дрехите, които се спускат и подчертават движението на фигурата. В отделни случаи образопиците изпадат в прекалено подробно представяне на детайлите.

Цветното въздействие от изображенията е доста силно, а колоритната гама е много разнообразна. Зографите използват ярки цветове. Фигурите изпъкват със своето колоритно богатство и наситеност на цветовете. Правилата при използването на цветовете са спазени. Колоритът играе много съществена роля и за акцентирание върху централния персонаж или събитие. Редуването на червено, синьо, златисто, зелено създава един ярък и запомнящ се колоритен ритъм. Всеки елемент от дрехите е представен в различен цвят, отличаващ го от останалите елементи на облеклото.

При сегашното състояние на стенописите е трудно да се атрибуират всички сцени и персонажи. Безспорно е, че зографите имат различна степен на подготовка и опит, което може да се дължи на значителната разлика във възрастта им или на други причини. Но това в никакъв случай не обезценява създаденото от тях изкуство, което наред с изкуството, създадено от други майстори по същото време, очаква да заеме своето заслужено място в историята на българското изобразително изкуство.

Подборът на теми и на изображения на светци по същество е най-важната част при формиране на смисъла на стенописите в един храм. При избора и изписването на светците се следват указанията и установените традиции от ермините и паметници от предишни епохи. При формиране на програмите на отделните паметници зографите не се придържат към един общ модел при подбора и подредбата на светците. Същото може да се каже и за подбора на темите, включени в Евангелския цикъл.

Историята и живописата в църквата „Св. Петка“ в Своге е още един шрих към изложените по-горе проблеми. Описанието на иконографската програма и събирането на всички сведения за храма в единно проучване разкриват възможности не само за паралели с други подобни паметници, но попълват някои от празнотите в историята на църковното изкуството в този интересен и слабо проучен район на северната част на Софийската Света гора.



## Литература

- Бакалова, Е. 1976:** Стенописите на църквата при село Беренде. София.
- Бакалова, Е. 1977:** Бачковската костница. София.
- Бакалова, Е. 1998:** Св. Спиридон в православната църковна традиция и фолклора. – В: Медиевистика и културна антропология. София, 319–326.
- Варзоновцев, Д. 1988:** „Примитивът“ като културологичен феномен. Към въпроса за третия пласт в художествената култура. – Проблеми на изкуството, № 2, 21–24.
- Василиев, А. 1949:** Църкви и манастири в Западна България. Разкопки и проучвания. Т. 4. София.
- Василиев, А. 1973:** Социални и патриотични теми в старото българско изкуство. София.
- Василиев, А. 1981:** Български светци в изобразителното изкуство. София.
- Вучева, Т. 2001:** Наивното изкуство в България. София.
- Ганева, В. 2005:** Тоталното произведение на изкуството (Монографии МИФ, № 4). София.
- Генова, Е. 2001:** Модели и пътища за модернизирание на църковната живопис в българските земи от втората половина на XVIII и XIX век. – Историческо бъдеще, 2, 45–74.
- Гергова, И. 2001:** „Българският“ св. Георги Янински. – В: Традиция, приемственост, новаторство. В памет на Петър Динев. София, 485–491.
- Гомбрих, Е. 1979:** Примитивното в изкуството. – Лик, № 16 и № 17.
- Добрев, И. 2007:** Свети Иван Рилски. I (Altbulgarische Studien. Beiträge zur Kultur-, Literatur-, Sprach-, und Kunstgeschichte Bulgariens. Bd. 5). Linz.
- Ждраков, З. 1996:** За иконографията на „Христос в гроба“ през XV век: две изображения в Кутлумуш и Търново. – В: Светогорска обител Зограф. Т. 2. София, 259–265.
- История 2009: История на българската средновековна литература. София, 695–700.
- Каменова, Д. 1979:** Наивистични стенописи от Възраждането. – Проблеми на изкуството, № 10, 15–19.
- Каменова, Д. 1984:** Стенописите в Искрецкия манастир. София.
- Куюнджиев, А. 2000:** Архитектура, ритуал и стенопис в главната църква на Рилския манастир. – Проблеми на изкуството, № 1, 20–26.
- Краев, Г. 1989:** Наивът. – Изкуство, № 5, 42–45.
- Лазарев, В. 1971:** Система живописной декорации византийского храма IX–XI веков. – В: Византийская живопись. Москва, 96–109.
- Маразов, Ив. 1968:** Завръщане към примитивите I. Примитивите и модерното изкуство. – Изкуство, № 10, 16–22.
- Маразов, Ив. 1969а:** Завръщане към примитивите II. Предпоставки за примитивизма в изкуството. – Изкуство, № 1, 21–28.
- Маразов, Ив. 1969б:** Завръщане към примитивите III. Мотивите на примитивизма. – Изкуство, № 2, 29–32.

- Маринска, Р. 1979:** Канонът в изкуството. – Изкуство, № 9, 16–19.
- Мутафов, Е., б.г.:** Паганистични елементи в култа и иконографията на св. Пророк Илия. София.
- Найденев, С. 1996:** Романтика на изгубените витла. Част 2. София.
- Попов, Р. 1991:** Светци близнаци в българският народен календар. София.
- Попов, Р. 2002:** Светци и демони на Балканите. София.
- Попова, Е. 2001:** Теми, въведени в българската живопис от Христо Димитров. – Проблеми на изкуството, № 3, 3–10.
- Ръцева, С. 2005:** Църквата „Св. Атанасий“ в Арбанаси и традициите на епирското ателие. Велико Търново.
- Тодев, И. 2004:** История на българите. Т. 2. Късно средновековие и Възраждане. София.
- Узунов, Г. 1970:** Своге в началото на века. – в-к Устрем, №№ 19, 20 и 21.
- Gerov, G. 2004:** L`image de Constantin et Helene avec la croix: etapes de formation et contenu symbolique. – Ниш и Византија. Сборник радова, II, 227–240.
- Dimitrov, VI. 2009:** The Minov Family of Zographs: Personalites and Works. – Scripta & e-Scripta, Vol. 7, 267–280.
- Moussakova, E. 2005:** Pimen of Zograph`s Manuscripts as an Exampmle of Collaboration among Scribes. – In: Хризограф. Т. 2. Москва, 169–199.
- Previtali, G. 1964:** La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici. Torino.
- Ševčenko, N. 1983:** The Life of Saint Nicholas in Byzantine art. Torino.
- Velmans, T. 1995:** Le Christ de Pitié à l`église des Saints-Pierre-et-Paul à Timovo et l`époque des Paléologues. – В: Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“. Т. 88 (7). София, 119–125.
- Venturi, L. 1972:** Il gusto dei primitivi. Torino.