

КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО – СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИ

Сборник с доклади от конференция
в чест на 90-годишнината от
рождението на проф. Любен Прашков,
Нов български университет, 5 ноември 2021 г.

Съставител и научен редактор:
Владимир Димитров

На корицата:

Любен Прашков.

От пейзажния цикъл „Сезони“.

Началото на 90-те г. на XX в.

Акв., хар., 66 x 53.

Без подпис и дата.

Частно притежание

**КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО –
СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИ**





Проф. Любен Прашков (1931–2007)

КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО – СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИ

**Сборник с доклади от конференция
в чест на 90-годишнината от
рождението на проф. Любен Прашков,
Нов български университет, 5 ноември 2021 г.**

Съставител и научен редактор: Владимир Димитров

Културно наследство – състояние и перспективи.

Сборник с доклади от конференция в чест на 90-годишнината от рождението на проф. Любен Прашков, Нов български университет, 5 ноември 2021 г.

Съставител и научен редактор: д-р Владимир Димитров

© Богдан Атанасов, Владимир Димитров, Дафинка Сидова, Катерина Гаджева, Любен Домозетски, Майя Захаријева, Мария Колушева, Мария Митева, Мария Спиридонова, Миглена Прашкова, Мирослав Маджаров, Нина Хаджиева, Ния Стойчева-Енева, Нона Петкова, Пламен Събев, Росица Манова, Силвия Бориславова-Живанкин, Силвия Варадинова-Пападаки, Стефан Белишки, Татяна Иванова, Теодор Караколев, Цвета Кунева – автори

© Теодосий Георгиев – превод на резюметата на английски език

Рецензенти: проф. д-р Бисерка Пенкова, доц. д-р Иван Ванев

Редактор и коректор: д-р Александра Трифонова

© Издателство на Нов български университет, 2022

ул. „Монтевидео“ 21, 1618 София

www.nbu.bg

www.bookshop.nbu.bg

Всички права са запазени. Не е разрешено публикуването на части от книгата под каквато и да е форма – електронна, механична, фотокопирна, презапис или по друг начин – без писменото разрешение на носителя на авторските права.

© Янис Меймарис – художник на корицата, дизайн и предпечатна подготовка

Печат: „Симолини-94“ ООД

ISBN 978-619-233-229-7 (печатно издание)

978-619-233-230-3 (електронно издание)

Настоящият сборник се публикува с подкрепата на Централния фонд за стратегическо развитие към Настоятелството на Нов български университет

Съдържание

| | |
|--|-----|
| <i>Предговор</i> | 9 |
| Силвия Варадинова-Пападаки <i>Употребата на водни гелове при реставрацията на кавалетни произведения</i> | 16 |
| Стефан Белишки <i>Михаил Малецки като реставратор на стенописите в руската църква „Св. Николай Чудотворец“ в София</i> | 32 |
| Татяна Иванова <i>Живописната реинтеграция – реставрационен метод или произведение на изкуството?</i> | 54 |
| Миглена Прашкова <i>Две икони и част от иконостасен фриз от църквата „Св. архангел Михаил“ в гр. Рила</i> | 74 |
| Нина Хаджиева <i>Нови наблюдения върху монетната циркулация в Югозападна Тракия през VI–IV в. пр. Хр.</i> | 94 |
| Мирослав Маджаров, Росица Манова <i>Нови данни за римската гробница при Хисаря</i> | 138 |
| Любен Домозетски <i>Средновековните стенописи в църквата „Св. архангел Михаил“ в гр. Рила – иконографски проучвания</i> | 152 |
| Силвия Бориславова-Живанкин <i>Оплаквателни жестове в стенописи от църкви в България от периода XIII–XVIII в.</i> | 172 |

| | |
|--|-----|
| Майя Захариева <i>Стенописите от църквата „Възнесение Христово“ в с. Червен брег, Дупнишко</i> | 196 |
| Цвета Кунева <i>Още веднъж за датирането на стенописите на западната фасада на църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир</i> | 212 |
| Мария Колушева <i>За авторството и датировката на най-ранните стенописи в църквата „Св. Георги“ в Арбанаси</i> | 226 |
| Владимир Димитров <i>Стенописите в храма на Люлинския (Горнобански) манастир „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София</i> | 250 |
| Мария Спиридонова <i>Зографът Константинос Алексиу между Изтока и Запада</i> | 276 |
| Мария Митева <i>Декоративните и приложни изкуства от първата половина на ХХ в. в България като културно наследство. Примери от първата изложба през 1931 г.</i> | 290 |
| Теодор Караколев <i>Развитието на архитектурата на православните храмове у нас между двете световни войни</i> | 304 |
| Пламен Събев <i>Новооткрита изложба на икони от фондовете на Регионален исторически музей – Велико Търново</i> | 318 |

| | |
|---|-----|
| Нона Петкова <i>Фрагменти от историята на Националната библиотека в София</i> | 348 |
| Катерина Гаджева <i>Българското етнографско наследство, отразено в илюстрацията за деца на Невена Тузсузова от втората половина на XX в.</i> | 376 |
| Ния Стойчева-Енева <i>Социализация на културно наследство при деца и възрастни над 60-годишна възраст в съвременния музееен живот</i> | 400 |
| Дафинка Сидова <i>Ролята на Организацията на Северноатлантическия договор за опазване на културното наследство</i> | 416 |
| Bogdan Athanassov <i>The Power of Archaeological Museums to Break the Vicious Circle of Cultural Heritage</i> | 434 |
| <i>Авторите по азбучен ред</i> | 452 |

Предговор

На 5 ноември 2021 г. в аудитория „Божидар Даневи“ на Нов български университет, където е разположена университетската галерия „УниАрт“, бе проведена научна конференция „Културно наследство – състояние и перспективи“, посветена на 90-годишнината от рождението на проф. д-р Любен Прашков (18 юли 1931–18 март 2007).

Защо в Нов български университет се организира подобен форум, след като името на проф. Любен Прашков се свързва много повече с Националната художествена академия (в периода 1951–1995 г. Висш институт за изобразителни изкуства „Николай Павлович“), в която през 1973 г. той полага началото на научната реставрация у нас, като основава катедра „Консервация и реставрация“, или с Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“, където е сред учредителите на специалност „Иконография“ през 1992 г.? Непосредствено след създаването на НБУ през 1991 г. в него започват да се въвеждат различни учебни програми (специалности) с приложен характер, ориентирани към потребностите на бързо променящото се през последното десетилетие на миналото хилядолетие общество. Една от тези програми беше „Приложно културознание в туризма“, основана от археолога Мария Чичикова (1925–2021), в нея проф. Прашков бе един от основните лектори и водещ курсове, свързани със социализирането на културното наследство. Няколко випуска студенти са имали привилегията да слушат лекциите на проф. Прашков в курсове за българските манастири, средновековна или възрожденска иконопис и др. Името на проф. Прашков ми бе добре познато, като на всеки студент по изкуствоведение. Неговите книги за Хрельовата кула, за храма „Рождество Христово“ в Арбанаси или за българските манастири бяха настолни за редица изучавани от нас дисциплини. В годините имах спорадични контакти с проф. Прашков по разни административни въпроси. Бях чувал много за него и от моята научна ръководителка чл.-кор. проф. Елка Бакалова, д. н., с която го свързваше дългогодишно приятелство. Истинската ми среща с проф. Прашков бе през 2005 г., когато записах неговия курс „Експертиза на икони“. Всички студенти и докторанти имах-

ме респект към проф. Прашков, всички стояхме на дистанция, но професорът успя много бързо да скъси тази дистанция. Проявяваше внимание към всеки от нас и към нашите интереси, няколко пъти на следваща лекция носеше книга, албум или ръкопис по тема, за която е разбрал, че ни вълнува. В разговорите, които водеше с нас, той винаги ни даваше съвети, оказали се, доказано от времето, изключително ценни.

Преподавателската дейност на Любен Прашков в НБУ продължава от 1993 до 2007 г., това е и причината след смъртта му неговата съпруга проф. Венета Иванова (1929–2016) и синът му Кирил Прашков да дарят част от личния му архив на НБУ. Днес някои документи от архива на проф. Прашков са дигитализирани и са достъпни за общо ползване, а други очакват своя изследовател. Водени от най-добрите практики при работа с лични архивни фондове, специалистите в Университетския архив на НБУ Иван Звънчаров и д-р Александра Трифонова решават да организират научен форум по повод изпълващата се на 18 юли 2021 г. деветдесетгодишнина от рождението на проф. Любен Прашков. Така те се обърнаха към мен, като студент на проф. Прашков, за съдействие при организирането на конференцията. Използвам случая да им поднеса своята благодарност за предоставената възможност да дам своя скромнен принос в тази инициатива.

Творческата биография на проф. Прашков е добре известна, публикувана е и подробна библиография на неговите избрани съчинения¹. Към известните хипостази на проф. д-р Любен Прашков като реставратор и изкуствовед бих добавил и тази на преподавател, специалист по опазване на културното наследство, допринесъл за неговото популяризиране сред широк кръг специалисти най-вече в областта на културния туризъм.

В проведената на 5 ноември 2021 г. конференция участие взеха изследователи от различни области, всеки свързан повече или по-малко с опазването на културното наследство. Основната група бе на реставратори и историци на изкуството, но във форума се включиха

¹ Избрана библиография на трудовете на проф. д-р Любен Прашков. В: *Любен Прашков – реставратор и изкуствовед. Материали от научната конференция, посветена на 70-годишнината на проф. д-р Любен Прашков, проведена във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 14–15 декември 2001 г.* София: ЮПИ, 2006, 24–27.

и археолози, богослови и специалисти по национална сигурност. Реставраторите бяха представени предимно от преки ученици на проф. Прашков, които продължават делото на своя учител. Сред изкуствоведите нямаше възпитаници на проф. Любен Прашков, но всички те познават и използват в изследователската си дейност научното наследство на професора. Участваха колеги от Националната художествена академия, Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“, Института за изследване на изкуствата и Института за балканистика с Център по тракология при Българската академия на науките, регионалните исторически музеи в Благоевград, Велико Търново и Кърджали, Археологическия музей в Хисаря и Софийската градска художествена галерия. Голяма част от представителите на тези национални, регионални и общински институции са възпитаници на НБУ, откъдето бе и най-голямата група на участвалите във форума, посветен на годишнината от рождението на проф. Прашков. Конференцията беше открита от заместник-ректора по научноизследователската и творческата дейност на НБУ проф. д-р Георги Арnaudов, а в залата на галерия „УниАрт“ бе разположена камерна изложба с картини на Любен Прашков, предоставени специално за случая от неговия син Кирил Прашков.

В настоящия сборник са публикувани докладите на участниците в конференцията. Спектърът на темите е широк, каквито бяха и интересите на проф. Прашков. Четири от материалите са посветени на реставрацията и консервацията: от употребата на водни гелове при реставрацията на кавалетни произведения и живописната реинтеграция (*Силвия Варадинова-Пападаки, Татяна Иванова*), през реставрацията на иконите от храма в гр. Рила (*Миглена Прашкова*) до ролята на Михаил Малецки при реставрацията на Руската църква в София (*Стефан Белишки*). Темите на два от докладите са свързани с античната епоха: монетната циркулация в Югозападна Тракия през периода VI–IV в. пр. Хр. и римската гробница в Хисаря (*Нина Хаджиева, Мирослав Маджаров и Росица Манова*), а най-много, и това е напълно в реда на нещата, са текстовете, посветени на средновековното и възрожденското християнско изкуство. С голям принос за продължаване изследванията на Любен Прашков е новото проучване на средновековните стенописи в гробищния храм в Рила

на *Любен Домозетски*. *Мария Колушева* ни дава нови сведения за най-ранните стенописи в храма „Св. Георги“ в Арбанаси. В два от текстовете – съответно на *Майя Захариева* и *Владимир Димитров*, се публикува цялостно стенната живопис на два храма – „Възнесение Господне“ в с. Червен брег, Дупнишко, и тази от възрожденската манастирска църква „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) край Горна баня, Софийско. *Цвета Кунева* още веднъж коментира датирането на стенописите на западната фасада в храма „Св. Георги“ в Кремиковския манастир. Върху интересни непроучвани иконографски проблеми се спира *Силвия Бориславова-Живанкин*, която разглежда оплаквателните жестове в изобразителното изкуство у нас в периода XIII–XVIII в. *Мария Спиридонова* се занимава с дейността на зографа Константинос Алексиу. Хронологията на сборника навлиза и в най-новото време чрез текстовете за декоративните и приложните изкуства като културно наследство или за присъствието на нашето културно наследство в илюстрациите за деца – с автори *Мария Митева* и *Катерина Гаджева*. Има няколко доклада, които трудно могат да се поставят в група с други, но дават интересен и приносен поглед например върху историята на един от първите национални културни институти на Третата българска държава – Националната библиотека, с фрагменти от която ни запознава *Нона Петкова*, или върху една интересна изложба с икони от Великотърновския музей, представена ни от *Пламен Събев*. *Ния Стойчева* ни разказва за нови и модерни практики в социализацията на културното наследство с акцент върху децата и хората над 60-годишна възраст. Ролята на Северноатлантическия блок за опазване на културното наследство е анализирана от *Дафинка Сидова*. А омагьосаният кръг при опазването на нашето културно наследство е разгледан в текста на *Богдан Атанасов*.

Това са статиите, включени в сборника. Читателите, които разлистят тази книга, не бива да се боят от многообразието на темите. Обхватът на статиите в нея е широк и разностранен, каквато бе и работата на патрона на конференцията. Част от докладите, прочетени на конференцията, останаха извън сборника, най-вече поради заетост на авторите им, за което единствено мога да съжалявам.

Тук е мястото да отбележа, че сборникът е илюстриран с живописни произведения на самия Любен Прашков, някои от които бяха

част от организираната в Държавна агенция „Архиви“ през септември 2021 г. изложба, като всички те се публикуват тук за първи път.

Всяка книга си има съдба. Надявам се на тази съдбата да е добра, усилията на авторите да бъдат оценени от читателите, а отзвукът от нея да даде своя принос за изучаването и опазването на културно-историческото наследство на нашата страна. Вярвам, че включените текстове ще стимулират идващите след нас така, както работата на проф. д-р Любен Прашков бе стимулираща за нас.

18 юли 2022 г.

д-р Владимир Димитров

The Use of Gels in the Restoration of Easel Paintings

Silviya Varadinova-Papadaki

National Academy of Arts, Department of Restoration

ABSTRACT: *The current text introduces the possibilities of using different types of water gels in the process of restoration of easel works. Their main properties, as well as the methods of their preparation are presented. Water gels are one of the possible options for effective cleaning of layered surface stains from oil paintings, as well as for the removal of archival inscriptions on paper glued over a canvas or under frames. Their use in practice allows restorers to gain a greater control over the water procedures applied. These polymers are essential because of their ability to form solid gels that retain fluids well and can be easily removed from the capillary structure of the artworks. Gel systems can be used locally only or over the whole painting. In 2015, gel systems were introduced to the Department of Restoration at the National Academy of Arts in Sofia and have been applied in student projects ever since. Two cases are presented from the Department of Restoration – one from a semester project and one from a graduation project.*

Keywords: gel systems, Agar gel, Gelan Gel, Laponite, stain removal

Употребата на водни гелове при реставрацията на кавалетни произведения

Силвия Варадинова-Пападаки

Национална художествена академия

РЕЗЮМЕ: *Текстът представя възможностите при употребата на различни видове водни гелове при реставрацията на кавалетни произведения. Представени са основните им свойства и начини на приготвяне. Геловите са един от възможните варианти за ефективно почистване на различни натрупвания и отстраняване на други нежелани слоеве в процеса на реставрацията. Използването им в практиката позволява на реставраторите по-голям контрол върху прилаганите водни процедури. Тези полимери се използват заради способността си да образуват твърди гелове, които добре задържат течността и лесно могат да се отстраняват от капиллярната структура на произведенията. Гел системите могат да се използват локално или цялостно. Представени са казуси при реставрацията на курсова и дипломна работа от катедра „Реставрация“, Национална художествена академия.*

Ключови думи: гел системи, агар гел, гелан гел, лапонит РД, извличане на петна

Употребата на водни гелове започва в средата на 1980 г. и придобива все по-голяма популярност сред реставраторите, и постоянно се разширява обхватът на приложението им. Геловите на водна основа са алтернатива на използването на свободни течности. Привнасянето на влага в структурата на произведенията е деликатен процес, който изисква пълен контрол над влияещите фактори, свързани със състоянието на обектите и разрушителните процеси, протекли върху него. Геловите са един от възможните варианти за ефективно почистване на различни натрупвания и за отстраняване на други нежелани слове в процеса на реставрацията.

Геловите представляват твърд носител на вещества с пориозна структура, която има свойството да задържа течности, те са вискозозна колоидна дисперсия. Физическите качества на гела го определят като тиксотропно вещество, което притежава свойства и на течност, и на твърдо тяло¹. Основните съставни компоненти, които изграждат гела, са два. На първо място е течността, която обикновено представлява около 95% от теглото. Другата основна съставка е полимер, който задържа течността и изгражда триизмерна система. Геловите се разделят на няколко основни групи:

- *хидрогелове* – при тях течната част се състои изцяло от вода. Могат да съдържат различни почистващи компоненти до 2% от общия обем. Такива са ензимите, хелатори (натриев цитрат, триамониев цитрат), микроемулсии, повърхностно активни вещества и др.
- *органогелове* – при тях течната част се състои от разтворител, като разтворителят може да бъде полярен или неполярен.
- *хидро-органогелове* – при тях се използва полярен разтворител до 75% от обема. Другият основен компонент е синтетичен полимер, най-често поливинил алкохол, разтворен във вода. Другият основен компонент е бораксът, който не трябва да надвишава 2% от общия обем.

Голяма част от водните гелове са полизахаридни гелове. Тези полимери намират широка употреба заради способността си да

¹ Stulik, D., D. Miller, H. Khanjian, N. Khandekar, R. Wolbers, J. Carison, W. C. Petersen. *Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art. The residue Question*. Los Angeles: Getty Publications, 2004.

образуват твърди гелове, които добре задържат течността и лесно могат да се отстраняват от капилярната структура на производенията. Използването на полизахаридни гелове и регулирането на рН при водните разтвори позволяват на реставраторите по-голям контрол върху прилаганите процедури. Друго тяхно предимство е, че за разлика от желиращите вещества на основата на синтетични полимери, полизахаридите депозират в много по-малка степен чужди на обекта вещества. Гел системите могат да се използват локално или цялостно.

Свойства и употреба на твърди водни гелове

Представители на полизахаридите, използвани за образуването на гелове с много подходящи характеристики, са агароза, агар гел, гелан гел и ксантан гел. Образуват твърди, безцветни или полупрозрачни гелове, които могат да се изрязват в желаната форма, което ги прави предпочитани за някои процеси като отстраняване на остатъци от лепила, различни петна или цялостно почистване, или овлажняване на производението. В зависимост от нуждите към геловите могат да се прибавят различни хелатори или буфери за регулиране на рН.

Агар гелът (*вж. ил. 1*) е един от най-често използваните гелове, полизахарид, предшестваш агарозата. Той се извлича от видове червени водорасли. В търговската верига се продава във вид на прах. Разтваря се във вода при температура 95–100 °С и при охлаждане до 35 °С образува твърд гел, има матова полупрозрачна повърхност. Може да се нанесе с четка на тънък слой и така желирането става по-бързо. При модификацията на агар от двата съставни мономера на прости захари се извлича единият – агароза. Той е много по-прозрачен и има някои по-добри характеристики от агар-агар. Агарозата е с неутрално рН и поради това си свойство се използва, когато се измерва кондуктивност на повърхността на даден обект чрез гел и кондуктометър.

Друг воден гел е геланът (*вж. ил. 2*). Сходно на агар гела, и той се намира и добива в естествен вид от природата. Полизахаридът се съдържа в бактерии, живеещи във водните лилии. Той има две форми: ниско ацилирана форма – образува гел с крехка, плътна структура, и силно ацилирана форма – създава еластично желе, което има мека

текстура. В реставрацията се използва основно ниско ацилираната форма². Гелан гелът притежава по-висока степен на прозрачност дори и в по-дебели слоеве в сравнение с агар гела (вж. ил. 3).

Друг често използван полимер е ксантан гелът, който представлява хетерополизахарид, създаден чрез ферментацията на глюкоза и захароза. Тази ферментация се извършва от бактерията *Xanthomonas campestris*³. След желиране образува прозрачен гел, макар и не до степента на гелан гела. Също твърдостта на гела е по-ниска от горните два материала. Може да се използва и като повърхностно активно вещество.

Що се отнася за способността да се използват с разтворители, трите гела имат някои разлики. Агарозата, агарът и геланът задържат малки количества полярни разтворители, а ксантанът може да задържа до 20% тегловни части без наличие на повърхностно активно вещество. Този гел има и свойството на повърхностно активно вещество, което се използва при почистване, за увеличаване на замърсявания от структурата на произведенията. Друго практически важно качество на трите полизахарида е, че са термореверсивни – могат да преминават цикли на втечняване и втвърдяване⁴.

Приготвянето на тези гелове също варира. Агарозата, агарът и геланът са на прах, който се разтваря във вода и се оставя да кипне, след което образуваната вискозна течност се излива във форми, за да изстине и да се втвърди. При изстиването и двата полимера образуват спираловидни структури на молекулите си, които се свързват чрез водородни връзки – „омрежват“ се. Това дава свойствата им на гел. При гелана добавянето на метални аниони – Са, благоприятства по-голяма твърдост заради свързването му с карбоксилните групи на молекулата – осъществява се „двойствен механизъм на омрежване“. Ксантанът, за разлика от тях, се разтваря и в студена, и в топла вода, но когато се разтваря в топла, температурата не бива да достига над

² Hughes, A., M. Sullivan. Targeted Cleaning of Works on Paper. Rigid Polysaccharide Gels and Conductivity in Aqueous Solutions. *The Book & Paper Group Annual 35* (2016), 30.

³ Angelova, L. V., B. Ormsby, J. Townsend, R. Wolbers. *Gels in the Conservation of Art*. [International Academic Projects.] London: Archetype Publications, 2017, 391.

⁴ Hughes, A., M. Sullivan. Targeted Cleaning of Works on Paper..., 31.

100°C, тъй като това разрушава структурата му. Този гел е стабилен и при 0°C.

Друг представител на водните гелове е Лапонит РД. Той представлява колоидна глина смес от натриеви, магнезиеви и литиеви силикати⁵. Продуктът е във вид на бял прах, който не се разтваря във вода, но набъбва и по този начин се образува течлив прозрачен гел, който не се втвърдява като агара например. Обикновено се приготвя в концентрация от 3%.

Спрямо характеристиките си гелове участват в процеси, изискващи равномерно омокряне, продължителна експонация на повърхността на влага или разтвор, локално третиране или капилярно „всмукване“ на вторично вещество от структурата на обекта. Тъй като гелове са с прозрачен или полупрозрачен филм, е възможно близкото наблюдение и контрол над операцията. Голям плюс е минималното механично взаимодействие с материята на произведението.

Реставрационните намеси, в които тези гелове намират основно приложение, са:

- отстраняване на стари дублажи и неоригинални хартии (*вж. ил. 4*);
- извличане на адхезиви на водна основа или на основата на разтворители;
- извличане на петна с различен произход в определен участък;
- цялостно „потопяне“ – омокряне на обекта (*вж. ил. 5*);
- да бъдат настъргани и да се използват подобно на гума на прах;
- изследване на рН и електропроводимост.
- За извършването на тези операции чрез зачитането на конкретните специфики на всеки обект гелове могат да се модифицират:
- могат да се изменят техните концентрации, обикновено се приготвят между 2,5 и 5%;
- може да се определи дебелина на отлетия слой между 0,5 и 4 см;
- контактът към повърхността на обекта може да се подобри чрез добавяне на неголяма тежест;
- гелът може да се модифицира чрез добавяне на органични разтворители във водния разтвор, използван за приготвянето на гела;

⁵ Ling, D. Laponite used as a poulticing material on ceramic earthenwares at the British Museum. *Conservation News* 46, 1991, 10.

– при необходимост може да се постави японска хартия между производението и гела.

Концентрацията на гела, зависеща от процентното съдържание на полизахарид, отговаря на неговата твърдост/вискозитет и е пряко свързана с големината на порите. Колкото повече полимер се добави, толкова по-твърд е гелът и толкова по-малки са порите му. При по-малки пори се подобряват капилярните му способности⁶. Когато капилярните сили са по-силни, извличането на вещества от субстрата е по-ефективно (почистването се осъществява в по-голяма степен). Също повишаването на неговата твърдост подобрява задържането на течността в структурата му и позволява едно по-равномерно омокряне. Много ниските концентрации на гела могат да доведат до неравномерно „изпускане“ на течност от структурата му.

Дебелината на отлетия слой също има отношение към равномерното омокряне на производението и се подобрява с дебелината му. Обикновено се използват листове с дебелина 3–4 мм. Ако обаче не се полага лист върху цялата повърхност на обекта, а само локално се третира един участък, дебелият слой може да създаде граница. Този ефект се контролира с по-тънки слоеве на гела.

За подобряване на почистващите способности на геловите имат отношение и допълнителните вещества, добавяни към водния разтвор. Добавянето на хелатори⁷ увеличава броя на електрозаредени частици в разтвора, което води до по-голяма енергия на движението на частиците. Това благоприятства по-силното „всмукване“, чрез осмотично-дифузионните процеси, на вещества от структурата. Допълнително може водният разтвор да се модифицира, като се превърне в буферен чрез добавянето на слаба киселина и слаба основа.

Когато се отнемат не само продукти, причинени от окисление и влага, но и такива, съдържащи някакъв вид адхезив, е полезно и добавянето на органичен разтворител. И агарозата, и геланът могат да създават гел с малки добавки на полярни разтворители. Това става посредством наkisването им в полярния разтворител за 24 часа. При този процес част от водата на гела се заменя с разтворителя. Препро-

⁶ Hughes, A., M. Sullivan. Targeted Cleaning of Works on Paper..., 32.

⁷ Например Ammonium citrate и Calcium citrate.

ръчва се преди накисването слой да се нареже на необходимите по форма и големина парчета. Това е необходимо да се направи, защото гелът се втвърдява допълнително след накисването.

Една от основните процедури при реставрацията на произведения върху хартия е потапянето във вода с цел извличане от структурата на окислителните продукти. В тези случаи споменатите гелове имат огромно приложение и са алтернатива, която може да даде и по-добри резултати. При изследвания са измерени качествено резултатите от почистване с потапяне и почистване с двупроцентен гелан гел с добавка на калциев цитрат (0.4 g/L). За пробата е използвана окислена хартия от реален обект, разделена на три части. Едната е потопена във воден разтвор, втората е третирана с гел, а третата част е контрола. И двете третираня са извършени за интервал от време 45 минути. При третирането с гел има видимо по-добър резултат. А при наблюдение с UV предизвикана луминесценция във видимия спектър разликата е значителна⁸. Друга важна особеност, която се забелязва, е, че премахването на продуктите от окислението при гела е много по-равномерно. Времето, за което гелът се поставя върху повърхността на произведението, зависи от неговото състояние, целта на процедурата и се определя чрез направата на проби.

Употребата на водни гелове като част от учебната програма в катедра „Реставрация“

Употребата на водни гелове като част от учебната програма в катедра „Реставрация“ започва през 2015 г., когато д-р Лора Ангелова представи в катедрата основните принципи при приготвяне и работа с водни гелове и хидро-органогелове при реставрацията на кавалетни произведения. Първоначално започнаха тестове, основно свързани с използването на гелове на базата на поливинил алкохол – боракс с добавка на полярни разтворители, основно за отстраняване на деструктивни лакове от икони. Постепенно се въведоха и водните гелове при отстраняване на повърхностни наслоявания от картини, почистване на гърбовете на платната на маслени картини, както и за отстраняване на архивни етикети, залепени върху подрамки и платна.

⁸ Hughes, A., M. Sullivan. Targeted Cleaning of Works on Paper..., 12.

Примери от учебния процес

Посоченият пример е от курсова работа „Реставрация на икона на св. Варвара“⁹. Един от проблемите, който трябваше да бъде решен тук, беше изтъняването на лаковото покритие в зоните с позлата. Върху позлатата бяха налице орнаменти, изпълнени с лакови бои, нанесени велатурно. Проведените тестове показаха неустойчивост на тези бои към използваните разтворители за отстраняване на лака и се взе решение лакът да бъде изтънен, за да се запазят всички велатурно нанесени орнаменти.

Проведените класически методи с различни разтворители се оказаха неприложими, поради което се направиха тестове с гелове на основата на поливинил алкохол и боракс. Много добри резултати даде използването на гел в състав ПВА – боракс и етилов алкохол в съотношение 50:50. Действието на гела се използваше, като парченца с размери около 1–2 см се плъзгаха върху лака, над повърхността на златото, докато гелът придобиваше леко жълт цвят. Гелът не се оставяше да действа на едно място, като по този начин не се получаваха граници при отстраняването на лака и се постигна плавно изтъняване на лака (*вж. ил. б*).

В процеса на работа с гелове с ПВА – боракс и разтворител бяха установени следните предимства:

- използването на много ниски концентрации на разтворителя;
- минимално изпарение на използвания разтворител;
- възможност за работа в малки участъци;
- в сравнение с употребата на чисти разтворители използването им в гелове е по-безопасно за живописния слой и грунда.
- Разбира се, бяха отчетени и някои недостатъци, а именно:
- при употребата на гелове с ПВА – боракс и разтворител е невъзможно да се използват неполярни разтворители;
- почистването на остатъците от гела е по-трудно от много пориозни повърхности или с такива с дълбок кракелюр, при което е възможно да останат неотстранени частици от гела.

⁹ Христова, С. *Реставрация на икона на св. Варвара*. Курсова работа (катедра „Реставрация“, НХА), 2015.

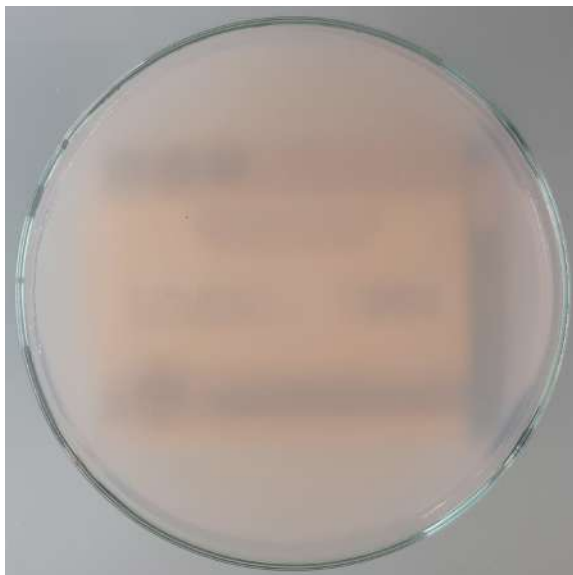
Друг пример е от дипломната работа на Цветомила Илиева, където са използвани два водни гела – Лапонит РД и агар гел. Основен проблем, който трябваше да се реши тук, беше отделянето на платно, залепено върху неоригинална дървена основа. След направените многобройни тестове за отделянето на платното от дървената основа лапонитът се оказа най-подходящият материал. Той беше оставен да действа между 10 и 12 часа с цел размекване на лепилния слой между платното и дървесината, без това да създава рискове за живописния слой и грунда на произведението. Гелът е нанесен върху японска хартия и покрит със силиконизирано фолио, за да не се изпарява водата от гела поради дългото време на действие (*вж. ил. 7*). След като беше отделено платното, гърбът на картината е почистен с агар гел, който извличаше остатъците от останалия адхезив и другите наслоявания (*вж. ил. 8*). При този метод на почистване беше възможно да се избегне допълнително омокряне на платното.

Заклучение

Гел системите предоставят на реставраторите по-голям контрол при провежданите от тях операции и са още един инструмент за постигането на оптимални резултати в процеса на реставрация. Употребата на различните видове гелове придобива все по-голяма популярност сред реставраторите и постоянно се разширява обхватът на приложението им. Многобройните публикации свидетелстват за използването им не само при реставрацията на кавалетна живопис. Геловите навлизат и в реставрацията на стенописи, все по-често се употребяват в реставрацията на произведения от текстил, както и при почистването на археологически обекти като керамика, камък, метал. Реставрацията на хартията е област, която се ползва силно от възможностите на водните гелове. Естеството на работата при хартията се корени в крехкия ѝ баланс между влагата и окислително-редукционните процеси. Именно тук са незаменими водните гелове в съвременната реставрация.

Библиография

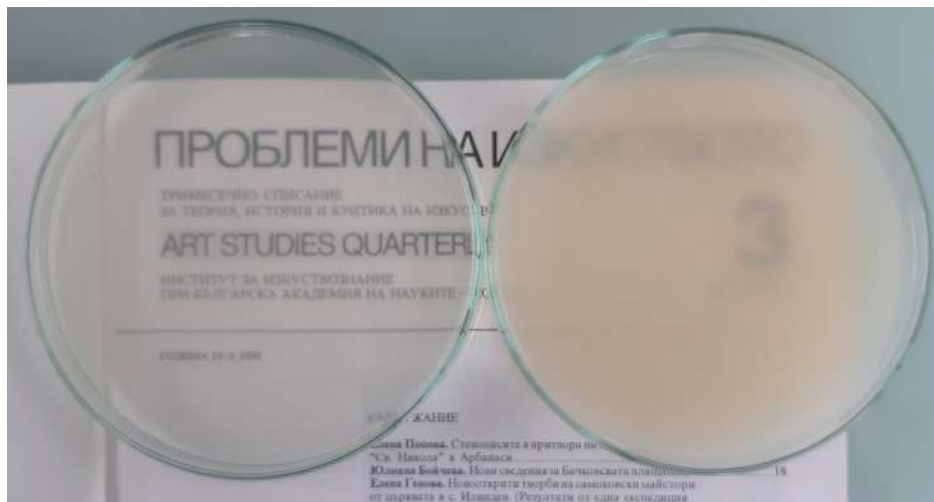
- Илиева, Ц. *Реставрация на икона „Св. Архангел Михаил вади душата на богатия“*. Дипломна работа (катедра „Реставрация“, НХА), 2019.
- Христова, С. *Реставрация на икона на св. Варвара*. Курсова работа (катедра „Реставрация“, НХА), 2015.
- Angelova, L. V., B. Ormsby, J. Townsend, R. Wolbers. *Gels in the Conservation of Art*. [International Academic Projects.] London: Archetype Publications, 2017.
- Hughes, A., M. Sullivan. Targeted Cleaning of Works on Paper. Rigid Polysaccharide Gels and Conductivity in Aqueous Solutions. *The Book & Paper Group Annual* 35 (2016), 30–41.
- Ling, D. Laponite used as a poulticing material on ceramic earthenwares at the British Museum. *Conservation News* 46, 1991, 10–12.
- Stulik, D., D. Miller, H. Khanjian, N. Khandekar, R. Wolbers, J. Carison, W. C. Petersen. *Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art. The residue Question*. Los Angeles: Getty Publications, 2004.



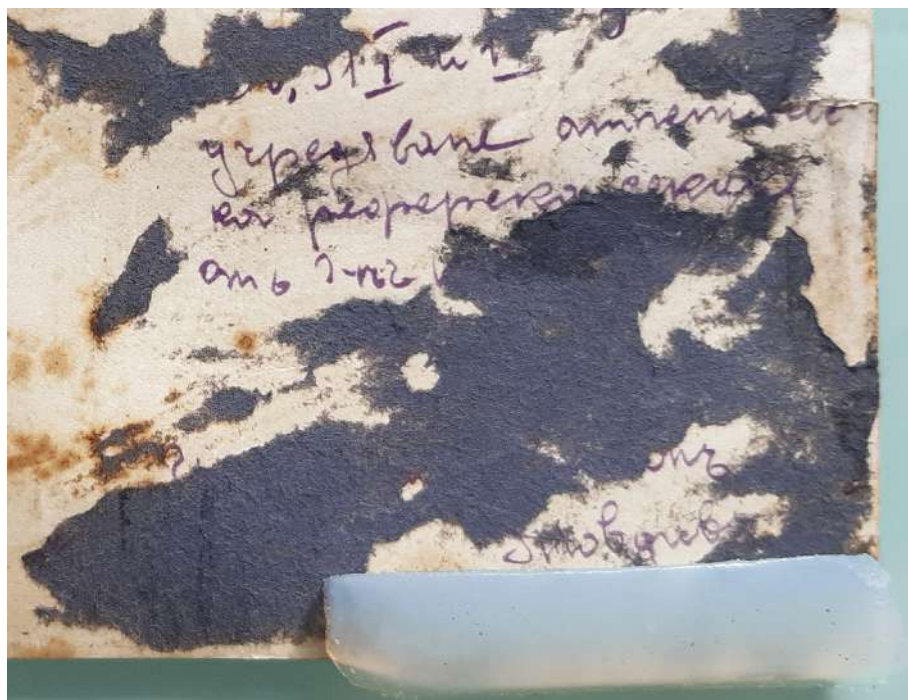
Ил. 1. Агар гел. Илюстрацията показва прозрачността на гела.
Фотография: Силвия Варадинова-Пападаки



Ил. 2. Гелан гел. Илюстрацията показва прозрачността на гела.
Фотография: Силвия Варадинова-Пападаки



Ил. 3. Гелан гел и агар гел. Илюстрацията показва степента на прозрачност на двата гела. Фотография: Силвия Варадинова-Пападаки



Ил. 4. Употреба на агар гел при премахване на неоригинална хартия. Фотография: Силвия Варадинова-Пападаки



Ил. 5. Употреба на агар гел при цялостно „потопяне“ на произведение върху хартиена основа.
Фотография: Силвия Варадинова-Пападаки

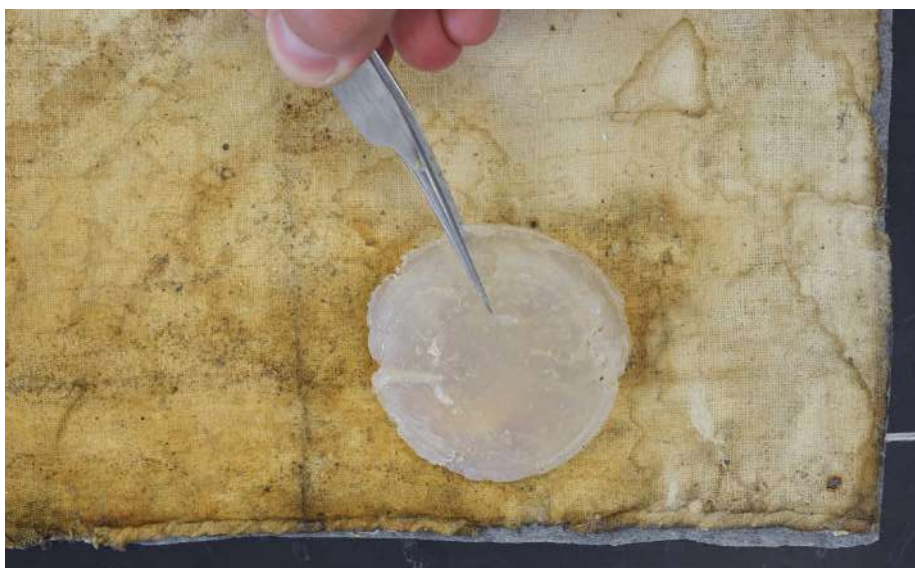


Ил. 6. Употреба на агар гел при цялостно „потопяне“ на произведение върху хартиена основа.
Фотография: Светлана Христова



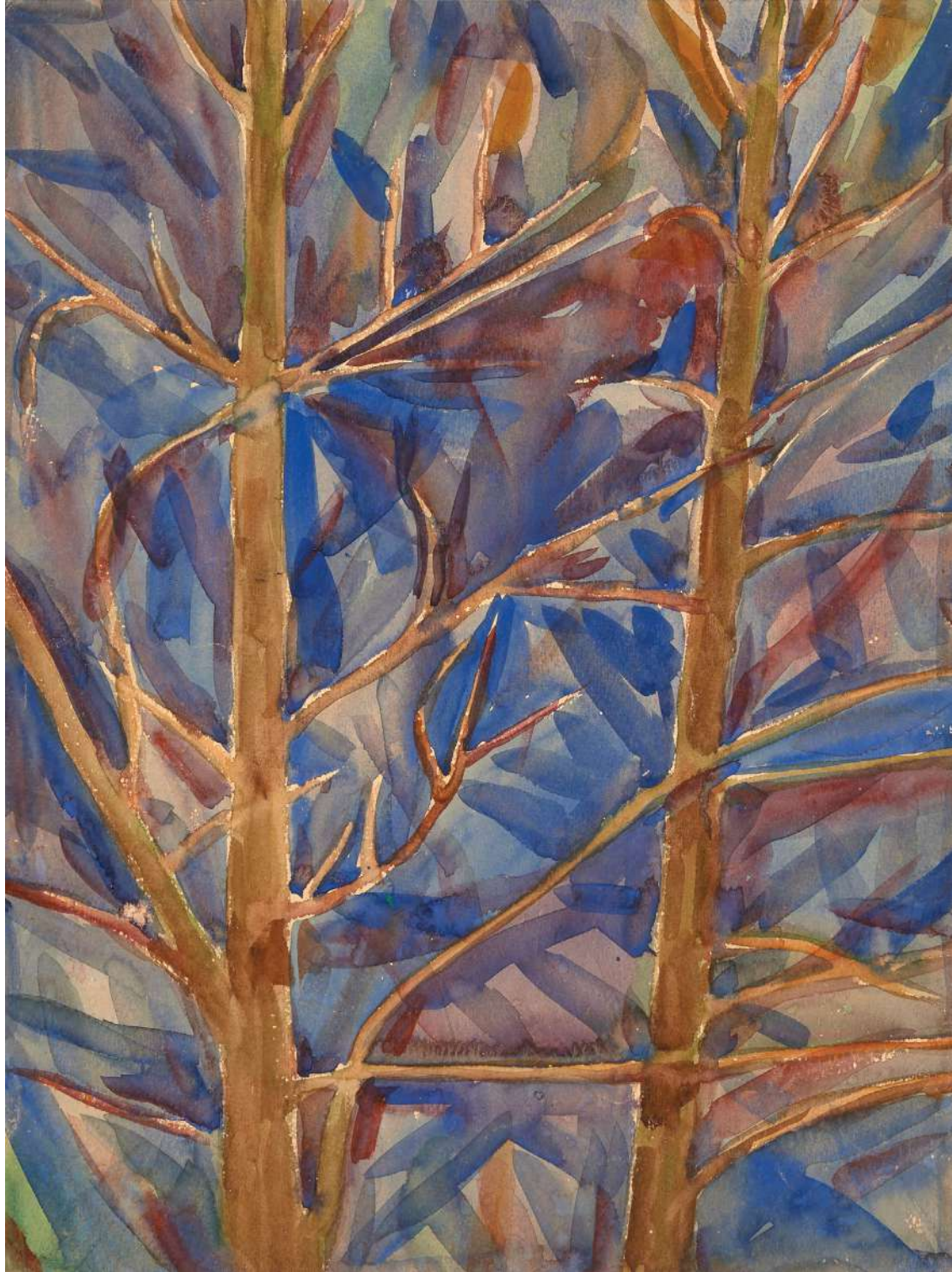
Ил. 7. Употреба на Лапонит РД с цел размекване на лепилния слой между платното и дървената основа.

Фотография: Цветомила Илиева



Ил. 8. Употреба на агар гел с цел извличане на остатъците от останалия адхезив и другите наслоявания от платното (гръб на производението).

Фотография: Цветомила Илиева



Кирил Прашков.
От пейзажния цикъл „Сезони“.
Началото на 90-те г. на XX в.
Акв., хар., 66 x 53.
Без подпис и дата.
Частно притежание.

Michael Maletski as the Restorer of the Frescoes in the Russian Church of St Nicholas the Wonderworker in Sofia

Stefan Belishki

National Academy of Art, Sofia

ABSTRACT: *Michael Maletski is usually known for his icon paintings and for his experience as a restorer at the National Museum of Military History in Sofia. He also contributed to the restoration of wall paintings in Bulgaria. Between 1944 and 1946 he restored the murals in the Russian Church of St Nicholas the Wonderworker in Sofia. This part of his professional career is little known. Maletski had no experience in working on murals and in order to gain knowledge, he acquainted himself with contemporary Russian literature on that subject. Before starting the practical operations, he studied the technology of wall paintings and analysed the restoration problems. After finishing the work, he left a detailed report and a catalogue with photographic documentation. Together with other examined documents, they are an important source of information on the techniques and methods used by Maletski, as well as on the development of restoration as a discipline in Bulgaria. This paper presents the results of the research conducted in the period between 2012 and 2020 on the specific features of Maletski's approach to the restoration of the frescoes.*

Keywords: history of restoration, technology, research

Михаил Малецки като реставратор на стенописите в руската църква „Св. Николай Чудотворец“ в София

Стефан Белишки

Национална художествена академия

РЕЗЮМЕ: Известен обикновено с иконите си и с работата си като реставратор в Националния военноисторически музей, Михаил Малецки има принос и в реставрацията на стенописи. От края на 1944 до 1946 г. той реставрира стенописите в храм „Св. Николай Чудотворец“ – Руската църква в София. Това е малко известна част от творческата биография на художника. Реставрацията на църквата се провежда в трудните следвоенни години. Малецки няма опит в работата по стенописи и за да развие познанията си, се запознава с актуална за времето литература на руски. Преди началото на практическите операции той проучва технологията и реставрационните проблеми. Заедно с колектива си реставрира цялата площ на стенописната украса в интериора на църквата, като прилага различни техники и използва методи, които са били актуални по това време. След приключване на работата си оставя подробен доклад и албум с фотодокументация. Те, заедно с други проучени документи, предоставят важни данни за развитието на реставрацията в България през периода и дават възможност за паралели с други обекти. В статията се представят изследвания, проведени през периода 2012–2020 г., за особеностите в подхода и методите на работа на Малецки по стенописите в различните зони на интериора на храма.

Ключови думи: история на реставрацията, технология, изследвания

Михаил Миронович Малецки е известен обикновено като художник на икони, а в късната си кариера и като музеен реставратор. Той работи и по реставрацията на стенописи, но тази част от работата му е свързана основно с един значим обект – руската църква „Св. Николай Чудотворец“ в София. Вероятно затова приносът му в тази дисциплина все още не е оценен.

Предистория

По време на англо-американските бомбардировки над София на 10 януари 1944 г. църквата пострадва сериозно – една от хвърлените бомби разрушава южната част на сградата (части от стълбището и южния параклис). Стенописите в тези зони са унищожени в значителна степен¹ (вж. ил. 1). Счупените от взривовете и ударната вълна от детонациите прозорци позволяват свободно проникване на вода, която сериозно уврежда стенописите и в останалите части на храма. Непосредствено след разрушенията Министерството на благоустройството започва възстановителни и реставрационни работи по църквата. През август то се обръща към руския художник Михаил Малецки за извършване на реставрацията на стенописите. Трудно е да се каже защо от Министерството избират за реставрацията точно него: той не е имал опит в тази област и се е занимавал предимно с кавалетна живопис – рисувал икони. През 1944 г. в България вече има специалисти с опит в реставрацията на стенописи, включително такива със специализация в чужбина².

¹ Стенописите са дело на руския художник Василий Перминов и неговия колектив. Рисувани са в периода 1911–1912 г. (вж. Белишки, С. *Стенописите на руски художници в църквите от XX век в България в контекста на тяхното опазване и реставрация. Проучване на стенописите в храм „Св. Николай Чудотворец“ в София (Руската църква)*. Докторска дисертация. София: Национална художествена академия, 2020, непубликувана).

² Напр. Карл Йорданов, който е работил като реставратор в Народния музей, а също Кирил Цонев, Вера Недкова, Асен Белковски и др. (вж. Белишки, С. Конзерваторско-реставраторско образование и обука у Бугарској. Историја, развој и изазови/Conservation-Restoration Education and Training in Bulgaria. History, Development and Challenges. *Модерна конзервација*, 4, 2016, 43–50; Ванев, И. Законът за културното наследство и професията „реставратор“ в България. *Проблеми на изкуството*, 3, 2013, 3–6).

Други руски художници, като Николай Ростовцев, вече имат опит в стенната живопис. По това време той е завършил и поредицата копия на стенописи по поръчка на Църковния музей, което развива познанията му за технологията и историята им³.

През 1944 г. много жители на София са евакуирани заради бомбардировките. Самият Малецки отбелязва, че по това време *никой не се наема да реставрира повредените стенописи*. Първоначално той също отказва, тъй като дотогава е реставрирал само икони и няма опит с *такава трудна и отговорна задача*⁴. От Министерството обаче намират, че стилът на иконите му е близък до този на стенописите, и го склоняват да приеме работата.

Подготвителен етап и проучвания

Преди да паднат някои от засегнатите от бомбата стени в южната част, Малецки успява да направи снимки на стенописите, прави цветни копия и копирки в мащаб 1:1 и събира парчета от изпадалите фрагменти. В спомените си той дава информация за трудностите при работата. Едва през зимата се слага начало на преизграждането на разрушените стени.

В края на 1944 г. заместник-председателят на Контролната комисия на съюзниците от антихитлеристката коалиция генерал-полковник Сергей Бирюзов изисква от българските власти да ускорят реставрацията на стенописите⁵. Възстановяването на църквата е прехвърлено на създадената по това време Дирекция за възстановяване на разрушенията от въздушни нападения в столицата и околните населени места. Тя назначава комисия по отдаване на възстановяване на стенописите и иконите в църквата „Св. Николай“ при руската ле-

³ Ростовцев е изследвал стенописите, които е копирал, проучвал е историята им, вниквал е в стила. Показателни в това отношение са бележките му за пътуването до Атон (Ростовцев, Н. Това, което видяха очите ми. Спомени от Св. гора при посещението ми през 1937 г. *Духовна култура*, XLIII, 7–8, 1963, 44–46).

⁴ Централен държавен архив (ЦДА), ф. 1892К, оп. 1, а. е. 42, л. 4.

⁵ За обновяването на църквата били заделени 8 млн. лв. от бюджета на държавата. В процеса на реставрацията били изхарчени общо 12 млн. лв. (Шкаровский, М. В. Русские приходские общины в Болгарии. *Вестник ПСТГУ II: История. История Русской Православной Церкви*, 2008, вып. II, № 2 (27), 58).

гация⁶. Въз основа на протокол от комисията Дирекцията, със свое решение от 12.IV.1945 г., възстановява договора с Михаил Малецки, като му възлага извършването на *художествените работи* по стенописите и иконите⁷.

От Малецки научаваме за подхода при възстановяването на конструкцията на сградата: решено е някои стени да бъдат съборени и изградени отново по конструктивни съображения⁸. Днес трудно можем да различим тези реконструкции, особено след поредицата последвали ремонти и подновявания на фасадата, включващи и нови решения за цвета на екстериорните мазилки⁹. От доклада на Малецки до директора на възстановяването на столицата за извършените реставрационни дейности се разбира, че е обсъждана възможността за трансфер на стенописите в засегнатите от бомбите зони: *Изрязване на мазилковия слой и монтирането му на нова зидария, както твърдеше проф. Цонев¹⁰, че може да стане, не представляваше възможност, аз не се наемах за работа, от която нищо не можеше*

⁶ Известно е, че през 1934 г. църквата „Св. Николай Чудотворец“ на бул. „Руски“ е била отдадена от СССР за ползване от Св. синод на Българската православна църква (БПЦ) (Говорухин, В. Л. *Руската църква „Св. Николай Чудотворец“ в София*. София: Любoмѹдрие, 1995, 18. Достъпна и на: <https://books.google.bg/books?id=qVvXAAAACAAJ>). По това време църквата е била на подчинение на Заграничния руски синод. Като компенсация за руската православна общност Св. синод на БПЦ дава храм „Св. Николай“ на ул. „Цар Калоян“. Не са открити данни дали храмът на бул. „Руски“ остава собственост на СССР като недвижим имот. Преминаването на църковното настоятелство, ръководено от архиепископ Серафим, към Московската патриаршия става едва през 1946 г. (*нак там*, 23).

⁷ Малецки отбелязва, че договорът му е подновен с „нови наемни условия“ (ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 42, л. 39–43).

⁸ ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 42, л. 8.

⁹ Технологичното проучване за архитектурната реставрация, проведено от Атанас Пападакис през 2012 г., показва, че оригиналният цвят върху мазилките е бил червен. През 70-те години на ХХ в. мазилките вече са боядисани в охра и при реставрацията от 1994 са покрити с бяла боя. Свидетелство за тези изменения през годините са и стари фотографии и картички.

¹⁰ ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 42, л. 46. Вероятно става въпрос за Кирил Цонев. По това време е професор в Художествената академия. Той вече е имал значителен опит с трансфер на стенописи (Ванев, И. *Законът за културното наследство...*, 3–6). Не е открит протокол за тези предложения и коментари.

да излезе, и считам, че Дирекцията постъпи правилно, като възстанови наново цялата тази част.

В действителност Малецки едва ли познава техниките на трансфер на стенописи – занимавал се е само с икони, както самият той отбелязва. От друга страна, препоръката на Цонев да бъде извършено такова пренасяне на стенописни фрагменти може лесно да бъде разбрана предвид опита му в тази операция¹¹. Не е известно обаче доколко той е запознат с технологичните особености на стенописите в Руската църква, които съществено се различават като материали и структура от традиционните средновековни стенописи у нас, по които реставраторът работи дотогава. Извършените през 2012–2020 г. проучвания сочат, че евентуален трансфер на някои от стенописите в увредената от бомбите зона на храма би бил много труден за реализация и с неясен резултат предвид структурата на мазилките и характеристиките и състоянието на живописния слой на стенописите на Василий Перминов¹².

Независимо от липсата на опит в реставрацията на стенна живопис трябва да се отчете, че Малецки очевидно има познания за материалите в архитектурната среда: той е против използването на портландцимент в реконструкцията, като акцентира върху продължителния процес на втвърдяване и наличието на вредни за стенописите съставки, които нарича *опасни за живописиста окиси*¹³. Малецки прави коментари и за качествата на различни видове цимент като портландцимент, романцимент и пуцоланов цимент. Той смята глиноземния (алуминиев) цимент за най-подходяща добавка към градежните мазилки, вероятно поради факта, че тези цименти са известни с по-добрата устойчивост на сулфатно въздействие спрямо портландциментите¹⁴. По това време

¹¹ Ванев, И. Реставрационни намеси, приложени върху стенописите на църквата „Св. Никола“ при град Мелник. *Проблеми на изкуството*, 3, 2004, 22–27.

¹² Белишки, С. *Стенописите на руски художници...*, 81.

¹³ Малецки говори за съдържание на хидрати, окиси, калций, но не споменава за сулфатни соли.

¹⁴ Sayre, E. V. Deterioration and restoration of plaster, concrete and mortar. In: *Preservation and conservation: principles and practices. Proceedings of the North American International Regional Conference, Williamsburg, September 10–16, 1972*. Washington: The Preservation Press, 1976, 191.

обаче не са известни някои от проблемите при употребата на този модерен за времето си материал¹⁵. Малецки препоръчва използване на гасена вар, като се мотивира с финансови, а не с технологични или реставрационни съображения. В крайна сметка при реконструкцията е използван и портландцимент, поради което Малецки поръчва да бъде иззидан допълнителен ред тухли от вътрешната страна на стените. Той дава и следния съвет: *кирпичите*¹⁶ *трябва да бъдат изследвани да не съдържат вредни соли, а ворта трябва да бъде отлежала*. Независимо от препоръките му той установява, че по тухлите на новия градеж са кристализирали соли. По тази причина прави опити с частично натопени във вода тухли. Целта му е да докаже, че солите се съдържат в тухлите, а не са мигрирали от почвата.

Реставраторът дава указания за приготвянето на мазилките във възстановената южна част на храма. В състава им той изисква да има само добре отлежала гасена вар и речен пясък, *твърд, остър и здраво зърно, а главно без съдържание на глинести и земни смеси, слюда и други органични вещества, разтворими във вода*. Той предписва *пясъкът да се добавя към ворта в сухо състояние, за да не се намали здравината на мазилковия слой*. Вторият слой да бъде положен при такава влажност на първия, че при *натискане с пръст да не оставя следа*. Допълва и инструкции за изпердашването.

Освен технологични експерименти като този с тухлите, преди да пристъпи към реставрационни операции, Малецки провежда и изследвания на стенописите според възможностите на трудния следвоенен период. Те са ограничени: споменава се за анализ на емулсията за боите, проведен в химическа лаборатория (не е отбелязано името на лабораторията), и за анализ на солите в тухлите, проведен в химическата лаборатория на Стопанската камара¹⁷.

Протоколите от тези лабораторни анализи обаче не са запазени в архива на художника. Няма данни той да е провеждал анализи на пиг-

¹⁵ Brueckner, R., P. Lambert. Unexpected effects of historic concrete innovations. *International Journal of Heritage Architecture. Studies, Repairs and Maintenance* [online], 2017, vol. 1 (4), 555 [viewed 30.08.2021.] DOI: 10.2495/HA-V1-N4-549-563. Available from: <http://www.witpress.com/doi/journals/HA-V1-N4-549-563>

¹⁶ Тухлите (б. а.).

¹⁷ ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 42, л. 11, 16.

менти. Не е ясно доколко систематични са тестовете за устойчивост на живописния слой, които прави, независимо че отбелязва *пускане на боята вследствие слабия скрепител*¹⁸.

В южния параклис и стълбището Малецки рисува изцяло наново стенописите. Независимо че се е ръководил от копия и фотографии на някои неразрушени от бомбата фрагменти, в тази част от работата му ясно се открива личният му почерк. Тя може да се приеме като втори етап от изписването на църквата и да се отдели от чисто реставрационната му дейност в храма.

Върху неговия последователен подход в изследванията, опита за анализиране на промените и повредите в стенописите и начина на провеждане на реставрационните операции оказва влияние и фактът, че реставраторът ползва професионална литература на руски, която си набавя от Съветския съюз¹⁹.

Състояние и реставрационни операции

В доклада си Малецки описва доста подробно състоянието на стенописите и дейностите, които е извършил.

Разрушената от бомбата част от църквата е заварил *съвършено изпрашена, опушена (...) мазилката ронлива от по-слаб състав, скрепителят на боите на много места не се държи*.

За централната част на храма той представя в дванадесет точки състоянието на стенописите и след това поотделно описва проведените реставрационни операции:

1. Замърсявания от прах, увеличени поради счупените прозорци и разрушенията в южната част. Почистването е извършено с прахосмукачка през изпъната на рамка фина телена мрежа.

2. *Опушване от сажди*. Почистването е извършено със специално изпечен хляб *при известния градус*²⁰ (вж. ил. 2).

3. Големи пукнатини в горния и долния край на прозорците по купола и четирите арки. Според Малецки те по-вероятно се дължат на земетресения, а не само на бомбата. Пукнатините били

¹⁸ Свързвател (б. а.). ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 42, л. 9.

¹⁹ ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 1, л. 2.

²⁰ Начинът на печене на хляба не е описан в доклада.

инспектирани от инженер²¹, който дал разрешение на художника да ги замаже.

4. Пукнатините по вратите и долните прозорци, където имало паднали парчета, се дължат според него на бомбата. Малецки ги запълва с мазилка, подобна на оригиналната: *със същия състав (...) и същата едрина на пясъчното зърно*.

5. Мрежовидни пукнатини по цялата повърхност на купола, барабана и централната част (вж. ил. 3). Предположението на Малецки е, че те се дължат на нанасяне на мазилката върху мокър градеж²². По-големите пукнатини той запълва с мазилка, а малките – с *паста, разредена с емулсията, с която се разреждали боите*. От доклада му не става ясно дали е използвал едни и същи материали за колористична интеграция в зоните с маслена живопис и в тези с темперна. Ако се съди по поведението и устойчивостта към действие на разтворители, боите, с които Малецки е правил ретушите по маслената живопис, са съдържали масла²³.

Както беше отбелязано, той съобщава за писмо от химическа лаборатория, в което се удостоверява съставът на емулсията. Може да се съжалева, че това писмо не е запазено. Забележително е, че още по това време е имало лаборатория, която да се занимава с подобни изследвания на културни ценности²⁴.

6. Отделяне на мазилката от стената (т.нар. подкожушване) е описано на южната стена под барабана на сцената „Разпятие Христово“. От обясненията се разбира, че е извършено подливане с варо-казеиново лепило: *беше направено вътрешно вливане под налягане в състав варово мляко и бито краве мляко*²⁵. След подливането Малецки притиска обработените фрагменти с щитове.

²¹ Проф. д-р Хр. Етрополски в личен разговор, проведен през 2018 г., споделя, че най-вероятно това е инж. Г. Маринов, възпитаник на Мюнхенската политехника.

²² Вероятно пукнатините са причинени и от добавките на цимент в оригиналните мазилки.

²³ Тестовите са правени през 2013 г.

²⁴ ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 42, л. 11.

²⁵ ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 42, л. 12.

7. Отбелязано е и *избеляване на боите*. Вероятно става въпрос за обезцветяване или избледняване. Според Малецки това е станало, защото боите са много тънкослойни, рисувано е върху мокра мазилка и вартата е унищожила боите. За синята той смята, че е *избеляла в цялата църква, а на по-горните места е съвсем изчезнала*. Като цяло палитрата на Василий Перминов и неговия колектив е била пестелива по отношение на сините партии, поне ако се съди от вида на стенописите днес. Малецки допълнително обяснява избеляването на боите с действието на светлината и особено с действието на UV лъчите. Не става ясно как е направил такова заключение: не са запазени негови фотографии, показващи разликите на избелели и неизбелели фрагменти, нито свидетелства за химични анализи. Твърдението му може да се приеме, ако в пигментните смеси на Перминов в описаните зони е имало пруска синя. За този пигмент е известно, че се обезцветява в смеси с цинкова бяла (ZnO)²⁶. По-вероятно е обаче евентуално обезцветяване да се дължи на алкално действие от вартата в мазилките²⁷, а не от UV лъчи – голяма част от стенописите са слабо осветени. Днес тази хипотеза трудно може да бъде проверена поради значителните колористични поправки, извършени през годините преди началото на проучването – след работата на Малецки са проведени още две големи реставрационни кампании по стенописите: през 1976–1977 – от Националния институт за паметниците на културата (НИПК), и през 1994 – от Центъра за консервация и реставрация на художествени ценности (ЦКРХЦ)²⁸.

8. В доклада са описани и *пускане на боята вследствие на слабия скрепител* (разпрашаване, нарушена кохезия) и *подкожушване на боята в напластените места* (люпежи), като според Малецки това се дължи на неправилно дозиран свързвател в боите. Той обяснява също нарушената кохезия в живописния слой с това, че *е работено с*

²⁶ Samain, L. et al. Fading of modern Prussian blue pigments in linseed oil medium. *Journal of Analytical Atomic Spectrometry* [online], 2011 (26), Issue 5, 939–941 [viewed 04.12.2021.] DOI: 10.1039/C0JA00234H. Available from: <https://pubs.rsc.org/en/content/articlelanding/2011/ja/c0ja00234h>

²⁷ Prussian blue. *CAMEO* [online]. 15.8.2020 [viewed 04.12.2021]. Available from: http://cameo.mfa.org/wiki/Prussian_blue

²⁸ Касабов, Фр. *Паспорт на църква „Св. Никола“*. НИИКН, Архив, С-52-668, 28 декември 1987.

емулсия, в състава на която има и оцет²⁹. Не споменава откъде има тази информация за техниката на живописата. В доклада си не отбелязва укрепване за повишаване на кохезията на живописния слой и вероятно такова не е извършвано.

9. Описана е т. нар. *корозия (...)* и по други напластени с боя места. От фотографиите му не може да се разбере каква точно промяна е имал предвид Малецки (вж. ил. 4). На други места в доклада той нарича *корозията патина*. Можем да предположим, че става въпрос за повърхностни замърсявания, които са променили релефа на живописната повърхност. Лицата, нарисувани с пастьозни бои, са почистени с денатуриран спирт, смесен с вода и малко сода бикарбонат. Художникът реставратор смята този разтворител за безвреден за този вид темпера³⁰.

Малецки прилага любопитен подход за регенериране/избелване на потъмнели цветни партии, напр. лица: облъчва ги с 500-ватови небесен цвят електрически крушки, които му служели за осветление при работата. Той счита, че лампите имат голяма UV емисия, която очаква да има избелващ ефект върху облъчваните стенописи³¹. Не е известно точно какъв тип електрически лампи е използвал и дали наистина са имали силно UV излъчване. В документа се твърди, че след тази операция лицата придобиват естествения си цвят и стават като нови, но не е описано каква е експонацията и какво е било разстоянието от крушките до стенописите. Трудно е да се даде обяснение на твърдението за избелващ ефект от облъчването. Такъв не се забелязва на фотографиите му, а по-скоро се дължи на почистването и широко нанесените колористични поправки.

10. Малецки говори и за *разяждане на мазилката*. Вероятно това е ронене, причинено от нарушена кохезия вследствие на инфилтра-

²⁹ ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 1, л. 2.

³⁰ Малко вероятно е тогава да са правени изследвания за свързателя. Вероятно това е заключението на Малецки по негови визуални наблюдения.

³¹ Малецки е познавал избелващия ефект на UV лъчите. Той е знаел и историята за древните гърци, които излагали картините на слънце, за да ги избелват. Споменава също, че по-късно в музейната си практика като реставратор е прилагал метода с избелване със слънчеви лъчи на потъмнели маслени картини (ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 1, л. 5).

ционна влага (т.нар. течове). Той е извършил *консервиране на цялата повредена площ*: на някои от тези места е направил укрепване³², а на други е отстранил разрушената мазилка и я е заменил с нова.

11. В доклада има много малко сведения за колористичната интеграция, която е направил в зоните със загуби по стенописите. Не се споменава с какви бои и с какъв свързвател е работено, само се отбелязва, че са от *най-фино естество, преимуществено землени и оксидирани*³³. Можем да предположим, че пигментите са смесвани със свързвател по рецепта на самия Малецки.

Фотодокументацията, която е достигнала до нас, макар и в непълен вид, ни дава представа за маниера на интегриране на разрушенията. По отношение на поправките по живописния слой Малецки има различен подход в отделните части на храма. Голяма част от колористичните му намеси трудно могат да намерят паралел със съвременните реставрационни принципи и практики. Независимо че казва *не давайки нито на мен, нито на моите помощници да се проявява индивидуално, аз работих по ликове, крака, ръце и др.*, неговата работа е доста свободна и може да се определи в много случаи като стилистична интерпретация/реконструкция на липсващи или повредени детайли. Такъв пример се вижда във фотографиите преди и след реставрация на ангелите в купола (*вж. ил. 5*).

По някои сцени е извършено почти цялостно преизписване, което се различава значително от оригиналната живопис. Пример за такава мащабна намеса е зоната на олтарната апсида и особено конхата над нея. Не можем да си обясним такова тотално надживописване, при положение че живописиста на Перминов е била сравнително добре запазена и е било достатъчно цветово интегриране в неголемите по площ места със загуби³⁴. Самият Малецки отбелязва само, че под евангелистите в апсидата цветовете били потъмнели и имало контраст между тях и избелелите части. Затова той *трябвало* да намери общия тон на светлия цвят, за да не изпадне в *много нисък цветови регистър*.

³² Малецки не описва с какъв материал.

³³ Очевидно има предвид оксидни пигменти и въгленова черна.

³⁴ Състоянието и степента на съхраненост на стенописите на В. Перминов под надживописването на Малецки са изследвани от автора през 2013 г.

В срещуположната част на интериора на храма – конхата на западната апсида, Малецки отново прави значителна колористична намеса. В този случай обаче проблемът пред него е различен – той трябва да се справи с големи по площ разрушения и липси по живописта, както се вижда от неговите фотографии (*вж. ил. 6*). Очевидно подобни проблеми е трябвало да бъдат решени и в купола и барабана. Както беше отбелязано по-горе, там отново откриваме различия между оригиналните изображения на ангелите и вида им след реставрационната намеса на Малецки.

Реставраторът реконструира изцяло и медальоните с орнаменти над нивото на цокъла и оставя фотографски документи за резултата от тази операция.

Масщабна е намесата му и в северния параклис. Фотографиите от документацията показват сериозни разрушения в тази зона на интериора, включително около вратата. В действителност повредите са били още по-значителни от това, което откриваме като свидетелство в албума. По свода те са толкова големи, че се е наложило да бъде нанесена и нова изравнителна мазилка върху повече от 80% от площта в източната част на северния параклис. Сводът е преизписан, като с това са покрити частично запазените фрагменти от оригиналната позлата (*вж. ил. 7*).

Изписана наново с декоративна рисунка е и северната стена в западната част на параклиса, както и декоративната украса на западната стена. Извършените през 2012 г. проучвания в тези зони разкриха следи от полихромния слой на Перминов.

По медальоните на светците в тази част на храма са извършени поправки, които също променят композицията и стила на живописата на Перминов от 1911–1912 г. Такива са например „Св. Анна Кашинская“, „Св. княгиня Ольга“, „Св. апостол Андрей“ и др. (*вж. ил. 8*).

В албума, приложен към доклада от реставрацията, няма фотографии от сцената „Възнесение Христово“ на източната стена на параклиса, но като че ли там Малецки се е ограничил със сравнително малко ретуши. Тук, както и в някои зони в централната част на храма, не може категорично да се разграничат неговите реставрационни поправки от тези на последвалите го колективи.

Днес е трудно да бъде изготвена пълна и точна карта с колористичните намеси на М. Малецки. Допълнително затруднение идва

и от факта, че документацията на С. Баева от реставрацията през 1976–1977 г. не е запазена.

Спорен остава въпросът каква част от ретушите по орнаментите, открити и документирани при проучването, които са със значително различаващ се от оригинала колорит, са от първата реставрация през 1945–1946 г. Ретуши с такива цветове несъответствия и тонални несполуки има и по сцените в западната апсида, по орнаментите в пандантивите, в арките на стените и др. (*вж. ил. 9*).

Една част от тях несъмнено са били нанесени преди реставрацията от 1994 г., както е видно от фотографиите на ЦКРХЦ. Не е установено дали са от Михаил Малецки или от Стоянка Баева. Все пак, ако се доверим на информацията на А. Икономова³⁵ за сравнително ограничените операции по колористичната интеграция на С. Баева, както и на някои коментари на М. Малецки³⁶, можем да приемем, че значителен процент от ретушите с неизяснено авторство са положени през 1945–1946 г.

12. Накрая на описанието в доклада реставраторът се спира на разрушена част от южното преддверие и стълбите. Там сме свидетели на изцяло нова живопис, коментирана по-горе.

При реставрацията Малецки е работил с колектив. Единствените имена, споменати от него в докладите му, са Никола А. Костов, участвал в колектива на Василий Перминов при изписването през 1911–1912 г., и Валериан Г. Воронич³⁷, който работел по декорацията, но е имало и други³⁸. Говорухин³⁹ и Антонов⁴⁰ също споменават

³⁵ Икономова, А. *Проект за реставрация на стенописите в Руската църква*. ЦКРХЦ, 1994.

³⁶ Малецки твърди, че след реставрацията на Баева стенописите останали тъмни (ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 1, л. 4).

³⁷ Валериан Григориевич Воронич е част от бялата емиграция. Емигрира в България през 20-те години на ХХ в. (<http://forum.vgd.ru/post/395/70313/p2003416.htm?hlt=белое+движение> [20.09.2017]). Вероятно Малецки има предвид художника, познат у нас с името Воронин.

³⁸ ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 42, л. 19.

³⁹ Говорухин, В. Л. *Руската църква...*, 23.

⁴⁰ Антонов, В. В. *Церковъ Свт. Николая Чудотворца. София, България/Руската църква „Св. Николай“*. *Искусство и архитектура руского зарубежья*

Костов като помощник на Малецки. Работата по реставрацията на стенописите била контролирана от *вещо лице* – проф. Дечко Узунов, който по това време е ректор на Художествената академия.

Заклучение

Реставрацията, проведена от Михаил Малецки по стенописите в руската църква „Св. Николай Чудотворец“ в София, е един от най-големите проекти за опазване на живописни произведения у нас през периода около и непосредствено след Втората световна война. Оставените от него доклад и фотодокументация са източник на ценна информация за развитието на професията реставратор в България.

Извън описанията на реставрационните проблеми и извършените операции в доклада на Малецки се откриват и важни данни за техниката на стенописите на Василий Перминов. Това несъмнено е от полза и за бъдещи реставрационни намеси.

Проведените през периода 2012–2020 г. проучвания разширяват познанията ни за обхвата и характера на реставрационната намеса от 1945–1946 г.

Днес част от техниките и методите, използвани от Малецки, са отхвърлени. Някои от заключенията в доклада му са неправилни и това се дължи както на липсата на опит, така и на недостатъчни научни познания.

Стремещът му към професионализъм и прецизност обаче са несъмнени – Малецки си доставя литература на руски, за да проучи принципи и техники на работа.

Благодарности

Изказвам благодарност на директора на Централния държавен архив (ЦДА) г-жа Стефка Петрова за предоставената възможност да публикувам представените тук фотографии от архива на Михаил Малецки. Благодаря и на доц. д-р Соня Пенкова, директор на Националния военноисторически музей (НВИМ), за възможността да публикувам фотография от техен ресурс.

Библиография

- Антонов, В. В. Църковъ Свет. Николая Чудотворца. София, България/Руската църква „Св. Николай“. *Искусство и архитектура русского зарубежья* [онлайн]. 25.12. 2010 [прегледан на 22.07.2018]. Достъпен на: <http://www.artz.ru/menu/1804649234/1804863115.html>
- Белишки, С. Конзерваторско-реставраторско образование и обука у Бугарској. Историја, развој и изазови/Conservation-Restoration Education and Training in Bulgaria. History, Development and Challenges. *Модерна конзервација*, 4, 2016, 43–50.
- Белишки, С. *Стенописите на руски художници в църквите от XX век в България в контекста на тяхното опазване и реставрация. Проучване на стенописите в храм „Св. Николай Чудотворец“ в София (Руската църква)*. Докторска дисертация. София: Национална художествена академия, 2020, непубликувана.
- Ванев, И. Реставрационни намеси, приложени върху стенописите на църквата „Св. Никола“ при град Мелник. *Проблеми на изкуството*, 3, 2004, 22–27.
- Ванев, И. Законът за културното наследство и професията „реставратор“ в България. *Проблеми на изкуството*, 3, 2013, 3–6.
- Говорухин, В. Л. *Руската църква „Св. Николай Чудотворец“ в София*. София: Любомъдрие, 1995. Достъпна и на: <https://books.google.bg/books?id=qVvXAAAASAAJ>
- Икономова, А. *Проект за реставрация на стенописите в Руската църква*. ЦКРХЦ, 1994.
- Касабов, Фр. *Паспорт на църква „Св. Никола“*. НИНКН, Архив, С-52-668, 28 декември 1987.
- Ростовцев, Н. Това, което видяха очите ми. Спомени от Св. гора при посещението ми през 1937 г. *Духовна култура*, XLIII, 7–8, 1963, 44–46.

- Шкарѹвскѹй, М. В. Русскѹе приходскѹе общины в Болгарии. *Вестник ПСТГУ II: История. История Русской Православной Церкви*, 2008, вып. II, № 2 (27), 28–62.
- Brueckner, R., P. Lambert. Unexpected effects of historic concrete innovations. *International Journal of Heritage Architecture. Studies, Repairs and Maintenance* [online], 2017, vol. 1 (4), 549–563 [viewed 30.08.2021]. DOI: 10.2495/HA-V1-N4-549-563. Available from: <http://www.witpress.com/doi/journals/HA-V1-N4-549-563>
- Prussian blue. *CAMEO* [online]. 15.8.2020 [viewed 04.12.2021]. Available from: http://cameo.mfa.org/wiki/Prussian_blue
- Samain, L. et al. Fading of modern Prussian blue pigments in linseed oil medium. *Journal of Analytical Atomic Spectrometry* [online], 2011 (26), Issue 5, 930–941 [viewed 04.12.2021]. DOI: 10.1039/C0JA00234H. Available from: <https://pubs.rsc.org/en/content/articlelanding/2011/ja/c0ja00234h>
- Sayre, E. V. Deterioration and restoration of plaster, concrete and mortar. In: *Preservation and conservation: principles and practices. Proceedings of the North American International Regional Conference, Williamsburg, September 10–16, 1972*. Washington: The Preservation Press, 1976, 191.

Архивни източници

ЦДА, ф. 1892К – Малецки, Михаил Миронов (1900–1991).



Ил. 1. Разрушения по сградата след бомбардировките от януари 1944 г. Фотография: неизвестен автор. С разрешение на Националния военноисторически музей



Ил. 2. Замърсявания от сажди по стенописите. Етап на почистване. Фотография: М. Малецки. ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 126, л. 3, обр. 96



Ил. 3. Мрежовидни пукнатини по мазилката. Фотография: М. Малецки. ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 126, л. 5, обр. 103



Ил. 4. Описаният в доклада на Малецки феномен „корозия“ на боята. Фотография: М. Малецки. ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 126, л. 3, обр. 97



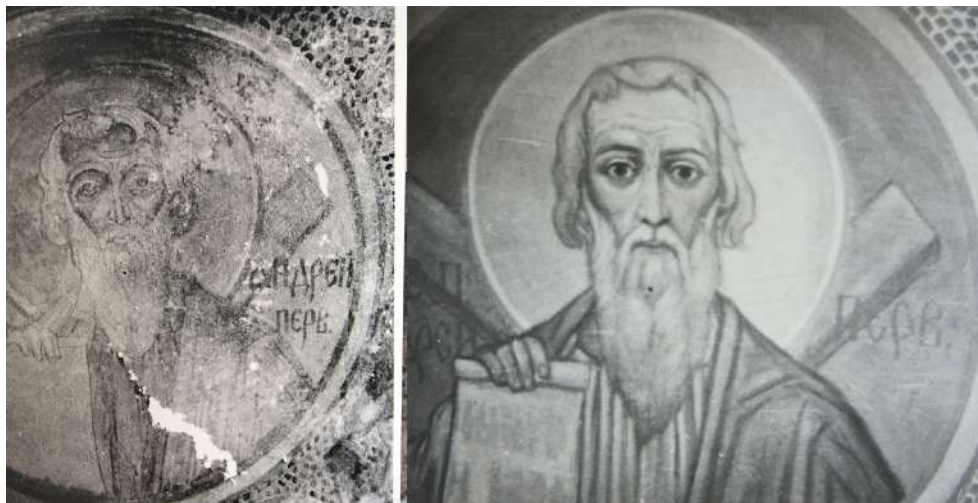
Ил. 5. Вляво: фигура на ангел от барабана на купола – състояние преди реставрация. Вдясно: същата фигура след реставрация. Отчетливи са различията в рисунъка на двете изображения. Фотография: М. Малецки. ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 126, л. 6, обр. без номер



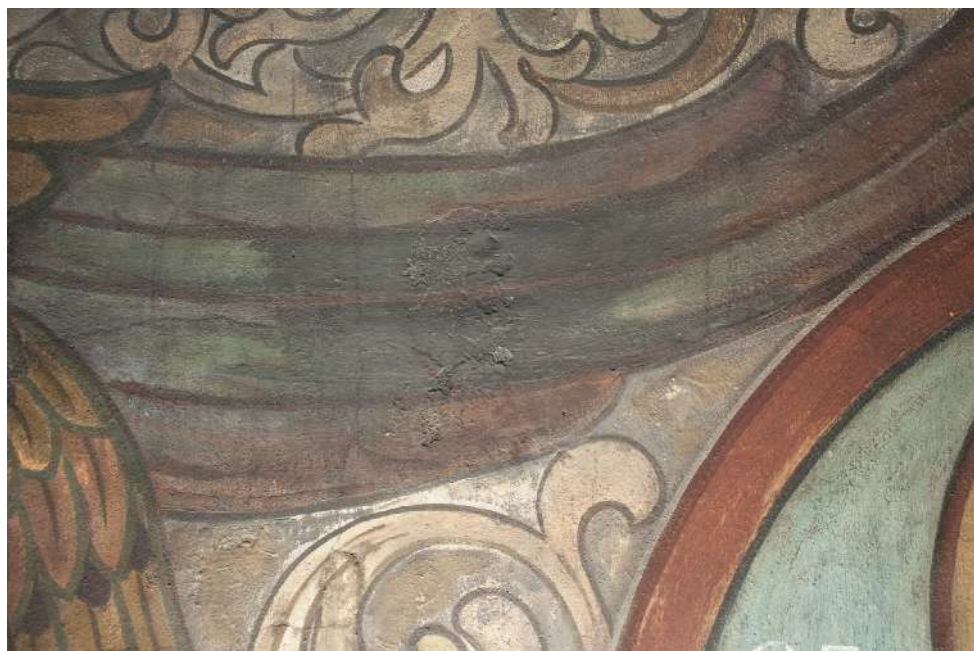
Ил. 6. Долната част на фигурата на „Христос в сила“ в конхата на западната апсида. Виждат се значителните разрушения по живописния слой и мазилката. Фотография: М. Малецки. ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 126, л. 7, обр. без номер



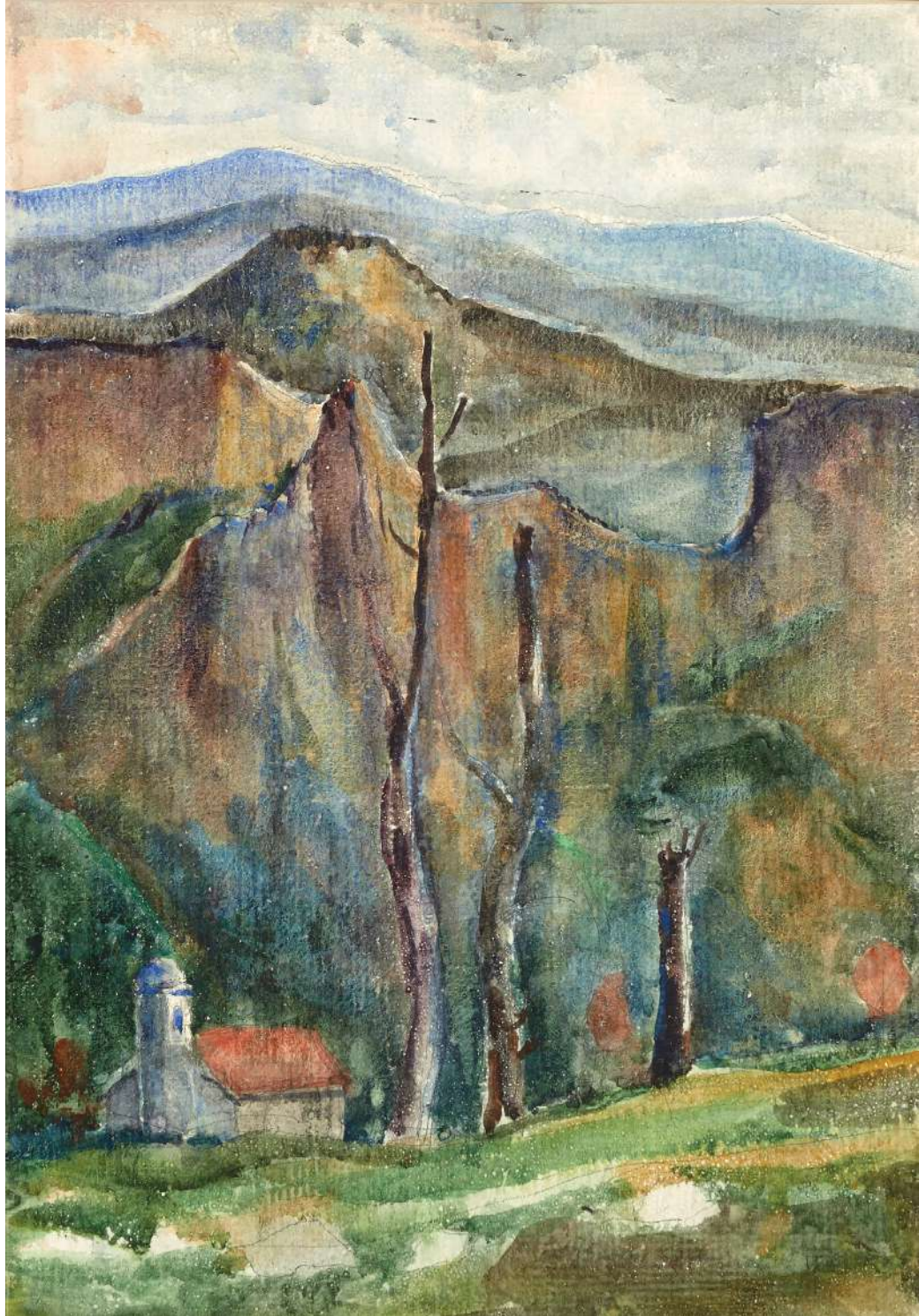
Ил. 7. Източната част на свода в северния параклис. По-светлата част е разкритата оригинална стенописна украса, дело на В. Перминов. В тази част на интериора художникът рисува през 1911–1912 г. Отвъд разкритата зона първият живописен слой е разрушен. Операцията по разкриването е извършена от фирма „Еврорест 2002“ ЕООД през лятото на 2012 г. като експериментален участък в подготовка на евентуален бъдещ реставрационен проект. Фотография: С. Белишки



Ил. 8. Медальон „Св. ап. Андрей“ в северния параклис на църквата. Вляво: състояние преди реставрация. Вдясно: след реставрация. Колористичната реинтеграция е показателна за маниера на работа на Малецки в тази зона на храма. Фотография: М. Малецки. ЦДА, ф. 1892К, оп. 1, а. е. 126, л. 9, обр. 119 и 120



Ил. 9. Ретуши с неизяснен автор по крила на ангел в барабана на купола. Видима е значителната разлика спрямо колорита на стенописа. Фотография: С. Белишки



Любен Прашков.
Пролетен пейзаж.
Средата на 80-те г. на XX в.
Акв., хар., 48 x 33.
Без подпис и дата.
Частно притежание.

Chromatic Reintegration – a Restoration Method or a Work of Art?

Tatyana Ivanova

Sofia University of St Kliment Ohridski, Faculty of Theology

ABSTRACT: *Chromatic reintegration of lacunae is an extremely important process in the restoration of cultural heritage. This is the stage regarding the aesthetic presentation of an artwork, which may have a dramatic influence on its perception and authenticity. The main objective of this reintegration is to restore the integrity of a painting, so that the viewer can perceive the artwork effortlessly, and the specialist can distinguish the original from any secondary conservation treatments. Today, there are several varieties of retouching techniques, most of which were established in Italy around the middle of the 20th century. These new methods were developed by the art historians and restorers Cesare Brandi (1906–1988) in Rome (ISCR) and Umberto Baldini (1921–2006) and Ornella Casazza (OPD) in Florence. Based on Gestalt psychology and on the science of colour, they created the chromatic selection (choice of colours) and the chromatic abstraction (decomposition of colour) techniques, which, according to specific brush applications, are called *tratteggio* or *pointillism*. The complexities of the new methods, as well as the diligence of restorers to perform them precisely transform the retouching intervention into an exquisite work of art. Is this concept correct? The present article will offer an answer to this question, looking at the visual aspects of the creation of these techniques and the technology of the Italian pictorial reintegration from the 20th century.*

Keywords: chromatic treatment of lacunae, restoration, Italian school, techniques

Живописната реинтеграция – реставрационен метод или произведение на изкуството?

Татяна Иванова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“,
Богословски факултет

РЕЗЮМЕ: Живописната реинтеграция е изключително важен процес от реставрацията на културното наследство. Това е този етап, който оформя експозиционния вид на артефакта и може да има драматично въздействие върху цялостната му естетика и автентичност. Основната цел е да се възстановят загубите на оригиналния живописен слой, така че зрителят да възприеме безпроблемно произведението на изкуството, а специалистът да различи оригинал от вторична намеса. Днес съществуват няколко разновидности на сигнирана живописна възстановка, значителна част от които са свързани с италианската традиция, създадена около средата на XX в. Първите представители, под чието ръководство се развиват новите методи на съвременната реставрация, са изкуствоведите и реставратори Чезаре Бранди (1906–1988) – за Рим (ISCR), Умберто Балдини (1921–2006) и Орнела Казаца (OPD) – за Флоренция. На базата на геицалт психологията и цветознанието те създават няколко вида сигниран ретуш, сред които – според избора на цветове: хроматична селекция (избор на цветове) и хроматична абстракция (разлагане на цвета), а според формата – чертичков ретуш, по-късно и точков ретуш. Сложността на новите методи, както и старанието на реставраторите да ги изпълнят прецизно превръща вторичната намеса в изячно произведение на изкуството. Правилна ли е тази концепция? В настоящия текст ще бъде предложен отговор на този въпрос – през перспективата на разработването на техниката и технологията на италианската живописна реинтеграция през XX в.

Ключови думи: живописна възстановка, реставрация, италианска школа, техники

Проф. д-р Любен Прашков (1931–2007) е личност от основно значение за българската реставрация. Докторирал в Московския университет под ръководството на Виктор Лазарев, той специализира и в Европа – във Франция, Италия и Испания, общува с прочути специалисти по църковно и в частност византийско изкуство като Андре Грабар и Таня Велманс¹. Познавайки руското, светогорското и европейското изкуство, Л. Прашков затвърждава убеждението си, че българските паметници на културата представляват огромна ценност и трябва да бъдат обект на постоянна компетентна грижа². Следствие от това е инициативата му за създаването през 1973 г. на специалност „Консервация и реставрация“ към Националната художествена академия, тогава Висш институт за изобразителни изкуства „Николай Павлович“³. По-късно се обособява преподавателска катедра „Консервация и реставрация“, която издава под негово ръководство три сборника (учебни пособия) „Въпроси на консервацията и реставрацията“⁴.

Темата за живописната реинтеграция е засегната за първи път в българската реставраторска наука от Мира Христова през 1989 г. в т. 3 на учебното пособие⁵. Тя разглежда проблема в статията си за принципите, които трябва да бъдат спазвани при привеждането

¹ Ръцева, С. Творческа биография на реставратора и изкуствоведа проф. д-р Любен Прашков. В: *Любен Прашков – реставратор и изкуствовед. Материали от научната конференция, посветена на 70-годишнината на проф. д-р Любен Прашков, проведена във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 14–15 декември 2001 г.* София: ЮПИ, 2006, 8.

² Пак там, 9.

³ Пак там, 9–10.

⁴ Прашков, Л. и др. *Въпроси на консервацията и реставрацията. Учебно помагало.* Ч. 1. София: Наука и изкуство, 1984; Прашков, Л. и др. *Въпроси на консервацията и реставрацията. Учебно помагало.* Ч. 2. София: Наука и изкуство, 1985; Прашков, Л. и др. *Въпроси на консервацията и реставрацията. Учебно помагало.* Ч. 3. София: Наука и изкуство, 1989.

⁵ Христова, М. Основни принципи на привеждането в експозиционен вид на живописните произведения при консервация и реставрация. В: Прашков, Л. и др. *Въпроси на консервацията и реставрацията. Учебно помагало.* Ч. 3. София: Наука и изкуство, 1989, 79–84.

в експозиционен вид на живописните произведения⁶. Авторката се позовава на италианската традиция, която се създава около средата на XX в. Новите методи на съвременната реставрация се развиват под ръководството на изкуствоведите и реставратори Чезаре Бранди (1906–1988) – за Рим (ISCR)⁷, Умберто Балдини (1921–2006)⁸ и Орнела Казаца⁹ (OPD) – за Флоренция. Техни са трудовете, които обосновават философски и методологично консервационно-реставрационните дейности върху артефактите¹⁰.

⁶ Пак там.

⁷ През 1939 г. изкуствоведът и журналист Чезаре Бранди (1906–1988) основава Istituto Regio per il Restauro (по-късно известен като Istituto Centrale per il Restauro). Той е негов директор до 1961 г. От 2007 г. името на ICR е променено на Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro – ISCR. Трудът на Бранди „Teoria del Restauro“ е естествено следствие от опита му в Института и му печели епитета „баща на реставрацията“. Тръгвайки от концепцията, че „реставрацията представлява методологическия момент на разпознаване на произведението на изкуството в неговата физическа структура и в двойната му полярност – естетическа и историческа, с оглед на предаването му в бъдещето“, Бранди създава теоретични постановки, без които съвременната реставрация е немислима. Вж. Brandi, C. *Teoria del Restauro*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1963.

⁸ Умберто Балдини е изкуствовед, който през 1940 г. започва да работи като реставратор във Флоренция. Той оглавява консервационно-реставрационните дейности върху повредените артефакти от наводнението във Флоренция през 1966 г. Балдини реорганизира музейните ателиета и ги слива в историческото Opificio dei Medici (тъй като се намира в двореца на Медичите), днес Opificio delle Pietre Dure (OPD), където създава и програми за студенти. През 1972 г. реставрираните произведения на изкуството от голямото наводнение са представени в специална изложба. Следствие от това са неговите фундаментални трудове за реставрацията: Baldini, U. *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Vol. 1. Firenze: Nardini Editore, 1978; Baldini, U. *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Vol. 2. Firenze: Nardini Editore, 1981. От 1983 до 1987 е директор на Istituto Centrale per il Restauro в Рим.

⁹ Орнела Казаца печели конкурс за щатна работа в OPD през 1974. Тя заема определяща роля в реставрационните дейности след наводнението от 1966 г. Важна част от професионалната ѝ кариера са преподаването ѝ в OPD и книгата ѝ: Casazza, O. *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Firenze: Nardini Editore, 1983.

¹⁰ Brandi, C. *Teoria del Restauro*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1963; Baldini, U. *Teoria del Restauro e unità di metodologia*. Vol. 1. Firenze: Nardini Editore, 1978; Baldini, U. *Teoria del Restauro e unità di metodologia*. Vol. 2. Firenze: Nardini Editore, 1981; Casazza, O. *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Firenze: Nardini Editore, 1983.

Преди Втората световна война (1939–1945) повредените произведения на църковното изкуство в православния свят се преизписват частично или цялостно. След това и в България навлизат и се развиват научните и практическите методи на реставрацията. Един от тях, а именно финалният, от който зависи експозиционният вид на църковния артефакт, е живописната реинтеграция¹¹.

Живописната реинтеграция е процесът на възстановяване на загуби в изобразителната повърхност на оригиналното произведение на изкуството. Тя има за цел да улесни възприемането на потенциалната цялост на артефакта, съществуваща в запазените фрагменти, чрез създаването на хроматични или хроматични и формални връзки между липсите и протриванията.

Днес техниката и технологията на реинтеграцията се избират в зависимост от големината и количеството на загубите, както и от характеристиките на деструктивното произведение на изкуството. Важен принцип на възстановката е „обратимостта“. За разлика от имитативната техника в древността, днешната реинтеграция трябва да бъде задължително сигнирана, тоест отбелязана/означена¹². Имитативният метод¹³, който все още се практикува в определени школи, противоречи на основния принцип в теорията на Чезаре Бранди, че реставраторската намеса не трябва да фалшифицира, тъй като артефактите са исторически и естетически документи и тяхната автентичност не бива да се нарушава¹⁴.

Критерият за различимост на възстановката се изразява в техниката – отличие по форма и цвят на полагащата боя и по технология:

¹¹ Терминът е познат и като „интеграция“. По-правилен е „реинтеграция“, тъй като се възвръща интегритетът на произведението на изкуството, загубен поради различни деструктивни фактори. Определение на термина „интеграция“ вж. в: Giannini, C. (a cura di). *Dizionario del Restauro. Tecniche. Diagnostica. Conservazione*. Firenze: Nardini Editore: 2010, 92.

¹² *Ibid.*

¹³ Имитативен ретуш – пълно наподобяване на оригиналното произведение в рисунка, цвят и моделировка. Влиза в противоречие с принципа за запазване на автентичността на произведението, тъй като намесата трудно може да бъде разграничена от оригинала дори от специалист изкуствовед или реставратор.

¹⁴ Brandi, C. *Teoria...*, 6, 8, 17.

използваните материали трябва да бъдат обратими и различни от оригиналните. Такива са акварел, гваш, лакови бои и др. Живописната реинтеграция се разделя на няколко вида, които следват развитието на реставрацията като наука и методология в Италия. Според избора на цветове – хроматична селекция (избор на цветове) и хроматична абстракция (разлагане на цвета), а според формата – чертичков ретуш и точков ретуш¹⁵.

През първата половина на XX в. Чезаре Бранди свързва живописната реинтеграция с гешалт психологията¹⁶.

Гешалт психологията е направление в психологията, което възниква в началото на XX в. и твърди, че възприятието се влияе от контекста и начина, по който са композирани отделните елементи¹⁷. Гешалт психолозите смятат, че обектите са непосредствено дадени в съзнанието като осмислено цяло, тоест образите се възприемат като цялостни фигури, а не като сума от съставни части¹⁸. Понятието Gestalt може да бъде преведено като „оформена цялост“ или „конфигурация“¹⁹. Основната идея на гешалта е в динамичния принцип, според който силите между елементите вътре в полето управляват процеса на възприятие²⁰. Визуалното възприятие зависи от шест базисни принципа: близост, непрекъснатост, сходство, завършеност, простота и взаимодействие между фигура и фон²¹. Концепцията за взаимодействието между фигура и фон е една от най-важните и тя се състои в това, че когато сме изправени пред абстрактен или символичен визуален образ, ние сме склонни да отделяме една доминираща форма от фона²². Фигурата е свързана с фокуса на внимание, а фонът

¹⁵ Paolini, C., M. Faldi. *Glossario delle tecniche artistiche e del restauro*. Firenze: Palazzo Spinelli, 2000, 352.

¹⁶ За гешалт психологията вж. Цанев, П. *Психология на изкуството*. София: НХА, 2021, 246–266.

¹⁷ *Пак там*, 246.

¹⁸ *Пак там*, 246–247.

¹⁹ *Пак там*, 247.

²⁰ *Пак там*.

²¹ *Пак там*, 249.

²² *Пак там*, 250–251.

е в периферията на вниманието, като се възприема без детайли или не се възприема като обект²³.

Приложени към реинтеграцията, тези постановки имат връзка с формата, големината и цвета на загубите. Ръководейки се от принципите близост, непрекъснатост, сходство, завършеност, простота, зрителят на произведението на изкуството може да се фокусира върху липсите и разрушенията, които поради своята близост, цвят, форма, количество може да се превърнат във „фигура“, а оригиналното произведение на изкуството да изпълнява функцията на фон при спонтанното възприятие²⁴.

Така Бранди обосновава същността на ретуша: „...анализите и опитът на гешалт психологията ни помагат много добре да интерпретираме смисъла на липсата и да търсим средствата, за да я неутрализираме“²⁵.

Проблемът с възстановката на липсите не е свързан единствено с налагането им над оригинала. Същност сигнираната реинтеграция се налага като абсолютна необходимост и поради склонността на въображението на човека (съответно зрителя) да реконструира фигура, която е представена в реалността само като част²⁶. Илюстрация на това твърдение е историята с Венера Милоска. През 1980 г. британският художествен критик Питър Фулър (1947–1990) публикува книгата „Изкуство и психоанализа“²⁷. Втората част на книгата илюстрира историята, свързана с намирането на статуята Венера от Милос и с опитите през целия XIX в. за определяне на нейния произход и първоначален външен вид²⁸. Фулър разглежда загубата на ръцете и превръщането ѝ във фрагмент като фундамент на множество идеологически връзки и присвояване на различни означаващи

²³ Пак там, 251–254.

²⁴ Brandi, C. *Teoria...*, 18–19. Вж. също Agulli, G., L. Silva. Treatment of lacunae, Gestalt psychology and Cesare Brandi. From Theory to Practice. In: Bailão, A., F. Henriques, A. Bidarra, eds. *3rd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage RECH3*. Porto: Scola Artística e Profissional Árvore, 2016, 95–102.

²⁵ Brandi, C. *Teoria...*, 18.

²⁶ Цанев, П. *Психология на изкуството*, 137–138.

²⁷ Пак там, 134.

²⁸ Пак там, 135.

системи²⁹. Някои от най-популярните хипотези представят Венера като част от двуфигурна композиция, заедно с Марс, и я интерпретират като образ на жена, която се защитава от похищението на мъж³⁰. Други предположения представят фигурата с огледало или копие в ръце, щит, лаврови венци и др.³¹

Тези примери показват, че при липсата на професионална реконструкция човекът, който възприема артефакта, може да го възстанови неправилно в своето възприятие или въобще да не го разбере. Това налага наличието на сигнирана интерпретация, която запазва автентичността на художественото произведение и го представя във вид, близък до оригиналния³².

Както вече споменахме, видовете сигниран ретуш са разработени в Италия около средата на ХХ в. от основателите на реставраторските школи в Рим и Флоренция – Чезаре Бранди, Умберто Балдини и Орнела Казаца. Създадените от тях техники се обосновават с гещалт психологията и цветознанието и са изложени в трудовете и на тримата изкуствоведи и реставратори, които остават в голяма степен ненадминати³³.

Първият опит на Чезаре Бранди е използването на **неутрален тон**. Неговата цел е да „неутрализира“ налагането на „липсите“ като фигура и хроматична стойност над произведението на изкуството. Недостатък обаче на неутралния тон е, че няма универсален неутрален тон за всички случаи и че внася допълнителен цвят към оригинала, което нарушава неговия интегритет и автентичност³⁴. Бранди пише: „Методът беше честен, но недостатъчен“³⁵. Следващите експерименти са

²⁹ Пак там, 135–136.

³⁰ Пак там, 137.

³¹ Пак там.

³² Христова, М. Основни принципи..., 81.

³³ Brandi, C. *Teoria del Restauro*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1963; Baldini, U. *Teoria del Restauro e unità di metodologia*. Vol. 1. Firenze: Nardini Editore, 1978; Baldini, U. *Teoria del Restauro e unità di metodologia*. Vol. 2. Firenze: Nardini Editore, 1981; Casazza, O. *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Firenze: Nardini Editore, 1983.

³⁴ Brandi, C. *Teoria...*, 19.

³⁵ *Ibid.*

чрез сигниране на **нивото на китовете** – под или над оригиналната повърхност, и имитативен ретуш, което се оказва, че „не беше още оптималното решение, но беше все по-добре от предходните“³⁶.

Изводът е, че ретушът трябва да съдържа цветовете на произведението на изкуството, за да не се отделя или налага при зрителното възприятие³⁷.

Резултатът е **тратеджо** (*tratteggio/rigatino/righettino*, от ит. – чертичков или линеарен ретуш) – вид живописна (ре)интеграция, използвана в Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (тогава ICR) в Рим от годината на неговото създаване (1939) и доразвита през 1945–1950³⁸. Това е тип реконструкция, изпълняваща се чрез вертикални линии (щриховка) в съзвучие с хроматичните стойности на оригиналната живопис. Върху китовете се нанася прозрачен слой от шеллак, за да се намали остротата на бялото (при кавалетни произведения)³⁹. Първите линии, определящи основния тон, се поставят на разстояние една от друга, равно на една дебелина. Разстоянията се запълват с чертички с нов тон. Понякога се налага и включване на трети тон, докато се постигне максимална точност на всеки сложен цвят чрез оптическо смесване на няколко части⁴⁰. От дистанция се слива с оригиналната повърхност, а отблизо се забелязва с невъоръжено око, съгласно принципа на реставрацията за различимост⁴¹. Характеризира се с употребата както на чисти и на смесени пигменти, и с вертикалност на линиите⁴².

Орнела Казаца и Умберто Балдини разработват два варианта на тратеджо във Флоренция⁴³. Единият е чрез **хроматична селекция**/

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, 74; Grenda, M. *Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration. Case study: restoration of a 20th century lithograph film poster by Stefan Norblin. EGG* [online], 1, 2010 [viewed 20.12.2021]. Available from: <https://journals.openedition.org/ceroart/1700>

³⁹ Casazza, O. *Il restauro...*, 12.

⁴⁰ Христова, М. *Основни принципи...*, 83.

⁴¹ Brandi, C. *Teoria...*, 17.

⁴² Giannini, C. (a cura di). *Dizionario del Restauro...*, 150.

⁴³ Casazza, O. *Il restauro...*, 29–64.

избор на цветове (*selezione cromatica* – *вж. ил. 1, 2, 10*). Белият цвят не се използва, тъй като той променя и понижава транспарентността (велатурността) на цветовете, прави ги беззвучни, а именно яркостта, наситеността им и велатурността са основа за този тип ретуш⁴⁴.

Избор на цветове означава да се намерят характеристиките и компонентите, чрез които може да се представи пред очите на зрителя ефектът на оригиналния цвят⁴⁵. В съвременното цветознание това е комбиниран метод на субтрактивното и оптическото смесване на цветовете⁴⁶. Отделните чисти пигменти се нанасят на чертички последователно чрез слоеве (*вж. ил. 1, 2, 10*).

Пример (*вж. ил. 1*):

- бяло: кадмиева оранжева + син кобалт + кармин;
- сиво: пруско синьо + краплак + златна охра;
- тъмнозелено: светла кадмиева жълта + златна охра + пруска синя;
- жълто-зелено: кадмиева жълта + пруска синя + оранжево;
- черно: краплак + черно;
- жълто-червено: кадмиево жълто + светла кадмиева червена;
- светлочервено: кармин + кадмиева червена + черно;
- тъмночервено: червено + перманентно черно.⁴⁷

Чертичките се поставят така, че една част от тях да остава видима в чист цвят, а друга се застъпва с останалите и така се получава сложен цвят. Принципът е от светло към тъмно с допълнително насищане на цветовете, ако е необходимо. Линиите могат да бъдат

⁴⁴ *Ibid.*, 30.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Съществуват два основни вида смесвания на цветовете: адитивно (оптическо) смесване, тоест събиране чрез добавяне (от англ. additive – добавящ) на потоци цветни светлини с различни способности; субтрактивно (механично, тоново, пигментно) смесване чрез изваждане, отнемане (от англ. subtractive – изваждащ) на част от светлинния поток. Субтрактивното смесване се отнася до смесването на пигменти. Цветовете, получени от пигменти, се визуализират под формата на цветен кръг, като при тяхното застъпване в центъра се образува сив или черен цвят. Ако на оцветена повърхност се наложи друга цветна прозрачна повърхност, смесването става в резултат на изваждането на някои светлинни лъчи. Основните цветове при субтрактивното смесване са жълт, червен и син. *Вж. Маркова, Д. Ръководство по цветознание*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2018, 22, 24.

⁴⁷ Casazza, O. *Il restauro...*, 34.

поставени не единствено вертикално, но и следвайки формата на художественото произведение. Базисна разлика между римското и флорентинското тратеджо е, че в римското линиите са вертикални, докато във флорентинското следват четката на произведението на изкуството. Тратеджо чрез хроматична селекция се използва за малки липсващи участъци и изпълнява функцията на хроматична връзка между оригиналните фрагменти.

Другият флорентински чертичков ретуш е този на принципа на **хроматичната абстракция** (хроматично разлагане до 4 основни цвята – *вж. ил. 3–9*), открит също от Орнела Казаца и Умберто Балдини след наводнението във Флоренция през 1966 г.⁴⁸ Този метод е създаден за Христовото разпятие на Чени ди Пепо Чимабуе (Ceni (Bencivieni) di Piero, 1240–1302), сериозно повредено след наводнението⁴⁹ (*вж. ил. 3–5*). За изпълнението му се използват жълто, червено, зелено (или синьо) и понякога черно. Основава се на пространственото оптическо смесване (адитивно)⁵⁰ на цветовете чрез полагането им един до друг, както и в известна степен на субтрактивното, заради кръстосването на линиите⁵¹. Изгражда един неутрален тон чрез последователно нанасяне на слоеве от чертички в жълто (1), червено (2), зелено/синьо (3).

При адитивното смесване на цвета червеното, зеленото и синьото са трите основни цвята. В хроматичната абстракция се използват два от основните цветове при адитивното смесване – червено и зелено, както и допълнителният цвят жълто. Жълтото се получава както при адитивното смесване на зелено и червено, така и при първото нанасяне

⁴⁸ Baldini, U. *Teoria...*, vol. 1, p. 5, 32, 49, 53–58, tav. 4–10.

⁴⁹ Кръстът на Чимабуе е съхраняван в „Санта Кроче“ и след наводнението е бил с над 70% загуби на живописния слой.

⁵⁰ Когато две цветни петна се разположат едно до друго, от определено разстояние те създават впечатлението за един цвят. Получава се сумарен цвят в окото, макар че върху основата на картината цветовете са разделени. Опит да се използва оптическото пространствено смесване на цветовете се прави в импресионизма, поантализма, абстракционизма. Вж. Маркова, Д. *Ръководство по цветознание*, 23.

⁵¹ Grenda, M. *Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration. Case study: restoration of a 20th century lithograph film poster by Stefan Norblin*. *EGG* [online], 1, 2010 [viewed 20.12.2021]. Available from: <https://journals.openedition.org/ceroart/1700>

от чертички с жълто, при което се покрива бялото на китовете⁵². Липсата на основния цвят синьо, в повечето случаи на тази техника, се обяснява с факта, че зелено + червено + синьо правят бяло в адитивното смесване, а ефектът на бялото или сивото трябва да се избегне⁵³. Чрез жълто, червено, зелено и черно, в окото на зрителя, се разлага и съставя сложният цвят на оригинала и така отлично ретушът се свързва с полихромията на артефакта⁵⁴. Реинтеграцията трябва да бъде еднородна, еднаква за цялата повърхност и да съдържа средните стойности на цветовете в произведението на изкуството⁵⁵. С точното съчетание на цветовете ретушът се намира на същото оптическо ниво на оригинала⁵⁶. Техниката възстановява загуби на големи участъци около 70%.

Точковият ретуш (*Puntinato* – *вж. ил. 8–9*) представлява малки, равномерно разположени точки една до друга⁵⁷. В италианската традиция този метод се използва и за възстановки на керамика⁵⁸.

Ретуш в позлатени участъци (*вж. ил. 8–9*) – това е друга вариация на хроматичната абстракция (разлагане), използват се жълто, червено, зелено, понякога и велатурно кафяво⁵⁹. В книгата си за живописната реинтеграция Орнела Казаца представя този метод като с „избор на цветове“⁶⁰. Може да се каже, че в случая двата метода съвпадат, тъй като златото, заедно с щетите на времето като кракелюр или протривания до полимент, съдържа именно изброените 4 цвята.

Независимо от вида на ретуша целта на реставрацията остава една и съща – запазвайки исторически определената автентичност на живописното произведение, да му се придаде максимална завършеност като естетическа или култова реалност⁶¹.

⁵² Casazza, O. *Il restauro...*, 68.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, 65.

⁵⁵ *Ibid.*, 66.

⁵⁶ *Ibid.*, 72.

⁵⁷ Христова, М. Основни принципи..., 83.

⁵⁸ Giannini, C. (a cura di). *Dizionario del Restauro...*, 92.

⁵⁹ Casazza, O. *Il restauro...*, 13–14.

⁶⁰ *Ibid.*, 11–28.

⁶¹ Христова, М. Основни принципи..., 84.

Както хроматичното разлагане (абстракция), така и хроматичната селекция са изключително трудни и бавни методи за възстановка. Основният им проблем при реставраторите, които не се справят с ретуша, е, че той пречи на художествената цялост на произведението. При изключителните му майстори се стига до това, че ретушът привлича погледа на зрителя за сметка на артефакта. В този случай ефектът е обратен, живописната реинтеграция започва да живее свой собствен живот като произведение на изкуството – за сметка на оригинала.

Разбира се, съществува и трети вариант – реставраторът с изключителни умения успява да ги подчини на оригиналното произведение и да изпълни неговия интегритет.

Тези особености важат за кавалетните произведения и за монументалните от близко разстояние. За стенописите, като например тавани на височина 3–4 м, изпълнението на толкова сложен ретуш, който е невидим от зрителя лаик или специалист, губи всякакъв смисъл.

Тук е мястото и да отговорим на въпроса от заглавието: „Живописната реинтеграция – реставрационен метод или произведение на изкуството?“.

Отговорът е ясен: живописната реинтеграция е научен метод и критично тълкуване на оригинала, което не трябва да се превръща в самостоятелно произведение на изкуството, а да се вписва подчинено и хармонично, съставяйки отново (реинтеграция) целостта на артефакта, а най-добрата техника може би все още е в бъдещето на реставрацията.

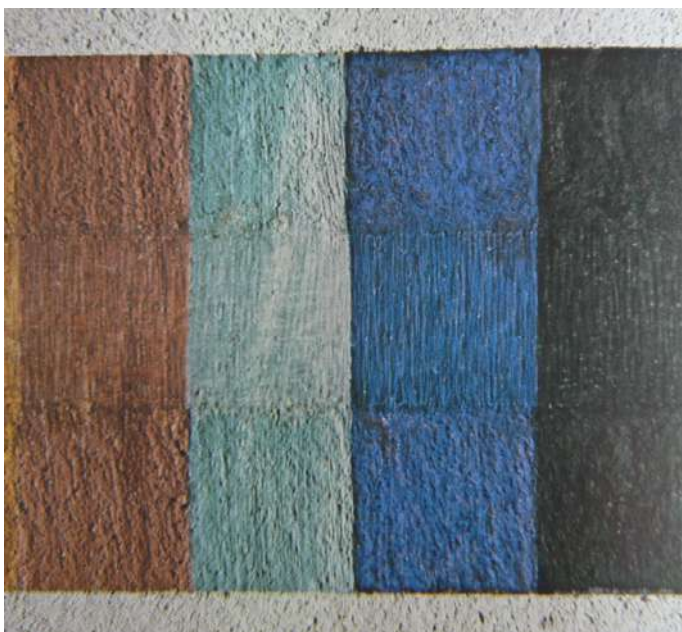
Библиография

- Маркова, Д. *Ръководство по цветознание*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2018.
- Прашков, Л. и др. *Въпроси на консервацията и реставрацията. Учебно помагало*. Ч. 1. София: Наука и изкуство, 1984.
- Прашков, Л. и др. *Въпроси на консервацията и реставрацията. Учебно помагало*. Ч. 2. София: Наука и изкуство, 1985.
- Прашков, Л. и др. *Въпроси на консервацията и реставрацията. Учебно помагало*. Ч. 3. София: Наука и изкуство, 1989.
- Ръцева, С. Творческа биография на реставратора и изкуствоведа проф. д-р Любен Прашков. В: *Любен Прашков – реставратор и изкуствовед. Материали от научната конференция, посветена на 70-годишнината на проф. д-р Любен Прашков, проведена във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 14–15 декември 2001 г.* София: ЮПИ, 2006.
- Христова, М. Основни принципи на привеждането в експозиционен вид на живописните произведения при консервация и реставрация. В: Прашков, Л. и др. *Въпроси на консервацията и реставрацията. Учебно помагало*. Ч. 3. София: Наука и изкуство, 1989, 79–84.
- Цанев, П. *Психология на изкуството*. София: НХА, 2021.
- Agulli, G., L. Silva. Treatment of lacunae, Gestalt psychology and Cesare Brandi. From Theory to Practice. In: Bailão, A., F. Henriques, A. Bidarra, eds. *3rd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage RECH3*. Porto: Scola Artística e Profissional Árvore, 2016, 95–102.
- Baldini, U. *Teoria del Restauro e unità di metodologia*. Vol. 1. Firenze: Nardini Editore, 1978.
- Baldini, U. *Teoria del Restauro e unità di metodologia*. Vol. 2. Firenze: Nardini Editore, 1981.
- Brandi, C. *Teoria del Restauro*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1963.

- Casazza, O. *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Firenze: Nardini Editore, 1983.
- Giannini, C. (a cura di). *Dizionario del Restauro. Tecniche. Diagnostica. Conservazione*. Firenze: Nardini Editore, 2010.
- Grenda, M., 2010. Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration. Case study: restoration of a 20th century lithograph film poster by Stefan Norblin. *EGG* [online], 1, 2010 [viewed 20.12.2021]. Available from: <https://journals.openedition.org/ceroart/1700>
- Paolini, C., M. Faldi. *Glossario delle tecniche artistiche e del restauro*. Firenze: Palazzo Spinelli, 2000.



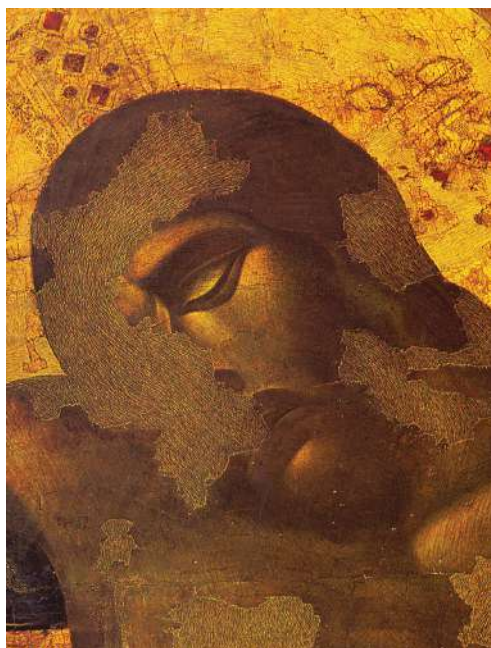
Ил. 1. Техника на тратеджо чрез хроматична селекция върху квалетни произведения



Ил. 2. Техника на тратеджо чрез хроматична селекция върху монументални произведения



Ил. 3. Чени ди Пепо (Чимабуе). Crocifisso di Santa Croce, 1265 г.
Трагеджо чрез хроматична абстракция



Ил. 4. Детайл от Crocifisso di Santa Croce. Трагеджо чрез хроматична абстракция



Ил. 5. Техника на хроматичната абстракция



Ил. 6. Джовани дел Биондо. Madonna con il Bambino e i ss. Pietro, Paolo, Giovanni Battista, Antonio Abate, 1386 г. Трагеджо чрез хроматична абстракция.



Ил. 7. Джовани дел Биондо. Madonna col Bambino (детайл). Трагеджо чрез хроматична абстракция



Ил. 8. Реставрация на Sala delle Arti Liberali, Appartamento Borgia, Ватикански музеи, започнала през април 2014 г., снимки от етап през 2015 г., хроматична абстракция в позлатени участъци, пунтинато



Ил. 9. Хроматична абстракция в позлатени участъци, пунтинато



Ил. 10. Техника на тратеджо чрез хроматична селекция в позлатени участъци

Two Icons and Part of an Iconostasis Freeze from the Church of St Michael the Archangel in the Town of Rila

Miglena Prashkova

Sts Cyril and Methodius University of Veliko Tarnovo

ABSTRACT: *In 2021, in connection with the implementation of a project for the restoration and exhibition of valuable works of art which are stored in the Church of St Michael the Archangel in the town of Rila, two icons and part of the iconostasis frieze were restored. The preserved donor inscriptions on the icons date the paintings exactly and they complement the knowledge of the monument's history.*

Keywords: iconostasis, dating, attribution, Late Middle Ages

Две икони и част от иконостасен фриз от църквата „Св. архангел Михаил“ в гр. Рила

Миглена Прашкова

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

РЕЗЮМЕ: През 2021 г., във връзка с изпълнението на проект за реставрация и експониране на художествените ценности, които се съхраняват в църквата „Св. архангел Михаил“ в гр. Рила, са реставрирани две икони и част от иконостасен фриз. Запазените ктиторски надписи върху иконите датират точно живописните произведения, които допълват знанието за историята на паметника.

Ключови думи: иконостас, датиране, атрибуция, Късно средновековие

Църквата „Св. арх. Михаил“ в гробищния парк на гр. Рила е един от последните паметници, реставрацията на който е пряко свързана с името на проф. д-р Любен Прашков. През 1994 г. реставраторски екип, ръководен от него, започва работа върху фрагментарно запазени стенописи от периода на Българското възраждане. При проучването се установява, че върху запазената източна и северна стена на същинската средновековна църква има по-стар живописен слой. Така през 1995–2001 г. са разкрити около 50 кв. м стенописи от времето на Средновековието, датирани от специалистите от XI–XII в.¹, както и около 16 кв. м стенописи от началото на XIX в.²

¹ Веднага след разкриването на първите средновековни стенописни фрагменти Л. Прашков ги отнася към края на XII – началото на XIII в. Вж. Прашков, Л. Новооткрити стенописи от края на XII, началото на XIII век в гробищната църква в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 3, 1998, 3. Последните разкрития са направени през 2000 г. и дават основание стенописите да бъдат отнесени към по-ранен период. Вж. Прашков, Л. Нови открития в декорацията на средновековната църква „Св. арх. Михаил“ в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 1, 2001, 8. След това авторът прецизира датирането от края на XI – първата половина на XII в. Вж. Прашков, Л. Новооткритите росписи рубежа XI–XII вв. кладбищенской церкви Архангела Михаила в городе Рила, в Болгарии. В: Лифшиц, Л. И., отв. ред. *Древнерусское искусство, Византия, Русь, Западная Европа. Посвящ. 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897–1976)*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2002, 100–114; Прашков, Л. П. Росписи XII века церкви Архангела Михаила в Риле: к уточнению датировки. В: *Искусство христианского мира*. Т. 9. Москва: Изд-во ПСТГУ, 2005, 44. Според Б. Пенкова тази живопис е изпълнена между 80-те г. на XI в. и 80-те г. на XII в. Вж. Пенкова, Б. Образът на св. Патапий в новооткритите стенописи от XII в. в гробищната църква в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 1, 2001, 12. Има и публикации, в които стенописите са датирани от XI в. – Лидов, Мандилион и Керамион как образ-архетип сакралного пространства. В: Лидов, А. М., ред.-сост. *Восточнохристианские реликвии*. Москва: Прогресс-Традиция, 2003, 263; Lidov, A. The Miracle of Reproduction. The Mandylyon and Keramionas a paradigm of sacred space. In: Frommel, C. L., G. Wolf (a cura di). *L'Immagine di Cristo dall'acheropita alla mano d'artista: dal tardo Medioevo all'età barocca*. Roma: Biblioteca apostolica Vaticana, 2006, 29–30; Домозетски, Л. Средновековната стенна живопис в църквата „Св. Архангел Михаил“ в град Рила. *Bulgaria Mediaevalis*, 1/7, 2016, 88.

² Възрожденските стенописи са коментирани от Попова, Е. Църквата „Архангел Михаил“, гр. Рила. В: Кулумджиев, А. и др. *Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2018, 139–148; Попова, Е. Още за стенописите от XIX век в църквата „Св. арх. Михаил“, град Рила. *Проблеми на изкуството*, 4, 2019, 32–42; Заркова, Б.

Публикациите на Л. Прашков, свързани с новите открития, предизвикват интереса на изследователите византинисти. Въпреки това през 2002 г. реставраторската работа е прекъсната. Интересните стенописи от двата живописни слоя са почистени, стабилизирани и покрити с твърди щитове в очакване на възстановителните работи по църковната сграда. Така остават скрити повече от 15 години. Едва през 2018 г. приключи етап от проекта за реставрацията на храма в гр. Рила, което позволи да бъдат реставрирани и експонирани съхранените два живописни слоя от времето на Средновековието и Възраждането в интериора на същинската средновековна църква³ (вж. ил. 1). През настоящата година е в ход последният етап от проекта за цялостна реставрация на паметника, по време на който са реставрирани демонтираният иконостас от 30-те години ХХ в., прилежащите му икони от края на ХІХ в., две икони от проскинитарии и две свободно стоящи икони, също от края на ХІХ в., както и две икони и част от дейсисен (апостолски) фриз, по всяка вероятност принадлежали някога на стара олтарна преграда в рилската църква.

Последните изброени творби са намерени от реставраторския екип още през 1994 г. и по предложение на Л. Прашков през следващата година са пренесени за съхранение в новата рилска църква „Св. Николай“ (1885 г.), където остават до началото на 2021 г. Състоянието им още при откриването е тежко, но за следващите 27 години не се е влошило допълнително.

Реставрирани са иконата „Св. арх. Михаил“ с размери 111,3/73/3 см (вж. ил. 2); иконата „Св. ап. Петър и Павел“ с размери 112,3/77,7/3 см (вж. ил. 4) и част от иконостасен фриз с размери 34,2/278,5/6 см (вж. ил. 6, 8), който включва фигури в цял ръст, седнали на тронове, на св. ап. Филип, св. ап. Иаков, св. ап. Симон, св. еванг. Лука, св. еванг. Матей, св. ап. Петър и допоясни изображения на св. арх. Михаил, св. Богородица и св. Йоан Кръстител, между които е Иисус

Византийската традиция и западни модели в изобразяването на ангелите в българското изкуство от ХVІІ–ХІХ в. Дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „доктор“, Нов български университет. София, 2013, 64–78.

³ Прашкова, М. Реставрация на стенописите в църквата „Св. арх. Михаил“ в гр. Рила. *Реставрация/Conservation – Restoration*, 1, 2020, 3–20.

Христос, също седнал на трон, от дейсисната композиция в средата на фриза⁴. Запазена е само северната (лявата) част от него.

Техниката на изпълнение на тези живописни произведения е темпера върху дърво. Иконите и фризьт са с резба, която оформя изобразителните полета за композициите на фигурите. Релефът е дялан грубо, очевидно за да бъде покрит с грунд. Дървесината на основите им е иглолистна. Ореолите на светците върху двете икони са оформени чрез отнемане на изобразителното поле, моделирана е тяхната изпъкнала плоскост и допълнително са украсени с пластични орнаменти чрез накапване с грунд. Резбата, пластичните нимбове и фоновете са покрити с грунд и са полихромирани (посребрени). В някои участъци на иконите се вижда, че преди да бъде нанесен грундът, са залепени парчета грубо ленено платно, но не върху цялата повърхност на дървените панели.

По време на своето съществуване тези три творби са престояли при не особено благоприятни условия, тъй като очевидно разрушенията им се дължат на директни течове, в резултат на което са загубени големи участъци живописен слой, някъде до грунд, но и заедно с грунда. Има места с нарушена адхезия между слоевете, докато кохезията в живописния слой е запазена. Причина за това са също, от една страна, стареенето на материалите и движенията на дървения панел, а от друга – неравномерните напрежения, предизвикани от влагането в структурата на отделни парчета платно между грунда и основата (особено за иконата на св. първоапостоли). Лаковите покрития са силно потъмнели, деструктирани, стоят на струпей и не изпълняват защитната си и оптична функция. Вследствие на това изображенията върху фриза са съвсем нечетливи.

При реставрацията са извършени рутинни операции – сухо и мокро почистване на повърхността; укрепване на живописния слой и грунда; възстановяване на загубени връзки между слоевете; обеззаразяване и стабилизиране на дървените панели; възстановяване на някои разрушени части от тях (иконата на св. първоапостоли); отстраняване на потъмнялото и деструктирало лаково покритие; на-

⁴ Изображенията върху фриза са разчетени едва след отстраняване на потъмнялото лаково покритие.

До момента тези три живописни творби не са обект на специално изследване. За пръв път иконата на св. арх. Михаил е спомената в непубликуваните бележки на Асен Василиев от 1939–1943 г.⁶, който я датира от 1715 г. и пише, че върху нея е запазен дълъг посветителски текст. Вероятно още тогава надписът е бил потъмнял и нечетлив. Описана е заедно с още няколко икони от различно време, които са били в гробищната църква. Една част от тях са датирани от XVII в. – „Св. Никола“ от 1698 г., икони на Христос и св. Йоан Кръстител⁷, но не са открити нито в гробищната църква, нито в енорийския храм „Св. Николай“ в града. Към тази група са и две крила на царски двери и още една икона с допоясно изображение на св. арх. Михаил, които се пазят в олтара. В описа фигурират още „Св. Богородица Троеручица“ (началото на XVII в., реплика на хилендарската чудотворна икона)⁸ и „Св. арх. Михаил с житийни сцени“ (XVIII в.)⁹, които днес стоят на два от проскинитарии в храм „Св. Николай“ и са били обект на изследване. Съхраняват се още икони и части от иконостас от времето на Възраждането – цокълни табли и колонки, венчилка с кръст с Разпятие и две рипиди, които са полихромирани, както и една икона на св. Йоан Рилски, автор на която е Йоан Иконописец¹⁰. Към творбите, които сега се пазят в църквата „Св. Николай“, има още няколко икони в недобро състояние – многочастна икона с централно изображение на св. Богородица (началото на XVIII в.), „Св. четиридесет мъченици“ (XIX в.), както и един стенописен фрагмент с ангелска фигура от „Митарствата на душата“, монтиран върху дървена рамка, който със сигурност произхожда от старата църква „Св. Богородица Осеновица“ в Рилския манастир.

⁶ ЦДА, ф. 1680К, оп. 2, а. е. 1090.

⁷ Възможно е тези три икони да са прибрани на друго място.

⁸ Гергова, И. Рилският манастир и Хилендар. В: Кораћ, В., ур. *Осам векова Хилендара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*. Књ. 27. Београд: САНУ, 2000, 470.

⁹ Груева, Б. Иконата „Св. Архангел Михаил със сцени“ от гр. Рила, Кюстендилско. В: *Изкуствоведски четения 2008*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2008, 365–369; Заркова, Б. *Византийската традиция...*, 64–78.

¹⁰ Авторството на иконата уточнява Попова, Е. Църквата..., 147, обр. 15 на с. 148. Корпусната единица съдържа информация за повечето от описаните тук икони.

В трапезарията на гробищната църква в Рила върху проскинитарий се съхраняваше и една икона „Св. Богородица Живоносен източник“, атрибуирана като творба на Димитър Христов Зограф¹¹, която днес е собственост на НХГ.

Реставрираните три иконописни творби от 1717 г., които са намечени в църквата „Св. арх. Михаил“ в Рила, имат стилови паралели от средновековни храмове в района. Аналог на „Св. ап. Петър и Павел“ е една икона с идентична композиция и подобни пропорции на фигурите, която принадлежи на Рилския манастир и произхожда от метоха „Орлица“¹². Долу, върху терена, между двете фигури има надпис с едри плътни букви, който не е съхранен в цялост и не е запазена година. Ореолите на двамата светци са пластични и полихромирани, а изобразителното поле е вкопано. Подобни стилови белези носят и царските двери от „Орлица“¹³, които днес са в експозицията на Национална галерия – Музей на иконата (криптата на храм-паметника „Св. Александър Невски“ в София). И двете творби принадлежат на иконостаса в рилския метох, който е датиран от 1717–1719 г.¹⁴ Те са резбовани и полихромирани (посребрени), като пластично са оформени изобразителните полета за живописиста върху тях. Мотивите на резбата са подобни на тези върху трите живописни произведения от гробищната църква в Рила. Това е причината още при намирането им Л. Прашков да допусне, че произхождат също от „Орлица“. Струва ми се обаче, че неговото първоначално предположение не е точно. Наличието на икона от същото време, със същия сюжет – св. ап. Петър и Павел,

¹¹ Помня тази икона още от първите години, когато с проф. Прашков започнахме реставрацията на стенописите в гробищната църква на гр. Рила, впоследствие тя изчезна. При едно мое посещение на реставрационното ателие в НХГ през 2013 г. видях иконата, която тогава реставрираше Надежда Цветкова. Атрибуцията ѝ е предложена от Мариела Стойкова и Елена Генова, съответно потвърдих нейния произход.

¹² Тази икона е публикувана от Прашков, Л. *Болгарская живопись IX–XIX веков. Каталог выставки*. Москва: Советский художник, 1976, 71, обр. 97, инв. № РМ-III-305, размери 71/49,5/3,5 см, XVIII в.

¹³ Царските двери са публикувани от Прашков, Л. *Болгарская живопись...*, 67, обр. 84, инв. № РМ-III-305, размери 130/70/3,5 см, XVII–XVIII в.

¹⁴ Гергова, И. *Ранният български иконостас 16–18 век*. София: Бълг. художник, 1993, 72.

която произхожда от рилския метох и по всяка вероятност е патронна, изключва възможността това да е така. Изглежда, трите живописни творби са принадлежали някога на по-стар иконостас на гробищната църква в гр. Рила, още повече че едната от тях е с фигурата на св. арх. Михаил и сигурно е неговата патронна икона.

Стиловите особености на няколко икони и части от иконостаса на църквата „Св. Димитър“ в Бобошево, датирани от 1729 г., също са особено близки до тези на разглежданите творби от Рила. Публикувани са „Христос на трон със св. апостоли“¹⁵, „Св. Богородица с малкия Христос на трон с пророци“¹⁶, „Св. Йоан Кръстител“¹⁷ (права фигура), „Св. Димитър на трон с житийни сцени“¹⁸, кръжило на свети двери¹⁹, дейсисен (апостолски) фриз²⁰ и венчилка с кръст с Разпятие и рипиди²¹. Те носят същите особености на пластично изграждане както на резбените полихромирани части, така и на живописата, която е с идентичен колорит и технически характеристики.

Известни са много примери за иконостаси, които във времето са преработвани, части от тях са заменяни или допълвани. Това предполага събирането на икони и иконостасни фрагменти, датирани през различни периоди. Пример за това са не само бобошевските храмове, повечето арбанашки църкви, интериорите на които са оформени през XVI–XVIII в., но и много други. Не е изключено старата олтарна преграда на гробищната църква „Св. арх. Михаил“ в Рила също да е преработвана неколккратно. Вероятно през XVII в. е съществувал иконостас, който е преправен (или допълнен) в началото на XVIII в.

¹⁵ Staneva, H., R. Ruseva. *The Church of St. Demetrius in Boboshevo: architecture, wall painting, conservation*. Plovdiv: Vessela, 2009, 143.

¹⁶ Гергова, И. *Ранният български иконостас...*, 105, обр. 54; Staneva, H., R. Ruseva. *The Church...*, 145.

¹⁷ Staneva, H., R. Ruseva. *The Church...*, 146.

¹⁸ Гергова, И. *Ранният български иконостас...*, 105, обр. 51; Staneva, H., R. Ruseva. *The Church...*, 147.

¹⁹ Staneva, H., R. Ruseva. *The Church...*, 148.

²⁰ Гергова, И. *Ранният български иконостас...*, 104, обр. 49; Staneva, H., R. Ruseva. *The Church...*, 149.

²¹ Гергова, И. *Ранният български иконостас...*, 104, обр. 48; Staneva, H., R. Ruseva. *The Church...*, 150.

След това някои части са заменени през първата половина на XIX в., откогато датират възрожденските стенописи²², цокълни табли, колонки и венчилка, а тогава или малко по-рано е направено и основното преустройство на храма с разширяването на наоса на запад. Със сигурност през 30-те години на XX в., при възстановяването на църквата след разрушителните земетресения през 1903–1904 г., олтарната преграда е заменена с нова, работена в характерния за това време „български стил“ на резбата²³. Има данни, че неин автор е дърворезбарят Петър Станчев Зааралиев, възпитаник на Русенското столарско училище, учил след това във Виена²⁴. Върху новия иконостас са монтирани икони, датиращи от последното десетилетие на XIX в. (1890–1893 г.), които сарязани, за да бъдат напаснати в отворите за тях.

Засега данните за различните пристроявания, на които е била подложена сградата на старата рилска църква, са оскъдни, поради което Л. Прашков предполага, че за дълъг период от време „вероятно не е била действаща“²⁵. Първото свидетелство за съществуването ѝ е от Рилската грамота на цар Йоан Шишман от 1378 г., в която храмът е описан като част от имотите на Рилския манастир, заедно с местността Дриска, където през Средновековието се разполага селището и

²² Тогава повърхността на средновековните стенописи е покрита с дебел изравнителен слой варова мазилка.

²³ При реставрацията на иконостаса е намерена бележка от 1934 г., а върху гърба на някои елементи – нечетливи подписи с молив. До един от тях с козиножка е издялано „с. Первол“, както и инициалите „И. Б.“. По всяка вероятност това са инициалите на някой от изпълнителите резбари.

²⁴ Новакова, П. Една семейна история. *Забавянето на света* [онлайн]. 2014 [прегледан на 03.11.2021]. Достъпен на: <http://slowdownworld.blogspot.com/2014/03/есе-homo.html>. Материалът съдържа сведения за резбаря Петър Станчев, публикувани от неговата внучка Паулиана Новакова, която в разговор допълни, че според записки, съхранявани в семейния архив, нейният пращядо е работил иконостас за църква в с. Рила. Допускам, че е възможно проектът за иконостаса да е на Петър Станчев, но дърводелската работа и изпълнението са реализирани в столарското училище (или дружество) в Кюстендил. Върху един от елементите на демонтирания иконостас имаше залепена малка част от скъсан етикет, отпечатан върху много тънка вестникарска хартия, върху която се четеше думата „столар[ско]“ и година 1934-та, изписана на ръка. За съжаление, при обработката на гърба не беше възможно да се съхрани парченцето хартия.

²⁵ Прашков, Л. Нови открития..., 3.

църква, посветена на св. Георги²⁶. Има сведения и за разрушителното земетресение през 1904 г., когато „старата черква, разнебитена от земетресението на 13/26 ноември 1903, се срутила докрай“²⁷. При това природно бедствие цялата южна част на гробищната църква е била разрушена, а рилчани започват да събират средства за нейното възстановяване едва през 1927 г.²⁸ Данни за извършени строителни работи има от 1940 г., за което свидетелства издрасканият надпис върху фугите на северната фасада, оставен от майсторите, работили по нейното възстановяване²⁹. С това се изчерпват писмените сведения за историята на храма.

Наличието на грите разглеждани творби от 1717 г., както и на други по-стари икони от самото начало на XVII и по-късно от 1698 г., XVIII и XIX в., говори в полза на факта, че старата църква „Св. арх. Михаил“ в Рила по всяка вероятност не е прекъсвала своето функциониране³⁰. Селището съществува още през Античността като Спортела³¹ и по-къс-

²⁶ Дуйчев, И. *Рилската грамота на цар Иван Шишман от 1378 година*. София: Наука и изкуство, 1986, 56, 62. В Рилската грамота от 1378 г. е споменат и параклисът „Св. Георги“, който се намира отсреща на съседния хълм, на около 1,5 км западно от гробищната църква в Рила. За този параклис се знае, че много дълго време е бил в руини, възстановен е в днешно време (през 1990-те години).

²⁷ Вацов, С. Градиво за сеизмографията на България. *Периодическо списание на Българското книжовно дружество*, год. XIX, кн. LXVIII, св. 7–8, 1907–1908, 645. Тази библиографска справка имам благодарение на инж. Лазар Чавков, зам.-кмет на община Рила. Вж. още Прашкова, М. Реставрация..., 3.

²⁸ В кондиката на храма е отбелязано, че през 1927 г. църковното настоятелство започва да събира средства за възстановяването на църквата, след което подробно са описани даренията на миряните. Документите ми бяха предоставени от председателя на храма протоерей Стефан Костов, за което му благодаря.

²⁹ Надписът гласи: „Д. Х. Чавков и / К. П. Миленков / 8 XI 1940 год.“.

³⁰ Бояджиев, С. *Научно мотивирано предложение за обявяване гробничната църква, гр. Рила – Кюстендилско за паметник на културата*. НИИКН, ръкопис, 1969, с. 2. В този документ арх. Бояджиев допуска, че църквата е пристроявана още през Късното средновековие, защото според него образът на св. Теодосий Общежител върху източното лице на северозападния стълб е от „втори стенописен слой“, който отнася към XVI в. Тук ще уточня, че цитираното в документа изображение принадлежи към живописния слой от времето на Възраждането и не може да се определи като свидетелство за живопис от времето на Късното средновековие.

³¹ Герасимова, В. Археологически разкопки по поречието на Рилска река. В: *Любен Прашков – реставратор и изкуствовед. Материали от научната конференция*,

но като Ролигера. Проведеното частично археологическо проучване на пет погребения, открити в разширения на запад наос и датирани от XIII–XIV в.³², потвърждава данните от Рилската грамота (1378 г.). След това селището се споменава като крепост, наречена Ириле в турските регистри през 1576 г., и като „голямото село Рило“ в пътеписите на Виктор Григорович през 1845 г.³³ Знае се, а и днес така се нарича кварталът около гробищната църква „Св. арх. Михаил“ – Бабинската махала. Названието идва от сведенията, че част от съседните къщи са обитавани от монахини, които са се черкували в този храм³⁴, а той със сигурност е действал и като енорийски до построяването на новия „Св. Николай“ през 1885 г. Метох на Рилския манастир в града има и днес, въпреки че към него няма действащ параклис. Дали в края на XV в. функцията на метоха се поема от „Орлица“, който се намира в непосредствена близост до Рила, засега не може да се твърди със сигурност.

Едно съвсем ново откритие прибавя още данни за съществуването на църквата „Св. арх. Михаил“ в Рила. По време на строително-ремонтните работи, които в момента продължават, е открит камък с нечетлив надпис³⁵. Този каменен къс е бил монтиран като първо стъпало към изградената дървена емпория в западната част на разширения през Възраждането наос. В първия ред на надписа има

посветена на 70-годишнината на проф. д-р Любен Прашков, проведена във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 14–15 декември 2001 г. София: ЮПИ, 2006, 250–256.

³² Устинов, С., С. Николова. Спасително археологическо проучване на църква „Св. Архангел Михаил“, УПИ 5, кв. 16, гр. Рила. *Археологически открития и разкопки през 2009 г.* София: НАИМ – БАН, 2010, 606–607. Открити са бронзова корубеста монета от XIII в. и бронзово копче. Не са правени сондажи във вътрешността на същинската средновековна църква. След отливането на бетонната подложка на пода в тази част през 2018 г. гробищната църква в Рила е лишена завинаги от комплексно археологическо проучване.

³³ Григорович, В. *Очерк путешествия по Европейской Турции. (С картою окрестностей Охридского и Преспанского озер.)* Москва: Типография М. Н. Лаврова и Ко, 1877, 125.

³⁴ Пенкова, Б. Образът на св. Патапий... 12. Авторката излага интересна хипотеза, че църквата е създадена като манастирска.

³⁵ Тази информация имам от председателя на храма протоиерей Стефан Костов, за което му благодаря. В момента откритият камък не е достъпен за изследователска работа. Надявам се, че археологът Антонио Траянов, който е докторант към Югозападния университет, ще подготви публикация по темата.

следи от буквени символи на изписана година, следващите редове са изтрити от дългогодишната употреба, но най-горният е бил застъпен от следващото стъпало и така част от надписа е съхранена. Четат се само първите два знака зс[.], които отговарят на 17[.]. Възможно е този текст да съобщава за обновяване на храма в първите десетилетия на XVIII в., откогато датират реставрираните икони и част от дейсисен иконостасен фриз.

Изложеното дотук е в полза на предположението, че църквата „Св. арх. Михаил“ във времето на своето съществуване е претърпяла неколкостранно сериозни пристроявания. Възможно е те да се дължат на разрушения от сеизмични дейности, за които нямаме свидетелство до самото начало на XX в. Откритите публикувани данни за земетресение през 1903–1904 г. съобщават още факти във връзка със „Следи и предания за топли извори в село Рила“: „Все около това време, малко по-рано или по-късно, вероятно пак от земетресение, била се отворила, според уверяването на г. Сърбински, и една третя дупка, близо при старата черква Св. Архангел, а именно на десетина метра пред входа на къщата на калугерката баба Ефимия, тъкмо където тече градинската вада“³⁶. Местните жители знаят, че тук и на няколко други места в селото през османския период е извираща топла вода, източниците за която съществено са затворени, с цел да не се населят турци в Рила³⁷. Този факт е особено интересен, защото е напълно възможно през Средновековието топлият извор да са били известни. Наличието в иконографската програма на стенописите от XI–XII в. на фигури на светци лечители – св. Патапий в конхата на проскомидийната ниша и св. Дамян до протезиса в олтара, поставя още въпроси относно съществуването на старата рилска църква. Засега няма сигурни данни, подкрепени от цялостно археологическо проучване на паметника, но се предполага, че на това място през античната епоха е имало светилище³⁸.

³⁶ Вацов, С. Градиво..., 646.

³⁷ Пак там, 646.

³⁸ Археологическото проучване се затруднява от факта, че храмът се намира в гробищен парк. Освен това подът както в средновековната, така и във възрожденската част на църквата вече е бетониран.

Всичко казано дотук допуска, че църквата „Св. арх. Михаил“ в гр. Рила по всяка вероятност не е прекъсвала своето съществуване. Разгледаните три живописни творби – „Св. арх. Михаил“, „Св. ап. Петър и Павел“ и дейсисен иконостасен фриз, и свързването им с паметници от района подкрепя предположението, че те са дело на ателие, майсторите на което са работили в околността в края на XVII и през първата половина на XVIII в. Възможно е дори да се допусне, че описаните по-горе шест от бобошевския храм „Св. Димитър“, две от метоха „Орлица“ и трите живописни произведения от рилската гробищна църква са творби, изпълнени от ръката на един и същ майстор.

Библиография

- Бояджиев, С. *Научно мотивирано предложение за обявяване гробничната църква, гр. Рила – Кюстендилско за паметник на културата*. НИИКН, ръкопис, 1969.
- Вацов, С. Градиво за сеизмографията на България. *Периодическо списание на Българското книжовно дружество*, год. XIX, кн. LXVIII, св. 7–8, 1907–1908, 643–646.
- Герасимова, В. Археологически разкопки по поречието на Рилска река. В: *Любен Прашков – реставратор и изкуствовед. Материали от научната конференция, посветена на 70-годишнината на проф. д-р Любен Прашков, проведена във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“*, 14–15 декември 2001 г. София: ЮПИ, 2006, 250–256.
- Гергова, И. *Ранният български иконостас 16–18 век*. София: Български художник, 1993.
- Гергова, И. Рилският манастир и Хилендар. В: *Кораћ, В., ур. Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*. Књ. 27. Београд: САНУ, 2000, 467–475.

- Григорович, В. *Очерк путешествия по Европейской Турции. (С картой окрестностей Охридского и Преспанского озер.)* Москва: Типография М. Н. Лаврова и Ко, 1877.
- Груева, Б. Иконата „Св. Архангел Михаил със сцени“ от гр. Рила, Кюстендилско. В: *Изкуствоведски четения 2008*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2008, 365–369.
- Домозетски, Л. Средновековната стенна живопис в църквата „Св. Архангел Михаил“ в град Рила. *Bulgaria Mediaevalis*, 1/7, 2016, 73–97.
- Домозетски, Л. Иконографска програма на стенописите в апсидата на църквите в България от XI–XII в. *Проблеми на изкуството*, 4, 2017, 30–38.
- Дуйчев, И. *Рилската грамота на цар Иван Шишман от 1378 година*. София: Наука и изкуство, 1986.
- Заркова, Б. *Византийската традиция и западни модели в изобразяването на ангелите в българското изкуство от XVII–XIX в.* Дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „доктор“, Нов български университет. София, 2013.
- Лидов, А. М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакралного пространства. В: Лидов, А. М., ред.-сост. *Восточнохристианские реликвии*. Москва: Прогресс-Традиция, 2003, 249–267.
- Лидов, А. М. Святой лик – Святое Письмо – Святые Врата. Образ парадигма „благословенного града“ в христианской иеротопии. В: Лидов, А. М., ред.-сост. *Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств*. Москва: Индрик, 2009, 110–143.
- Новакова, П. Една семейна история. *Забавянето на света* [онлайн]. 2014 [прегледан на 03.11.2021]. Достъпен на: <http://slowdownworld.blogspot.com/2014/03/eccc-homo.html>.
- Пенкова, Б. Образът на св. Патапий в новооткритите стенописи от XII в. в гробищната църква в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 1, 2001, 9–12.
- Попова, Е. Църквата „Архангел Михаил“, гр. Рила. В: Куюнджиев, А. и др. *Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2018, 139–148.

- Попова, Е. Още за стенописите от XIX век в църквата „Св. арх. Михаил“, град Рила. *Проблеми на изкуството*, 4, 2019, 32–42.
- Прашков, Л. *Болгарская живопись IX–XIX веков*. Каталог выставки. Москва: Советский художник, 1976.
- Прашков, Л. Новооткрити стенописи от края на XII, началото на XIII век в гробищната църква в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 3, 1998, 3–7.
- Прашков, Л. Нови открития в декорацията на средновековната църква „Св. арх. Михаил“ в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 1, 2001, 3–8.
- Прашков, Л. Новооткрытые росписи рубежа XI–XII вв. кладбищенской церкви Архангела Михаила в городе Рила, в Болгарии. В: Лифшиц, Л. И., отв. ред. *Древнерусское искусство, Византия, Русь, Западная Европа. Посвящ. 100-летию со дня рождения Виктора Никитича Лазарева (1897–1976)*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2002, 100–114.
- Прашков, Л. П. Росписи XII века церкви Архангела Михаила в Риле: к уточнению датировки. В: *Искусство христианского мира*. Т. 9. Москва: Изд-во ПСТГУ, 2005, 36–48.
- Прашкова, М. Реставрация на стенописите в църквата „Св. арх. Михаил“ в гр. Рила. *Реставрация/Conservation – Restoration*, 1, 2020, 3–20.
- Устинов, С., С. Николова. Спасително археологическо проучване на църква „Св. Архангел Михаил“, УПИ 5, кв. 16, гр. Рила. *Археологически открития и разкопки през 2009 г.* София: НАИМ – БАН, 2010, 606–607.
- Lidov, A. The Miracle of Reproduction. The Mandylion and Keramionas a paradigm of sacred space. In: Frommel, C. L., G. Wolf (a cura di). *L'Immagine di Cristo dall'acheropita alla mano d'artista: dal tardo Medioevo all'età barocca*. Roma: Biblioteca apostolica Vaticana, 2006, 17–41.
- Schroeder, R. B. Images of Christ Emmanuel in Karanlik Kilise. *Studies in Iconography*, vol. 28, 2008, 23–54.
- Staneva, H., R. Ruseva. *The Church of St. Demetrius in Boboshevo: architecture, wall painting, conservation*. Plovdiv: Vessela, 2009.



Ил. 1. Църква „Св. арх. Михаил“ в гр. Рила. Интериорът на средновековната част след реставрацията през 2018 г. Фотография: М. Прашкова, 2018 г.



Ил. 2. Иконата „Св. арх. Михаил“, 1717 г., от едноименната църква в Рила, преди реставрация. Фотография: М. Прашкова, 2021 г.



Ил. 3. Иконата „Св. арх. Михаил“, 1717 г., от едноименната църква в Рила, след реставрация. Фотография: М. Прашкова, 2021 г.



Ил. 4. Иконата „Св. ап. Петър и Павел“, 1717 г., от църквата „Св. арх. Михаил“ в Рила, преди реставрация. Фотография: М. Прашкова, 2021 г.



Ил. 5. Иконата „Св. ап. Петър и Павел“, 1717 г., от църквата „Св. арх. Михаил“ в Рила, след реставрация. Фотография: М. Прашкова, 2021 г.



Ил. 6. Част от иконостасен фриз (св. ап. Филип, св. ап. Иаков, св. ап. Симон) преди реставрация, църква „Св. арх. Михаил“ в Рила.
Фотография: М. Прашкова, 2021 г.



Ил. 7. Част от иконостасен фриз (св. ап. Филип, св. ап. Иаков, св. ап. Симон) след реставрация, църква „Св. арх. Михаил“ в Рила.
Фотография: М. Прашкова, 2021 г.



Ил. 8. Част от иконостасен фриз с дейсисна композиция преди реставрация, църква „Св. арх. Михаил“ в Рила.
Фотография: М. Прашкова, 2021 г.



Ил. 9. Част от иконостасен фриз с дейсисна композиция след реставрация, църква „Св. арх. Михаил“ в Рила.
Фотография: М. Прашкова, 2021 г.

New Observations on Coin Circulation in Southwestern Thrace from 6th to 4th Century BC

Nina Hadzhieva

Regional Historical Museum of Blagoevgrad

ABSTRACT: *The purpose of this article is to introduce new data on coin circulation in Southwestern Thrace from 6th to 4th century BC. The focus of the study is the region of the valley of the Middle Mesta River and the Western Rhodopes, which is part of a solid economic zone stretching south of the island of Thasos and north to the upper reaches of the Maritsa River. The collected and analysed information is a part of a recent research presented in a PhD thesis titled Coin Circulation in Southwestern Thrace (along the Middle and Upper valleys of the Struma and the Mesta River) from 6th to 4th Century BC. Coins are one of the most common objects of illegal trade and counterfeiting. Even if some specimens are not physically preserved, data about them stored in a digital environment would be an important part of efforts to preserve our cultural heritage. For this reason, any information related to location, metrics and image is extremely important.*

Keywords: Southwestern Bulgaria, the valley of the Middle Mesta River, Western Rhodopes Mountain, early silver coinage, Thasos (I period) type coins

Нови наблюдения върху монетната циркулация в Югозападна Тракия през VI–IV в. пр. Хр.

Нина Хаджиева

Регионален исторически музей – Благоевград

РЕЗЮМЕ: *Целта на тази статия е да представи нови данни за монетната циркулация в Югозападна Тракия през периода VI–IV в. пр. Хр. Във фокуса на изследването е територията, обхващаща района на Средна Места и Западните Родопи, която е част от солидна икономическа зона, простираща се на юг от о. Тасос, а на север – до горното течение на р. Марица. Събраната и анализирана информация е част от скорошно изследване, представено и защитено в докторска дисертация на тема „Монетна циркулация в Югозападна Тракия (по средните и горните течения на Струма и Места) през VI–IV в. пр. Хр.“. Монетите са едни от най-честите обекти на незаконна търговия и фалшификация. Дори дадени екземпляри да не бъдат физически запазени, данните за тях, съхранени в дигитална среда, биха били важна част в усилията за опазването на културното ни наследство. Поради тази причина всяка информация, свързана с местонамиране, метрични данни и изображение, е от изключителна важност.*

Ключови думи: Югозападна България, долината на Средна Места, Западни Родопи, ранно сребърно монетосечене, монети тип „Тасос (I период)“

В хронологически аспект темата на проучването обхваща периода от края на VI в. пр. Хр. (когато възниква монетосеченето в Югозападна Тракия) до края на IV в. пр. Хр. Най-важната характеристика на географското разположение на изследвания югозападен район е мястото, където се преплитат гъста мрежа от пътища и множество коридори на културни и търговски връзки (*вж. карта 1*). Районът заема средишно положение на Балканите. През тази територия преминава основният път от егейското крайбрежие към вътрешността на тракийските земи. Географските и природните дадености са предпоставка долините на Струма и Места да са добре защитени, което от икономическа и политическа гледна точка има редица преимущества. Районът разполага със значителни природни и икономически ресурси, демографски потенциал, както и с обща монетна циркулация. Контролът над земите по поречията на двете реки позволява упражняване на политическо влияние върху Балканския полуостров. В наши дни, подобно на Античността и следващите исторически периоди, движението на хора и стоки по основната ос север – юг е активно през цялата година.

Долината на р. Места се счита за една от най-изолираните области в Югозападна Тракия поради природните дадености на релефа (*вж. карта 2*). Археологическите проучвания в Копривлен обаче показват, че през целия период от ранната архаична до късната елинистическа епоха съществуват активни икономически взаимоотношения с егейското крайбрежие¹. Причина за това може да бъде както древен търговски път, свързващ (през Западните Родопи) егейското крайбрежие с Горнотракийската низина, така и активен древен металодобив в близката или по-широка околност на Копривлен. В подкрепа на тази възможност може да се посочи

¹ Прокопов, И. Елинистически и ранноримски монети. В: Божкова, А., П. Делев, ред. *Копривлен. Т. I. Спасителни археологически проучвания по пътя Гоце Делчев – Драма 1998–1999 г.* София: Nous, 2002, 249.

спорадичното присъствие на микенска керамика край Копривлен², Статмос Ангистис и Ексохи³.

Почти сигурно е, че икономическият живот по поречията на Струма и Места включва експлоатация на рудни и нерудни изкопаеми. Установено е, че в районите с рудни разработки съществува сложно изградена система от укрепления, в които се откриват шлага, пътеки, водещи до металообработващи центрове и евентуални ателиета за изработка на метални предмети⁴. Рудодобивът означава политика от най-висок ранг, изискваща висока степен на организация, и често е повод за военни конфликти.

Съществуването на силен тракийски династически дом или съюз от няколко общности в Югозападна Тракия е засвидетелствано за времето от края на VI до последната четвърт на V в. пр. Хр.⁵ Със своя солиден икономически и военен потенциал⁶ този съюз успява да

² Александров, С. Селище от късната бронзова епоха край с. Копривлен. В: Божкова, А., П. Делев, ред. *Копривлен. Т. I. Спасителни археологически проучвания по пътя Гоце Делчев – Драма 1998–1999 г.* София: Nous, 2002, 73–77; Alexandrov, St. The earliest Mycenaean imports in Bulgaria. In: Bouzek, J., L. Domaradzka, eds. *The Culture of Thracians and their Neighbors. Proceedings of the International symposium in memory of Prof. Mieczyslaw Domaradzki, with a round table "Archaeological Map of Bulgaria"*. BAR international series; 1350. Oxford: Archaeopress, 2005, 47.

³ Koukouli-Chryssanthaki, Ch. Late Bronze Age in Eastern Macedonia. In: *Thracia Praehistorica. Supplementum Pulpudeva 3, Plovdiv, 4–19 Oct. 1978.* Sofia: Académie Bulgare des sciences, 1982, 247; Baralis, A. The Chora Formation of the Greek Cities of Aegean Thrace. Towards a Chronological Approach to the Colonization Process. In: Guldager Bilde, P., J. Hjarl Petersen, eds. *Meetings of Cultures in the Black Sea Region. Between Conflict and Coexistence. Black Sea Studies 8.* Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2008, 105.

⁴ Фол, А., Т. Спиридонов. *Историческа география на тракийските племена до III в. пр.н.е.* Прил.: атлас. София: БАН, 1983, 90–93.

⁵ Златковская, Т. Д. Южнофракийские племенные союзы VI–V вв. до н. э. *Вестник древней истории*, 2 (100), 1967, 147–158; Фол, А. *Политическа история на траките. Края на второто хилядолетие до края на пети век преди новата ера.* София: Наука и изкуство, 1972, 175–204; Димитров, К. Монетосечене и царска идеология в доелинистическа Тракия (края на VI – първата половина на IV в. пр. н. е.). *Исторически преглед*, XLVIII, 4 (1992), 73–75.

⁶ Popov, H. Trebenishte: Elites, luxury and Resources. In: Ardjanliev, P., K. Chukalev et al., eds. *100 years of Trebenishte.* Sofia: National Archaeological Institute with Museum – Bulgarian Academy of Sciences, 2018, 204.

запази не само политическата си независимост, но и да контролира обширен район, който през IV в. пр. Хр. достига до района на Средна гора, където също има богати рудни залежи.

Един от най-оспорваните елементи на селищните системи в Тракия през втората половина на I хил. пр. Хр. е пътната мрежа. Известно е, че през това време не се полага пътна настилка, както се прави след анексирането на областта от Римската империя. Поради тази причина възстановяването на точните маршрути и отделни сегменти от трасета е изключително трудно. Импортните предмети и монетните находки показват връзките и контактите на тракийските селища с останалия свят. През територията на Средна Места и Западните Родопи преминават няколко основни маршрута, идващи от бреговете на Егейско море, както и от северните части на Тракия, отвъд Родопа и Рила⁷. Един от най-важните ключови коридори започва в Северно Егейско море (Thasian peraia), следва долината на р. Места и през Западните Родопи достига до горното течение на р. Марица. Периодът от края на VI до IV в. пр. Хр. е характерен с това, че основните търговски пътища са заобикаляли района на Кресненското дефиле. Проникването на стоки и пари от егейското крайбрежие вероятно е ставало през днешните пирински проходи Предела, Папаз чаир и най-южното и ниско планинско трасе – Парилската седловина⁸, свързващо долините на Струма и Места (през днешните села Голешово и Парил). Почти целият известен ранен монетен материал е регистриран в близост до тези проходи.

Югозападна Тракия е мястото, където са реализирани едни от най-забележителните монетосечения в древния свят. Монетосеченето в Тракия започва в края на VI в. пр. Хр. в териториите на долините на трите реки – Аксиос (Вардар), Стримон (Струма) и Нестос (Мес-

⁷ Делев, П., Хр. Попов. Античната пътна мрежа в района на Средна Места. В: Божкова, А., П. Делев, ред. *Копривлен. Т. I. Спасителни археологически проучвания по пътя Гоце Делчев – Драма 1998–1999 г.* София: Nous, 2002, 59.

⁸ Hadzhieva, N., M. Doychinova. Silver Coins from Sandanski Region and Its Territory (6th – 4th c.). In: Nankov, E., ed. *Sandanski and its territory during prehistory, antiquity and middle ages. Current trends in archaeological research. Proceedings of an International conference at Sandanski, September 17–20, 2015.* Papers of the American Research Center in Sofia, vol. 3. Veliko Tarnovo: Faber, 2017, 337–343.

та), и на северното егейско крайбрежие. Сребърни монети емитират както градове по Егейска Тракия, така и някои тракийски общности от вътрешността. Това монетосечене е забележително по три причини: преобладаването на необичайно тежки монети; общ дизайн и иконография на типовете; и особения модел на разпределение – почти пълно отсъствие⁹ в зоната на производство, контрастиращо с изобилие от находки, ценени като метални кюлчета на територията на Ахеменидската империя (повече от 25 са съкровищата¹⁰, съдържащи общностни монети, като най-емблематични са съкровищата от Асиут¹¹ и Ликия¹²)¹³.

Поради тези свои специфики това монетосечене остава дискуссионно относно функцията на въпросните монети. Общият иконографски сюжет, който би могъл да означава колективен отговор на някакъв политически въпрос, голямото тегло – непрактично за

⁹ Отнася се за големите номинали.

¹⁰ Thompson, M., O. Mørkholm, C. M. Kraay, eds. *An Inventory of Greek Coin Hoards (IGCH)*. New York: Published for the International Numismatic Commission by the American Numismatic Society, 1973, 355, 690, 692, 1185, 1634, 1635, 1640, 1644, 1645, 1646, 1480, 1482, 1483, 1762, 1790, 1820; *Coin Hoards*. Vol. 1 (ed. by M. J. Price). London: Royal Numismatic Society, 1975, 15; *Coin Hoards*. Vol. 7 (ed. by M. J. Price). London: Royal Numismatic Society, 1985, 12; *Coin Hoards*. Vol. 8 (ed. by M. J. Price et al.). London: Royal Numismatic Society, 1994, 19, 21, 48, 57; Юрукова, Й. *Монетни съкровища от българските земи*. Т. 1. *Монетите на тракийските племена и владетели*. София: Петър Берон, 1992, 16–18 и Юрукова, Й. Монетни находки, открити в България през 1977 и 1978 г. *Археология*, 4, 1979, 59.

¹¹ The Asyut hoard (IGCH 1644); вж. Price, M. J., N. Waggoner. *Archaic Greek Silver Coinage. The Asyut Hoard*. London: Vecchi, 1975, 117 et passim.

¹² Известно също като *Decadrachm hoard* или „Съкровище от Елмалъ“. Вж. предварителните съобщения на Fried, S. The Decadrachm hoard: an introduction. In: Carradice, I., ed. *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires. The Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History*. Oxford: British Archaeological Reports, 1987, 1–20; Kagan, J. H. The Decadrachm hoard: chronology and consequences. *Ibid.*, 21–28; *Coin Hoards*, vol. 7, 434; Price, M. J. The Coinages of the Northern Aegean. In: Carradice, I., ed. *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires. The Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History*. Oxford: British Archaeological Reports, 1987, 43–52.

¹³ Tzochev, Ch. Trade. In: Valeva, J., E. Nankov, D. Graninger, eds. *A Companion to Ancient Thrace*. Malden (Mass.); Oxford; Chichester: John Wiley & Sons, 2015, 419.

всекидневни транзакции, хронологията на появата и концентрацията им на Изток подкрепят мнението за плащане на трибут на Персия¹⁴.

От друга страна, много учени поддържат идеята за търговската цел на това монетосечене. С голяма вероятност самият метал е бил обект на мащабна междурегионална търговия¹⁵. Рязкото нарастване на монетаризацията в Егейска Тракия и голямото търсене на сребро в империята на Ахеменидите са обективни доводи в тази насока. Интерпретация на търговския аргумент е направена от Дж. Х. Крол. Според него при полиси като Атина и Егина производството на монети е „индустрия, задвижвана от търговията“, в която държавата и частните лица участват във взаимноизгодно споразумение¹⁶. Той нарича такова производство на монети „съвместен проект, включващ частно и държавно участие“. Може би частните предприемачи в минното дело са били в крайна сметка отговорни за разпространението на монетите в търговията¹⁷.

Според някои други автори Тракия е регион с ограничено емитиране на собствени пари¹⁸. Местната икономика е твърде примитивна

¹⁴ Kraay, C. M. *Archaic and Classical Greek Coins*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1976, 139.

¹⁵ Price, M. J. *The Coinages of the Northern Aegean*, 43–44.

¹⁶ Kroll, J. H. The reminting of Athenian silver coinage, 353 B. C. *Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 80, No. 2 (April – June 2011), 229–259.

¹⁷ Tzamalīs, A. Monnaies thraco-macédoniennes: quelques observations sur les monnaies au centaure et à la nymphe. In: Faucher, T., M.-C. Marcellesi, O. Picard, eds. *Nomisma. La circulation monétaire dans le monde grec. Actes du colloque international, Athènes 14–17 avril 2010*. [BCH suppl. 53.] Athènes, 2011, 67–77.

¹⁸ Picard, O. Mines, monnaies et impérialisme: conflits autour du Pangée (478–413 av. J.-C.). In: Guimier-Sorbets, A.-M., M. Hatzopoulos, Y. Morizot, eds. *Roīs, cités, nécropoles. Institutions, rites et monuments en Macédoine*. Athènes: Centre de recherche sur l'Antiquité Grecque et Romaine, 2006, 269–283; Picard, O. Esquisse d'une histoire de rapports économiques entre Grecs et Thraces. In: *Thrace in the Graeco-Roman World. Proceedings of the 10th International Congress of Thracology, Komotini – Alexandroupoli, 18–23 October 2005*. Athens: National Hellenic Research Foundation, 2007, 464–473; Tzamalīs, A. Monnaies thraco-macédoniennes..., 74–75; Picard, O., C. Bress, T. Faucher, G. Gorre, M.-C. Marcellesi, C. Morrisson. *Les monnaies des fouilles du centre d'Études Alexandrines. Les monnayages de bronze à Alexandrie de la conquête d'Alexandre à l'Égypte romaine*. Études Alexandrines 25. Alexandrie:

и емитираното сребро е предназначено изключително за импорт¹⁹. Точно в Тракия обаче имаме пример, в който върху два сребърни слитъка е изписана стойността на среброто като грамаж, изчислен в тетрадрахми²⁰. Това показва, че траките гледат на своето богатство именно от гледна точка на притежаваното количество емитирани монети. Освен това фактът, че тракийски общности емитират древноминални монети, предназначени за транзакции на локалните пазари, а някои от тях в огромно количество, показва мащаба на добре развита местна икономика. Паралелно с това едрите номинали са международно признати и особено изгодни за износ. Процесът на монетизиране на икономиката е очевиден.

Още от VI в. пр. Хр. основни в монетната циркулация на района са тракийските сребърни монети, изобразяващи общоприети символи и покриващи почти всички номинали. Те обслужват пазара чак до времето на македонската доминация в Тракия. Повече от 11 са сигурните регистрирани чрез монетите си общности, участвали в разработването на сребърните залежи и в организацията на може би няколко монетарници в региона²¹.

Centre d'Études Alexandrines, 2012, 51–62; Kremydi, S. Coinage and Finance. In: Lane Fox, R., ed. *Brill's Companion to Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Ancient Macedon, 650 B. C. – 300 A. D.* Leiden: Brill, 2011, 170. Критично мнение изказва Price, M. J. The Coinages of the Northern Aegean, 43–44: „Идеята, че трибут или такси са основните причини за движението на сребърните монети, изглежда ненужно опростена“.

¹⁹ Murray, O. *Early Greece*. 2nd ed. London, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993, 239; Tzamalīs, A. *Monnaies thraco-macédoniennes...*, 33–34.

²⁰ Manov, M. Die Inschriften auf den Silbergefäßen und dem Bronzehelm von Seuthes III aus dem Grabhügel Goljama Kosmatka. *Archaeologia Bulgarica*, 3, 2006, 27–34; Tzochew, Ch. Trade, 419.

²¹ Андонова, М. Тасос и „силеновата“ монетна серия VI–IV в. пр. Хр. В: Паунов, Е., С. Филипова, съст. *ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ ΣΩΤΗΡΟΣ ΘΑΣΙΩΝ. Изследвания в чест на Иля Прокопов от приятелите и учениците му по случай неговата 60-годишнина*. В. Търново: Фабер, 2012, 87; Драганов, Д. *Монетите на македонските царе. Номинали. Типове. Цени*. Ч. I. *От Александър I до Александър Велики*. Ямбол: Я, 2000, 51.

Само от монетите си са известни общностите на ореските²² и дероните²³, с които се свързват две от най-значимите монетосечения в района. Както дероните, така и ореските не са засвидетелствани в писмени извори с името си. Това създава проблеми, свързани с тяхното ситуиране в исторически и географски план. Необяснимо е, че точно общностите с най-изявено монетосечение са били пропуснати в сравнително подробните сведения на Херодот за Югозападна Тракия. Може да се разсъждава в посока към евентуална идентификация с някоя известна под друго име в писмената традиция общност²⁴. Подобна идентификация е предлагана и поддържана по отношение на сатрите²⁵. П. Делев разглежда и алтернативната възможност те да са били част от общностния масив на едоните²⁶.

Голяма част от известните съкровища от територията на Балканския полуостров, съдържащи статери на ореските от типа „кентавър и нимфа“ и сходните им по иконография архаични статери

²² Svoronos, J. N. *L'Hellénisme primitif de la Macédoine prouvé par la Numismatique et l'Or du Pangée*. Paris: E. Leroux – Athènes: M. Eleftheroudakis, 1919 (extrait de JIAN 19), 61/1a, pl. VI/13; Price, M. J., N. Waggoner. *Archaic Greek Silver Coinage...*, No 94; Leu Numismatik AG, Auction 81, 16.05.2001, No 136.

²³ Gaebler, H. Zur Münzkunde Makedoniens. II. Die Münzen der Derronen. *Zeitschrift für Numismatik* 20 (1897), 289, No 2; Babelon, E. *Traité des monnaies grecques et romaines. Pt. II. Description historique. T. 1: Comprenant les monnaies grecques depuis les origines jusqu'aux guerres médiques. T. 1: Comprenant les monnaies grecques depuis les origines jusqu'aux guerres médiques*. Paris: E. Leroux, 1907, No 1444, pl. XLIV/1; Svoronos, J. N. *L'Hellénisme primitif de la Macédoine...*, 6/3a, pl. I/8; Price, M. J., N. Waggoner. *Archaic Greek Silver Coinage...*, No 26–31; Юрукова, Й. *Монетни съкровища от българските земи*, 18 и бел. 42, 208 № 1; Драганов, Д. *Монетите на македонските царе...*, № 10.

²⁴ Делев, П. *История на племената в Югозападна Тракия през I хил. пр. Хр.* София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2014, 93.

²⁵ За това предположение вж. Leake, W. M. *Travels in Northern Greece*. Vol. 3. London: J. Rodwell, 1835, 213, n.1; Head, B. V. *Historia Numorum. A Manual of Greek Numismatics*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1911, 194; Κουρτίδου, Κ. Γ. *Ιστορία της Θράκης. Από των αρχαιότατων χρόνων μέχρι του 46 μ.Χ.* Τυπογραφείο Αλευρόπουλου, εν Αθήναις, 1932, 32; Златковская, Т. Д. *Возникновение государства у фракийцев VII–V вв. до н.э.* Москва: Наука, 1971, 187–188; Hammond, N. G. L., G. T. Griffith. *A History of Macedonia*. Vol. II. 550–336 B.C. Oxford: Clarendon Press, 1979, 84 (съставно племе на сатрите); Юрукова, Й. *Монетни съкровища от българските земи*, 16.

²⁶ Делев, П. *История на племената в Югозападна Тракия...*, 387–392.

„силен и нимфа“, отдавани на Тасос, са открити по долината на р. Места в околностите на гр. Гоце Делчев²⁷. Интересен е фактът, че много от добре засвидетелстваните общности в Югозападна Тракия, включително такива, на които изворите приписват изрично участие в добива на ценни метали в Пангей, изобщо нямат изявено монетосечене. Вероятното предположение на изследователите е, че тези общности са останали извън зоната на пряка персийска власт, не са били обложени с данък, схващан като основна причина за отсичането на познатите монетни емисии в района.

Още на пръв поглед изображенията върху монетите на северноегейските тракийски общности ни насочват към вероятни близки връзки помежду им. Освен териториалната близост общите черти в иконографията на монетите им са още едно доказателство за предположението, че те са продукт на съседни общности, носители на една обща култура. Споделените монетни типове са довели до различни теории, вариращи от икономически и военни съюзи до неофициално сътрудничество при използването на мините и монетните дворове. Високата степен на социално и икономическо развитие на тракийските общности в района на долните и средните течения на Аксиос, Стримон и Нестос се характеризира ясно и чрез данните за развитата царска власт на общностно ниво²⁸. Етническата картина на района все още остава неясна и съдържа много въпроси, останали без отговор. В специализираната литература, както вече беше споменато по-горе, е изказана идеята за съществуването на съюз, обединяващ общностите на траките в района около епохата на персийското нашествие. В подкрепа на тази идея е именно и иконографската близост заедно с многото общи елементи в монетосеченето им.

²⁷ Юрукова, Й. *Монетни съкровища от българските земи*, 16, информира само за две находки. В изследване, посветено на ранните монетосечения, защитено като докторска дисертация през 2021 г., са регистрирани още четири находки, съдържащи статери на ореските, всички от района на гр. Гоце Делчев.

²⁸ Попов, Н. *Trebenishte...*, 205–206.

Територията на Югозападна Тракия²⁹ показва изключителни, но недобре обяснени специфики на монетната циркулация, а преимуществената част от най-ранните монетни находки за днешните български земи изобщо от VI–V в. пр. Хр. са ситуирани в поречието на р. Места. Натрупаните нови археологически и нумизматични данни показват и потвърждават, че тези територии представляват един обособен икономически регион със сходни икономически ресурси и обща монетна циркулация. Фокусът, поставен върху монетната циркулация в долината на Средна Места и Западните Родопи, се корени във факта, че именно в този регион е най-голямата концентрация на разпространение на ранни сребърни монети – и като единични находки, и в състава на колективни такива (*вж. карта 3 и 4*). Наличието на огромни струпвания от сребърни монети, но от съвсем малки номинали, значителна част от тях пределно износени и пробити, е важен характерен белег за интензивното им участие в зоната на местния вътрешен пазар.

Едно от най-ранните и в същото време най-изобилно монетосечене в Югозападна Тракия е това, отдавано без особено основание на о. Тасос. Основният иконографски тип на средните и големите номинали е *силен, държащ в обятията си протестираща нимфа*, а на малките – *тичащ силен надясно*, по-известен като тип „Лете“. При всички номинали на реверса е изобразен *вдлъбнат квадрат* (поякога свастикообразен), разделен на четири сегмента. Анонимното монетосечене от този тип, наричано „Тасос (I период)“, продължава през целия V в. пр. Хр. и през първата половина на IV в. пр. Хр.³⁰ Френският изследовател О. Пикар³¹ съставя следната хронология: първи етап – 550/525–479/463 г. пр. Хр., с най-отличителен белег – вдигнатата в жест на протест ръка на нимфата пред лицето на силена завършва с длан във формата на буква V; втори етап – 479/463 – ок.

²⁹ В рамките на съвременна Република България.

³⁰ Има монетосечене „Тасос (II период)“, което е с други характеристики и се реализира през II–I в. пр. Хр.

³¹ Picard, O. Le commerce de l'argent dans la charte de Pistiros. *Bulletin de Correspondance hellénique (BCH)*, 123/1, 1999, 331–346.

412/411 г. пр. Хр. – ръката на нимфата е вече с пет пръста; трети етап – 412/411–340 г. пр. Хр. – ръката на нимфата е поставена зад рамото на силена.

В Югозападна Тракия (на територията на съвр. Р България, само в обл. Благоевград) са регистрирани 58 бр. хомогенни и смесени колективни монетни находки, съдържащи монети тип „Тасос (I период)“, в които се съдържат 2239 екземпляра, или 93,5% спрямо 156 екземпляра на други емитенти, различни от типа „Тасос (I)“, или 6,5% от цялата анализирана монетна маса (вж. *диагр. 1*). Обособената икономическа зона – обслужвана от монети тип „Тасос (I)“, се разширява и в края на V и нач. на IV в. пр. Хр. достига до южните склонове на Средна гора. Територията, в която се разпространяват статерите от типа *силен и нимфа/вдлъбнат квадрат*, е значително по-голяма от зоната на разпространение на малките номинали. Разпространението обхваща района от о. Тасос до Средна гора в най-голямото разширение – зоната с находищата на метали в Златица и Пирдоп³². Районът, за който има достатъчна информация, достига до Горна Струма и Софийското поле. В североизточна посока ареалът на разпространение на статерите се локализира до поречието на р. Марица³³. Известни са предимно единични находки. Районът на разпространение на север достига отвъд южните склонове на Средна гора. Единични находки от статери се откриват в Централна Северна България. Най-северната открита монетна находка, съдържаща статери от типа *силен и нимфа/вдлъбнат квадрат*, е от района на гр. Трявна, Габровска област³⁴. Те са служели за едри плащания и не оперират масово на малките местни пазари³⁵.

³² Манов, Р., И. Прокопов. Ранни тасоски монети от VI–IV в. пр. Хр. от района на гр. Гоце Делчев. *Известия на Исторически музей – Кюстендил (ИИМКн)*, XII, 2005, 35.

³³ Григорова-Генчева, В., И. Прокопов. Разпръснато съкровище от статери от типа „силен и нимфа“. В: Попов, Х., Ю. Цветкова, съст. *KRATISTOS. Сборник в чест на професор Петър Делев*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2017, 441.

³⁴ Пак там, 441–445.

³⁵ Прокопов, И. Сребърни монети от периода 6–5 в. пр. Хр. от средните течения на реките Струма и Места. *Academia.edu* [online]. [viewed 15.11.2021]. Available from: https://www.academia.edu/14794872/Silver_coins_from_the_period_of_65_c_BC_the_area_of_middle_reaches_of_the_rivers_Struma_and_Mesta_Part_II, 8.

Принадлежността на ранното сребърно монетосечене, наречено тип „Тасос“, е все още дискуссионна. Въпреки че не е подкрепено със сериозни доводи, още се използва неточното наименование. Съществуват редица хипотези за атрибуирането им към някоя от тракийските общности, населяващи Югозападна Тракия. Различните изследователи ги свързват с бесите, сатрите и одрисите. До момента нямаме категорично доказателство кой емитира тези емисии, но и според автора на настоящата работа о. Тасос не е издателят им. Днес все по-наложена е хипотезата за принадлежността им на тракийска общност от района на Пангей³⁶. По-коректно би изглеждало предположението, че монетите принадлежат на тракийска общност от района на Тасоската переея, вероятно по долното и най-вече по средното течение на р. Нестос (Места).

Доводите в подкрепа на това предположение са следните:

1. Значителните мащаби на това монетосечене, отговарящи на съобщената у Херодот водеща роля на сатрите в Пангейския рудодобив³⁷. **2.** Иконографски монетите *силен* и *нимфа* са пряко свързани с ранното тракийско общностно монетосечене. Връзката на лицевите типове с култа на Дионис, който, пак според Херодот, е имал важно светилище в земите на сатрите; тълкуването на фигурата на силена като „говорещо изображение“ (рпn τυρε или Παράσημος), заместващо тяхното име³⁸. **3.** Всички серии са анепиграфни и имат на реверса си обичайния за ранното монетосечене в региона разделен на четири части вдлъбнат квадрат³⁹. При съвременните на *силен* и *нимфа* полисни монетосечения се наблюдава закономерност, при която с течение на времето се запазват първоначалните избрани „говорещи изображения“, но се въвежда и надпис с името на конкретния полис,

³⁶ Топалов, С. *Древна Тракия. Сборник проучвания, свързани с тракийското племнно, владетелско и градско монетосечене VI–I в. пр.н.е.* София: Mind Print, 2012, 95–105.

³⁷ Babelon, E. *Traité des monnaies grecques et romaines*, 1114–1116; Златковская, Т. Д. Ранние монеты южнофракийских племен (к вопросу о происхождении культа Диониса). *Нумизматика и эпиграфика*, т. 7, 1968, 20; Kraay, C. M. *Archaic and Classical Greek coins*, 148.

³⁸ Делев, П. *История на племената в Югозападна Тракия...*, 91.

³⁹ *Пак там*, 182.

който емитира монетните емисии. Това е възприето и от автономното монетосечене на о. Тасос през IV в. пр. Хр. Всички емисии се обозначават с легенда (цяла или съкратена), с изключение на емисиите *силен и нимфа*. В нито един от трите подпериода на емитиране (близо две столетия) на този тип монети не се поставят надписи (с изкл. на евентуални контролни знаци с буквени означения). В това число и последният период (411–350 г. пр. Хр.), когато о. Тасос заимства иконографската схема, наложена и разпознаваема повече от столетие. Полисът емитира този иконографски тип, но никога не поставя изписана цяла легенда с името на града. Според някои изследователи това е довод в подкрепа на мнението, че именно типът *силен и нимфа* не принадлежи на гръцкото полисно монетосечене⁴⁰. **4.** До 1945 г. при разкопките на града Тасос не е намерена нито една от тези монети в пластове, датирани от VI и V в. пр. Хр.⁴¹ Не следва да се пренебрегва и фактът, че от територията на днешна Гърция са публикувани едва няколко десетки монети⁴². Сред тях не присъстват бронзови и дребнономинални сребърни монети от този иконографски тип. За сравнение – в днешната територия на Р България (особено югозападната част) публикуваните монети са стотици, а известната монетна маса е поне няколко хиляди⁴³. **5.** Историческите събития в периода на емитиране на монетите от типа *силен и нимфа* са следните: от края на VI до нач. на IV в. пр. Хр. първоначално от Персия, а после и от Атина, о. Тасос е с отнета независимост⁴⁴. Отнетият флот, изгубената власт над рудниците в отсрещния материк, сринатите крепостни стени и

⁴⁰ Топалов, С. *Древна Тракия...*, 96.

⁴¹ Герасимов, Т. *Антични и средновековни монети в България*. София: Български музей, 1975, 39.

⁴² Psoma, S. Le trésor de Gazdros (CH IX 61) et les monnaies aux légendes ΒΕΡΓ, ΒΕΡΓΑΙΟΥ. *BCH*, 126/1, 2002, 205–229; Psoma, S. The “Lete” coinage reconsidered. In: van Alfen, P., ed. *Agoronomia. Studies in Money and Exchange Presented to John H. Kroll*. New York: American Numismatic Society, 2006, 61–82.

⁴³ Prokopov, I. Coin circulation in South-West Thrace during the period 6th–5th century BC. *Thracia 17 (In honorem annorum LX Cirili Jordanov)*, 2007, 348.

⁴⁴ Thucydides, The Peloponnesian War, 1.101. *Perseus Digital Library – Tufts University* [online]. [viewed 06.12.2021]. Available from: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0247%3Abook%3D1%3Achapter%3D101>.

наложените големи данъци са все факти, предполагащи невъзможност за емитиране на големи количества монети. По-реалистично изглежда сечене само на дребни номинали за нуждите на градската търговия, но не и на огромните количества монети *силен и нимфа*, които са емитирани без прекъсване през тези почти две столетия.

6. Сериозен довод срещу атрибуирането на монетите *силен и нимфа* на о. Тасос е изследване, направено на база състава на метала и изотопите на оловото в среброто⁴⁵. Направен е и анализ на този тип (29 бр.) монети от съкровището от Асиут. Резултатите от асиутските монети са показали данни за произход на среброто от територии северно от Пангей⁴⁶. От други подобни анализи се прави изводът, че за разлика от всички други емисии на о. Тасос, само монетите от типа *силен и нимфа* не са сечени от сребро, добито на острова, а от такова с произход Тракия и дори Лаврион/Атина⁴⁷.

За една по-стабилна аргументация в тази насока е нужна сериозна база данни от проби на метала от монетите и от известните рудници за създаването на достатъчно добра статистика, подкрепяща гореизказаното твърдение.

7. Във вътрешността на Тракия и по-конкретно на територията на ранното Одриско царство нерядко се е практикувала проверка на монетното ядро за пълноценност на метала чрез силен удар с остър предмет. Освен емисиите на одриските владетели, анепиграфните монети от типа *силен и нимфа* и *Горгона в анфас/неправилен*

⁴⁵ Вж. Pernicka, E., W. Gertner, G. A. Wagner, M. Vavelidis, N. H. Gale. Ancient lead and silver production on Thasos, Greece. *ArchéoSciences, revue d'Archéométrie*, № 1, 1981. (= *Actes du XXe symposium international d'archéométrie, Paris, 26–29 mars 1980*, vol. III), 227–237 и Gale, N. H., O. Picard, J.-N. Barrandon. The archaic Thasian silver coinage. *Der Anschnitt* 42, Beiheft 6, 1988, S. 212–223, чиито интерпретации на резултатите подлежат на сериозно преосмисляне.

⁴⁶ Müller, O., W. Gentner. On the Composition and Silver Sources of Aeginetan Coins from the Asyut Hoard. *Archaeo Physika* 10, 1979 (= *Proceedings of the 18th International Symposium on Archaeometry and Archaeological Prospection, Bonn, 14–17 March 1978*), 176–193; Топалов, С. *Древна Тракия...*, 32; Topalov, St. *Ancient Thrace. Contributions to the study of the early Thracian tribal coinage and it's relations to the coinage of the Odrysians and the Odrysian kingdom during 6th–4th c. B.C.* [Sofia]: Nasko-1701, 2003, 107–194.

⁴⁷ Топалов, С. *Древна Тракия...*, 97; Авдев, С., С. Топалов. За произхода на среброто, използвано за отсичане на анепиграфните статери „силен и нимфа“ и техните подразделения. *Анали*, 2–4, 2008, 145–155.

геометричен кръстовиден отпечатък (атрибуирани най-често на Парион?), по-голямата част от гръцките полисни монети са насичани за проверка⁴⁸. Това до известна степен би могло да се приеме като аргумент и да подсказва кои монети са се ползвали с доверие и не са били възприемани като чужди/гръцки. **8.** Важно е да се споменат неоснователните заключения на някои западни изследователи, които твърдят, че някои емисии на монети *силен и нимфа* са тасоски подражания⁴⁹. Вероятно изграждането на такова мнение е на база стилови характеристики и такива монети са наричани „имитации“. Обикновено емисиите 478/463–412 г. пр. Хр. (втори период по хронологията на Пикар⁵⁰) са с по-тъмен цвят на среброто поради увеличениния състав на оловото и с по-груб иконографски стил. Освен това теглото им е редуцирано с около 1 г в сравнение с първия период на емитиране⁵¹. Тези твърдения относно „имитациите“ вече са отхвърлени. Не е логично да се говори за имитиране от страна на тракийски общности на монетен тип, който е „официален“ за обитавания от тях регион⁵². Кой и защо би имитирал сам себе си? По-скоро би могло да се предположи за не толкова добри майстори гравьори, от които се получават серии от монети с т. нар. лош стил⁵³. **9.** Съществуването на бронзови монети от типа *силен и нимфа*, произхождащи от вътрешността на Тракия, т.е. от районите, в които са концентрирани и сребърните типове, най-вече като единични находки⁵⁴. Такива бронзови монети са открити при разкопките на Пистирос и са съобщени от Домарадски и подробно коментирани от него и Юруко-

⁴⁸ Топалов, С. *Древна Тракия...*, 97–98.

⁴⁹ Picard, O. Monnayage thasien du Ve siècle av. J.-C. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 126/3, 1982, 412–418.

⁵⁰ Picard, O. Le commerce de l'argent dans la charte de Pistiros, 331–346.

⁵¹ Топалов, С. *Племена и владетели от земите на Одриското царство и граничните му югозападни територии от края на VI до средата на IV в. пр. н. е. Приноси към проучване монетосеченето и историята на Древна Тракия.* [София]: Наско-1701, 1998, 331–345.

⁵² Григорова-Генчева, В., И. Прокопов. Разпръснатото съкровище от статери..., 441.

⁵³ Подробна разработка по темата за монети „лош стил“ вж. у Prokоров, I. “Bad-Style” Coins or Imitation? *Материали по археология и истории античного и средновекового Причерноморья*, 2018, № 10, 373–387.

⁵⁴ Топалов, С. *Древна Тракия...*, 97–98.

ва⁵⁵. Редкостта на намиране на тези монети се дължи, от една страна, на способността на оцеляването на бронза в почвата при евентуални неблагоприятни условия, за разлика от устойчивостта на среброто. От друга – може би са били емитирани ограничени количества или дори е била издадена само една пробна емисия⁵⁶. Вероятно се е приело за неуместно пускането в обращение на фидуциарни⁵⁷ пари, което би компрометирало доверието в официалната власт и би повлияло негативно на утвърдените търговски взаимоотношения в районите на тяхната масова употреба. **10.** Един от най-сигурните доводи против твърдението за принадлежността на типа *силен и нимфа* на о. Тасос е разпространението, концентрацията и местонамирането на монетните находки. Известно е, че монетите на един полис циркулират най-малкото в хòрата на града, т.е. в цялата Тасоска перея би следвало да има открити монети. Границата на разпространение в Западните Родопи е доста категорична и отчетлива. Тя представлява права мислено прокарана линия от острова на север, т.е. Тасос – Смолян/Рудозем – Пловдив – Казанлък. На изток от тази линия няма данни за намирани монети от типа *силен и нимфа*⁵⁸. Поради естествените търговски връзки на полиса,

⁵⁵ Домарадски, М. *Емпорион Пистирос*. Т. I. *Трако-гръцки търговски отношения*. Пазарджик: Белопринт, 1995, 50–70; Domaradzki, M. Interim report on archaeological investigations at Vetren – Pistiros, 1988–1994, with pls. I–IX. In: Bouzek, J., M. Domaradzki, Z. H. Archibald, eds. *Pistiros I. Excavations and Studies*. Prague: Charles University Press, 1996, 13–34; Юркова, Й. Нови наблюдения върху хронологията и локализацията на центровете на тракийското племенно монетосечене. В: *Антична нумизматика в България. Международни изяви 1980–1982*. София, 1982, 5–14.

⁵⁶ Топалов, С. *Древна Тракия...*, 103.

⁵⁷ „Фидуциарност“ е технически термин. Фидуциарни монети са тези, при които стойността не се базира на металното съдържание, а на общественото доверие. Почти всички метални монети са носели повече стойност от еквивалентната на метала, съдържащ се в тях. Ако официалната власт/емитент определи по-малка стойност от тази на метала, монетите ще бъдат претопени. Ако стойността е точно еквивалентна, ще се получи дефлационен ефект. Инфлационен ефект се получава при обезценяване или при прекалено високо фиксирана стойност. За фидуциарността на древните валути вж. Seaford, R. The earliest coinage. In: Seaford, R. *Money and the Early Greek Mind. Homer, Philosophy, Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 139–146; DOI:10.1017/CBO9780511483080.008.

⁵⁸ Койчев, А. Находки с монети на сатрите (тип Силен и нимфа) и ореските, измерени в района на с. Барутин, Доспатско. В: Димитрова, Д., съст. и ред. *По пътя*

ако това бе негово редовно монетосечене, то би следвало да е широко разпространено и на изток. По р. Струма и западно от нея монетите също са единици. Необяснимо е защо самите жители на един от най-богатите полиси в Източното Средиземноморие не са използвали, губели или скривали при екстремни ситуации парите си, които присъстват в паричния поток над едно столетие. **11.** Още в началото на ХХ в Б. Хед е на мнение, че емисиите до 463 г. пр. Хр. са сечени по-скоро от траки, отколкото от тасосци, и телловният стандарт, по който се емитират, идва със сигурност от Тракия⁵⁹. Ст. Касон смята, че след тази дата гръцкият маниер при сеченето на тасоските емисии е резултат от установяването на атинско влияние върху Тасос⁶⁰. Хипотезата на Т. Фигейра⁶¹, че траките емитират монети, за да компенсират затварянето на ателиетата на Тасос след 463 г. пр. Хр., е приемлива и логична. Според И. Прокопов и В. Григорова-Генчева монетите, наречени тип „Тасос (I)“, са сечени и преди, и след тази дата в тракийските земи, успоредно с работата на монетните ателиета на острова⁶². Съществуването на монетни ядра и заготовки с произход от района на Средна Места и Западните Родопи може да ни ориентира в посока на търсене на такива ателиета именно в

на миналото. Сборник научни статии по повод 65-годишнината на д-р Георги Китов. София: Арос, 2008, 108.

⁵⁹ Вж. Head, B. V. *Historia Numorum...*, 263; Markov, K. La presence Thrace a l'île de Thasos du VIIe au IIIe s. av. n. ère. In: *Pulpudeva. Semaines Philippopolitaines de l'histoire et de culture Thrace. Plovdiv, 4–19 Octobre 1976.* T. 2. Sofia: Académie Bulgare des sciences, 1978, 185–188; Walsch, J. St. P. Exchange and Influence: Hybridity and the Gate Reliefs of Thasos. In: Schultz, P., R. von den Hoff, eds. *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an International conference held at the American School of Classical Studies, 27–28 November 2004.* Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2009, 174–177.

⁶⁰ Casson, S. *Macedonia, Thrace and Illyria. Their relations to Greece from the earliest times down to the time of Philip, son of Amyntas.* Oxford University Press, 1926, 60–61, 185.

⁶¹ Figueira, Th. J. *The Power of Money. Coinage and Politics in the Athenian Empire.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998, 28.

⁶² Grigorova-Gencheva, V., I. Prokopov. New Hoards with Small Denomination Coins of the Island of Thasos (6th–5th century B.C.). Context, Interpretation and Dating. In: Caccamo Caltabiano, M., ed. *XV International Numismatic Congress, Taormina 2015. Proceedings.* Vol. 1. Roma – Messina: Arbor Sapientiae Editore, 2017, 360–364.

този регион в близкия и по-далечен хинтерланд на Копривлен⁶³. Освен това, за разлика от гръцкия свят, където всичко гравитира около полиса, траките имат прагматичен подход и организират производството в близост до източниците на суровината. Наблюденията върху изобилието от публикуван и непубликуван монетен материал дават основание да се предполага съществуването на монетни ателиета в Югозападна Тракия много преди края на V в. пр. Хр. и всички те емитират официални емисии. Безспорни доказателства в този смисъл са множеството съкровища от сребърни монети от малък номинал от тип „Тасос (I)“ с различен стил на изображения, които циркулират дълго и активно като „домашни“ монети в изследвания регион. Освен колективните находки единичните такива категорично показват наличие на жив всекидневен пазар. Техният огромен брой с най-голяма концентрация в долината от двете страни на р. Места също е довод в подкрепа на формулираната хипотеза за тяхното производство в района на Средна Места. Информацията за откриваните множество заготовки и монетни ядра от различни деноминации потвърждава логичността на предложената хипотеза. За да бъде аргументирана тази възможност, е необходимо да се направи анализ на метала на всички достъпни монети от този тип. Паралелно с анализа на монети от другите издатели, характерни за изследвания регион, с които те се смесват и циркулират заедно, ще се събере достатъчно богата база данни, чрез която да се направи статистически анализ. Той от своя страна би дал предпоставка за очертаване на зони със сходни по състав на метала монети и вероятните изходни находища на суровината – благородния метал. Едва тогава ще бъде възможно да се дискутират, много по-широко, хипотезите за тяхната атрибуция.

Обобщената информация както от бюлетините за монетни находки и от поредицата каталози на музейните колекции⁶⁴ от българските музеи, така и в последното подробно изследване⁶⁵, посветено на

⁶³ В каталога са включени 4 бр. монетни ядра/заготовки с подробни метрични данни и изображения.

⁶⁴ *Coin Collections and Coin Hoards from Bulgaria (CCCHBulg)*. Vol. I–IX in series. Sofia, 2007–2019.

⁶⁵ Хагжиева, Н. *Монетна циркулация в Югозападна Тракия (по средните и горните течения на Струма и Места) през VI–IV в. пр. Хр.* Дисертация за присъждане на образователна и научна степен „доктор“. Благоевград, 2021.

ранните монетосечения, осветлява до голяма степен картината, тъй като се прибавя много нова информация. Така от гледна точка на статистиката данните потвърждават, че около 91% от общата б66 маса в циркулационния поток през най-ранния период принадлежат именно на т.нар. тасоски⁶⁷ тип монетосечене, което е с регионален характер⁶⁸. Плътноста на монетните съкровища е в региона на гр. Гоце Делчев и западните склонове на Родопа (вж. карта 3).

Картината би се променила вследствие на бъдещи проучвания, но най-вероятно ще се получи лека промяна в процентите. Съотношението между тасоските (общностните) монети и останалите би се запазило като обща тенденция. В хронологически порядък на отсичане „тасоският“ тип монети се датира в периода 525–340 г. пр. Хр. Това е един доста продължителен период на присъствие на тези сребърни монети и особено малките номинали в циркулационния поток на района. Оттук могат да се направят няколко извода: **I.** Безспорното функциониране на активен локален пазар, на който централно място заемат сребърните дребни номинали. Територията буквално е обсипана с малки и единични находки на дребни сребърни монети с номинал до трихемиобол. Тези огромни количества показват именно функциони-

⁶⁶ Обобщена информация от описаните колективни монетни находки от територията на Югозападна България, включваща областите София, Перник, Кюстендил и Благоевград (вж. диагр. 2).

⁶⁷ Babelon, E. *Traité des monnaies grecques et romaines*. Paris: E. Leroux, 1901–1932; *Sylloge Nummorum Graecorum. Danish National Museum. Royal Collection of Coins and Medals (SNG Cop.)*. Vol. 2. *Thrace and Macedonia*. Copenhagen: Einar Munksgaard, 1942–1944 (reprint New Jersey, 1982), pl. 20; Head, B. V. *Catalogue of Greek coins in the British Museum. Macedonia, etc.* London: Trustees of the British Museum, 1879; Waggoner, N. *Early Greek Coins from the Collection of Jonathan P. Rosen* (Ancient coins in North American collections, № 5). New York: American Numismatic Society, 1983; *Sylloge Nummorum Graecorum France. Bibliothèque National. Cabinet des médailles (SNG France)*. Vol. 1. *Collection Jean et Marie Delepierre*. Paris: Bibliothèque nationale, 1983; *The Arthur S. Dewing Collection of Greek Coins (American Coins in North American Collections)*. Ed. by Leo Miltenberg and Silvia Hurter. New York: American Numismatic Society, 1985, pl. 56, № 1018–1021.

⁶⁸ Прокопов, И. Сребърни монети от периода 6–5 в. пр. Хр. от средните течения на реките Струма и Места. Academia.edu [online]. [viewed 15.11.2021]. Available from: https://www.academia.edu/14647611/Silver_coins_from_the_period_of_6_5_c_BC_the_area_of_middle_reaches_of_the_rivers_Struma_and_Mesta

рането им като „домашни“ пари, обслужващи всекидневните дребни разплащания⁶⁹. **II.** Наличието на пряка икономическа връзка в периода от средата на VI в. пр. Хр. до края на IV в. пр. Хр. между о. Тасос и селищата в района на Гоце Делчев и Западните Родопи се потвърждава категорично. **III.** Големият брой анализирани колективни монетни находки и изобилието от единични находки отразяват категорична интензивна и непрекъсната монетна циркулация в Югозападна Тракия от края на VI до края на IV в. пр. Хр. Монетите показват устойчиво и равномерно присъствие в находките, разпределени в хронологическа последователност. **IV.** Предложената хипотеза относно атрибуирането на монетосеченето, наречено тип „Тасос“, на тракийска общност изглежда все по-логична. **V.** Още през архаичния период ранните процеси на консолидация и централизация в Югозападна Тракия са свързани с високо политическо, икономическо и културно ниво на самоуправление⁷⁰. Един от най-важните ключови коридори започва в Северно Егейско море (Thasian *peraiá*), следва долината на р. Места и през Западните Родопи достига до горното течение на Марица⁷¹. Тази жизненоважна комуникационна артерия свързва два от големите селищни центрове на Югозападна Тракия: единият – в близост до съвременното село Копривлен в долината на Средна Места (Нестос), другият – при Аджийска воденица, идентифициран с Пистирос, разположен в долината на Горна Марица (Хеброс).

Европейският Югоизток е естествено развила се общностна култура, при която икономическият интерес е бил водещ. О. Тасос е сред основните трансмитери на мащабната търговия, осъществявана между вътрешните райони на Тракия и Егеида⁷². Според Сериг и Пую траките са били многобройна константна част и важен компонент от населението на Тасос през VI–V в. пр. Хр.⁷³ Хората са практикували

⁶⁹ Прокопов, И. Монетна циркулация в Югозападна Тракия през VI–IV в. пр. Хр. *ИИМКн*, XIV, 2007, 170.

⁷⁰ Popov, H. Settlements. In: Valeva, J., E. Nankov, D. Graninger, eds. *A Companion to Ancient Thrace*. Malden (Mass.); Oxford; Chichester: John Wiley & Sons, 2015, 115.

⁷¹ Домарадски, М. *Емпорион Пистирос*, т. 1, 37–39.

⁷² Grigorova-Gencheva, V., I. Prokopov. New Hoards with Small Denomination Coins..., 360.

⁷³ Seyrig, H. Quatre cultes de Thasos. *BCH* 51, 1927, 178–233; Pouilloux, J. *Recherches*

свободна търговия и са могли да сменят местоживеенето си според ритъм, наложен от пазара. Не е имало ясно определени граници, а по-скоро условен център със зони на влияние. Историческите данни потвърждават съществуването на райони, в които се зараждат големи икономически обединения, основани на добив и обработка на стратегически суровини като мед, желязо, злато и сребро.

Документирани са неоспорими примери за силата на обединенията в Тракия. В периода на функциониране на Делоския морски съюз о. Тасос е пълноправен член. Самият съюз е създаден като противодействие на персийската завоевателна политика. В отрасъла на металодобива и металопреработването обаче о. Тасос не функционира самостоятелно. Болшинството рудници и преработващи центрове са на континента и са под контрола на тракийските общности, което предполага обединение между двете страни. Очевидно тасосци са в договорни отношения с местна тракийска династическа групировка на базата на икономическата изгода. Могъщата традиция и наличието на ценни метали във вътрешността на Тракия е успешен способ за противодействие срещу налагане на власт със сила отвън. Ценните ресурси превръщат враговете или силните конкуренти в партньори. Естествено, в основата на такъв вид „картел“⁷⁴ стои взаимният интерес. Доказателство за силата му е фактът, че когато Атина завзема Делоския съюз и пренася хазната му от о. Делос в Атина, Тасос се оттегля. Чрез подкрепата на траките на континента тасосци се противопоставят на повишените годишни вноски и на агресивната атинска имперска политика.

Това обединение е с изключително високо самочувствие. Вследствие на огромните годишни добиви на благородни и други метали си позволява поддръжката на силен флот, изграждането на могъщи укрепления и притежаването на добре обучена войска. Този икономически съюз е бил напълно в състояние да съперничи на най-голямата политическа и икономическа сила тогава – Атина.

sur l'histoire et les cultes de Thasos. I. De la fondation de la cité à 196 avant J.-C. [Études Thasiennes, III.] Paris: E. de Boccard, 1954, 16–17, 21.

⁷⁴ Картел – споразумение и/или съгласувана практика между два или повече икономически обекта – конкуренти на съответния пазар, насочени към ограничаване на конкуренцията чрез определяне на цени или ценови условия за покупка или продажба, разпределяне на квоти за производство или продажби или разпределяне на пазари.

Библиография

- Авдев, С., С. Топалов. За произхода на среброто, използвано за отсичане на анепиграфните статери „силен и нимфа“ и техните подразделения. *Анали*, 2–4, 2008, 145–155.
- Александров, С. Селище от късната бронзова епоха край с. Копривлен. В: Божкова, А., П. Делев, ред. *Копривлен. Т. I. Спасителни археологически проучвания по пътя Гоце Делчев – Драма 1998–1999 г.* София: Nous, 2002, 61–90.
- Андонова, М. Тасос и „силеновата“ монетна серия VI–IV в. пр. Хр. В: Паунов, Е., С. Филипова, съст. *ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ ΣΩΤΗΡΟΣ ΘΑΣΙΩΝ. Изследвания в чест на Иля Прокопов от приятелите и учениците му по случай неговата 60-годишнина.* В. Търново: Фабер, 2012, 85–94.
- Герасимов, Т. *Антични и средновековни монети в България.* София: Български художник, 1975.
- Григорова-Генчева, В., И. Прокопов. Разпръснато съкровище от статери от типа „Силен и нимфа“. В: Попов, Х., Ю. Цветкова, съст. *KRATISTOS. Сборник в чест на професор Петър Делев.* София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2017, 441–445.
- Делев, П. *История на племената в Югозападна Тракия през I хил. пр. Хр.* София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2014.
- Делев, П., Х. Попов. Античната пътна мрежа в района на Средна Места. В: Божкова, А., П. Делев, ред. *Копривлен. Т. I. Спасителни археологически проучвания по пътя Гоце Делчев – Драма 1998–1999 г.* София: Nous, 2002, 55–60.
- Димитров, К. Монетосечене и царска идеология в доелинистическа Тракия (края на VI – първата половина на IV в. пр. н. е.). *Исторически преглед*, XLVIII, 4 (1992), 73–75.
- Домарадски, М. *Емпорион Пистирос. Т. I. Трако-гръцки търговски отношения.* Пазарджик: Белопринт, 1995.

- Драганов, Д. *Монетите на македонските царе. Номинали. Типове. Цени. Ч. I. От Александър I до Александър Велики*. Ямбол: Я, 2000.
- Златковская, Т. Д. Южнофракийские племенные союзы VI–V вв. до н. э. *Вестник древней истории*, 2 (100), 1967, 147–158.
- Златковская, Т. Д. Ранние монеты южнофракийских племен (к вопросу о происхождении культа Диониса). *Нумизматика и эпиграфика*, т. 7, 1968, 3–22.
- Златковская, Т. Д. *Возникновение государства у фракийцев VII–V вв. до н.э.* Москва: Наука, 1971.
- Койчев, А. Находки с монети на сатрите (тип Силен и нимфа) и ореските, намерени в района на с. Барутин, Доспатско. В: Димитрова, Д., съст. и ред. *По пътя на миналото. Сборник научни статии по повод 65-годишнината на д-р Георги Китов*. София: Арос, 2008, 105–108.
- Манов, Р., И. Прокопов. Ранни тасоски монети от VI–IV в. пр. Хр. от района на гр. Гоце Делчев. *Известия на Исторически музей – Кюстендил (ИИМКн)*, XII, 2005, 35–42.
- Прокопов, И. Елинистически и ранноримски монети. В: Божкова, А., П. Делев, ред. *Копривлен. Т. I. Спасителни археологически проучвания по пътя Гоце Делчев – Драма 1998–1999 г.* София: Nous, 2002, 249–260.
- Прокопов, И. Монетна циркулация в Югозападна Тракия през VI–IV в. пр. Хр. *ИИМКн*, XIV, 2007, 167–175.
- Прокопов, И. Сребърни монети от периода 6–5 в. пр. Хр. от средните течения на реките Струма и Места. Academia.edu [online]. [viewed 15.11.2021]. Available from: https://www.academia.edu/14647611/Silver_coins_from_the_period_of_6_5_c_BC_the_area_of_middle_reaches_of_the_rivers_Struma_and_Mesta
- Прокопов, И. Сребърни монети от периода 6–5 в. пр. Хр. от средните течения на реките Струма и Места [II ч.]. Academia.edu [online]. [viewed 15.11.2021]. Available from: https://www.academia.edu/14794872/Silver_coins_from_the_period_of_65_c_BC_the_area_of_middle_reaches_of_the_rivers_Struma_and_Mesta_Part_II

- Топалов, С. *Племена и владетели от земите на Одриското царство и граничните му югозападни територии от края на VI до средата на IV в. пр. н. е. Приноси към проучване монетосеченето и историята на Древна Тракия*. [София]: Наско-1701, 1998.
- Топалов, С. *Древна Тракия. Сборник проучвания, свързани с тракийското племенно, владетелско и градско монетосечене VI–I в. пр.н.е.* София: Mind Print, 2012.
- Фол, А. *Политическа история на траките. Края на второто хилядолетие до края на пети век преди новата ера*. София: Наука и изкуство, 1972.
- Фол, А., Т. Спиридонов. *Историческа география на тракийските племена до III в. пр.н.е.* Прил.: атлас. София: БАН, 1983.
- Хаджиева, Н. *Монетна циркулация в Югозападна Тракия (по средните и горните течения на Струма и Места) през VI–IV в. пр. Хр.* Дисертация за присъждане на образователна и научна степен „доктор“. Благоевград, 2021.
- Юркова, Й. Монетни находки, открити в България през 1977 и 1978 г. *Археология*, 4, 1979, 59–65.
- Юркова, Й. Нови наблюдения върху хронологията и локализацията на центровете на тракийското племенно монетосечене. В: *Антична нумизматика в България. Международни изяви 1980–1982*. София: 1982, 5–14.
- Юркова, Й. *Монетни съкровища от българските земи. Т. 1. Монетите на тракийските племена и владетели*. София: Петър Берон, 1992.
- Alexandrov, St. The earliest Myscenaean imports in Bulgaria. In: Bouzek, J., L. Domaradzka, eds. *The Culture of Thracians and their Neighbors. Proceedings of the International symposium in memory of Prof. Mieczyslaw Domaradzki, with a round table “Archaeological Map of Bulgaria”*. Bar international series; 1350. Oxford: Archaeopress, 2005, 47–51.
- Babelon, E. *Traité des monnaies grecques et romaines. Pt. II. Description historique*. Т. 1: *Comprenant les monnaies grecques depuis les origines jusqu’aux guerres médiques*. Paris: E. Leroux, 1907.

- Baralis, A. The Chora Formation of the Greek Cities of Aegean Thrace. Towards a Chronological Approach to the Colonization Process. In: Guldager Bilde, P., J. Hjarl Petersen, eds. *Meetings of Cultures in the Black Sea Region. Between Conflict and Coexistence. Black Sea Studies 8*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2008, 101–130.
- Bouzek, J., M. Domaradzki, Z. H. Archibald, eds. *Pistiros I. Excavations and Studies*. Prague: Charles University Press, 1996.
- Casson, S. *Macedonia, Thrace and Illyria. Their relations to Greece from the earliest times down to the time of Philip, son of Amyntas*. Oxford University Press, 1926.
- Coin Collections and Coin Hoards from Bulgaria (CCCHBulg)*. Vol. I–IX in series. Sofia, 2007–2019. Editor in chief Ilya S. Prokopov.
- Coin Hoards*. Vol. 1 (ed. by M. J. Price). London: Royal Numismatic Society, 1975.
- Coin Hoards*. Vol. 4 (ed. by M. J. Price). London: Royal Numismatic Society, 1978.
- Coin Hoards*. Vol. 7 (ed. by M. J. Price). London: Royal Numismatic Society, 1985.
- Coin Hoards*. Vol. 8 (ed. by M. J. Price et al.). London: Royal Numismatic Society, 1994.
- Domaradzki, M. Interim report on archaeological investigations at Vetren – Pistiros, 1988–94, with pls. I–IX. In: Bouzek, J., M. Domaradzki, Z. H. Archibald, eds. *Pistiros I. Excavations and Studies*. Prague: Charles University Press, 1996, 13–34.
- Figueira, Th. J. *The Power of Money. Coinage and Politics in the Athenian Empire*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.
- Fried, S. The Decadrachm hoard: an introduction. In: Carradice, I., ed. *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires. The Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History*. Oxford: British Archaeological Reports, 1987, 1–20.
- Gaebler, H. Zur Münzkunde Makedoniens. II. Die Münzen der Derronen. *Zeitschrift für Numismatik* 20 (1897), 289–299.
- Gale, N. H., O. Picard, J.-N. Barrandon. The archaic Thasian silver coinage. *Der Anschnitt* 42, Beiheft 6, 1988, S. 212–223.

- Grigorova-Gencheva, V., I. Prokopov. New Hoards with Small Denomination Coins of the Island of Thasos (6th–5th century B.C.). Context, Interpretation and Dating. In: Caccamo Caltabiano, M., ed. *XV International Numismatic Congress, Taormina 2015. Proceedings*. Vol. 1. Roma – Messina: Arbor Sapientiae Editore, 2017, 360–364.
- Hadzhieva, N., M. Doychinova. Silver Coins from Sandanski Region and Its Territory (6th–4th c.). In: Nankov, E., ed. *Sandanski and its territory during prehistory, antiquity and middle ages. Current trends in archaeological research. Proceedings of an International conference at Sandanski, September 17–20, 2015*. Papers of the American Research Center in Sofia, vol. 3. Veliko Tarnovo: Faber, 2017, 337–343.
- Hammond, N. G. L., G. T. Griffith. *A History of Macedonia*. Vol. II. 550–336 B. C. Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Head, B. V. *Catalogue of Greek coins in the British Museum. Macedonia, etc.* London: Trustees of the British Museum, 1879.
- Head, B. V. *Historia Numorum. A Manual of Greek Numismatics*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- Kagan, J. H. The Decadrachm hoard: *chronology and consequences*. In: Carradice, I., ed. *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires. The Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History*. Oxford: British Archaeological Reports, 1987, 21–28.
- Koukouli-Chryssanthaki, Ch. Late Bronze Age in Eastern Macedonia. In: *Thracia Praehistorica. Supplementum Pulpudeva 3, Plovdiv, 4–19 Oct. 1978*. Sofia: Académie bulgare des Sciences, 1982, 231–285.
- Kraay, C. M. *Archaic and Classical Greek coins*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1976.
- Kraay, C. M. The Asyut hoard. Some comments on chronology. *The Numismatic Chronicle (NC)*, vol. 17 (137), 1977, 189–198.
- Kremydi, S. Coinage and Finance. In: Lane Fox, R., ed. *Brill's Companion to Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Ancient Macedon, 650 B. C. – 300 A. D.* Leiden: Brill, 2011, 159–178.

- Kroll, J. H. The reminting of Athenian silver coinage, 353 B. C. *Hesperia*, vol. 80, № 2 (April – June 2011), 229–259.
- Leake, W. M. *Travels in Northern Greece*. Vol. 3. London: J. Rodwell, 1835.
- Leu Numismatik AG*, Auction 81, 16.05.2001, № 136.
- Manov, M. Die Inschriften auf den Silbergefäßen und dem Bronzehelm von Seuthes III aus dem Grabhügel Goljama Kosmatka. *Archaeologia Bulgarica*, 3, 2006, 27–34.
- Markov, K. La presence Thrace a l'île de Thasos du VII^e au III^e s. av. n. ère. In: *Pulpudeva. Semaines Philippopolitaines de l'histoire et de culture Thrace. Plovdiv, 4–19 Octobre 1976*. T. 2. Sofia: Académie bulgare des Sciences, 1978, 185–188.
- Müller, O., W. Gentner. On the Composition and Silver Sources of Aeginetan Coins from the Asyut Hoard. *Archaeo Physika 10*, 1979 (= *Proceedings of the 18th International Symposium on Archaeometry and Archaeological Propection, Bonn, 14–17 March 1978*), 176–193.
- Murray, O. *Early Greece*. 2nd ed., 353 p., 8 plates. London, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993 (1st ed., 1978).
- Peshekhonov, V. K. The hemi-hektai of the island of Thasos of the type “silenos/krater” – “domestic” money in southwestern Thrace. In: *CCCHBulg*, vol. VI. Sofia, 2016, 25–32.
- Pernicka, E., W. Gertner, G. A. Wagner, M. Vavelidis, N. H. Gale. Ancient lead and silver production on Thasos, Greece. *ArchéoSciences, revue d'Archéométrie*, № 1, 1981. (= *Actes du XXe symposium international d'archéométrie, Paris, 26–29 mars 1980*, vol. III), 227–237.
- Picard, O. Monnayage thasien du Ve siècle av. J.-C. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 126/3, 1982, 412–424.
- Picard, O. Le commerce de l'argent dans la charte de Pistiros. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 123/1, 1999, 331–346.
- Picard, O. Mines, monnaies et impérialisme: conflits autour du Pangée (478–413 av. J.-C). In: Guimier-Sorbets, A.-M., M. Hatzopoulos, Y. Morizot, eds. *Rois, cités, nécropoles. Institutions, rites et monuments en Macédoine*.

- Athènes: Centre de recherche sur l'Antiquité Grecque et Romaine, 2006, 269–283.
- Picard, O. Esquisse d'une histoire de rapports économiques entre Grecs et Thraces. In: *Thrace in the Graeco-Roman World. Proceedings of the 10th International Congress of Thracology, Komotini – Alexandroupoli, 18–23 October 2005*. Athens: National Hellenic Research Foundation, 2007, 464–473.
- Picard, O., C. Bresc, T. Faucher, G. Gorre, M.-C. Marcellesi, C. Morrisson. *Les monnaies des fouilles du centre d'Études Alexandrines. Les monnayages de bronze à Alexandrie de la conquête d'Alexandre à l'Égypte romaine*. Études Alexandrines 25. Alexandrie: Centre d'Études Alexandrines, 2012.
- Popov, H. Settlements. In: Valeva, J., E. Nankov, D. Graninger, eds. *A Companion to Ancient Thrace*. Malden (Mass.); Oxford; Chichester: John Wiley & Sons, 2015, 109–125.
- Popov, H. Trebenishte: Elites, luxury and Resources. In: Ardjanliev, P., K. Chukalev et al., eds. *100 years of Trebenishte*. Sofia: National Archaeological Institute with Museum – Bulgarian Academy of Sciences, 2018, 203–208.
- Pouilloux, J. *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos. I. De la fondation de la cité à 196 avant J.-C.* [Études Thasiennes, III]. Paris: E. de Boccard, 1954.
- Poulios, V. Hoard of Silver Coins of Philip II, Thasos and Neapolis from Potami, Drama. *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ* 53, 1998 (2002), 187–256.
- Price, M. J., N. Waggoner. *Archaic Greek Silver Coinage. The Asyut Hoard*. London: Vecchi, 1975.
- Price, M. J. The Coinages of the Northern Aegean. In: Carradice, I., ed. *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires. The Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History*. Oxford: British Archaeological Reports, 1987, 43–52.
- Prokopov, I. Coin circulation in South-West Thrace during the period 6th–5th century BC. *Thracia* 17 (*In honorem annorum LX Cirili Yordanov*), 2007, 343–352.
- Prokopov, I. “Bad-Style” Coins or Imitation? *Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья*, 2018, № 10, 373–387.

- Psoma, S. Le trésor de Gazôros (*CH IX 61*) et les monnaies aux légendes ΒΕΡΓ, ΒΕΡΓΑΙΟΥ. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 126–1, 2002, 205–229.
- Psoma, S. The “Lete” coinage reconsidered. In: Alfen, P. van, ed. *Agoranomia. Studies in Money and Exchange Presented to John H. Kroll*. New York: American Numismatic Society, 2006, 61–86.
- Seaford, R. The earliest coinage. In: Seaford, R. *Money and the Early Greek Mind. Homer; Philosophy, Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 125–146; DOI:10.1017/CBO9780511483080.008.
- Seyrig, H. Quatre cultes de Thasos. *BCH* 51, 1927, 178–233.
- Sylloge Nummorum Graecorum. Danish National Museum. Royal Collection of Coins and Medals (SNG Cop.)*. Vol. 2. *Thrace and Macedonia*. Copenhagen: Einar Munksgaard, 1942–1944 (reprint New Jersey 1982).
- Sylloge Nummorum Graecorum France. Bibliothèque National. Cabinet des médailles (SNG France)*. Vol. 1. *Collection Jean et Marie Delepierre*. Paris: Bibliothèque nationale, 1983.
- Svoronos, J. N. *L’Hellénisme primitif de la Macédoine prouvé par la Numismatique et l’Or du Pangée*. Paris: E. Leroux – Athènes: M. Eleftheroudakis, 1919 (extrait de *JIAN* 19).
- The Arthur S. Dewing Collection of Greek Coins (American Coins in North American Collections)*. Ed. by Leo Mildenberg and Silvia Hurter. New York: American Numismatic Society, 1985.
- Thompson, M., O. Mørkholm, C. M. Kraay, eds. *An Inventory of Greek Coin Hoards (IGCH)*. New York: Published for the International Numismatic Commission by the American Numismatic Society, 1973.
- Thucydides, The Peloponnesian War, 1.101. *Perseus Digital Library – Tufts University* [online]. [viewed 06.12.2021]. Available from: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0247%3Abook%3D1%3Achapter%3D101>
- Topalov, St. *Ancient Thrace. Contributions to the study of the early Thracian tribal coinage and it’s relations to the coinage of the Odrysians and the Odrysian kingdom during 6th – 4th c. B. C.* [Sofia]: Nasko-1701, 2003, 107–194.

- Topalov, St. *Contribution to the study of coins of the type "Silenus and Nymph" – the most important coinage in ancient Thrace in the period from the end of 6th century to the middle of 4th century BC.* [Sofia]: Mind Print, 2012.
- Tzamalīs, A. Monnaies thraco-macédoniennes: quelques observations sur les monnaies au centaure et à la nymphe. In: Faucher, T., M.-C. Marcellesi, O. Picard, eds. *Nomisma. La circulation monétaire dans le monde grec. Actes du colloque international, Athènes 14–17 avril 2010.* [BCH suppl. 53]. Athènes, 2011, 67–77.
- Tzochev, Ch. Trade. In: Valeva, J., E. Nankov, D. Graninger, eds. *A Companion to Ancient Thrace.* Malden (Mass.); Oxford; Chichester: John Wiley & Sons, 2015, 412–425.
- Waggoner, N. *Early Greek Coins from the Collection of Jonathan P. Rosen* (Ancient coins in North American collections, № 5). New York: American Numismatic Society, 1983.
- Walsch, J. St. P. Exchange and Influence: Hybridity and the Gate Reliefs of Thasos. In: Schultz, P., R. von den Hoff, eds. *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World. Proceedings of an International conference held at the American School of Classical Studies, 27–28 November 2004.* Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2009, 174–187.
- Κουρτίδου, Κ. Γ. *Ιστορία της Θράκης. Από των αρχαιότατων χρόνων μέχρι του 46 μ.Χ.* Τυπογραφείο Αλευρόπουλου, εν Αθήναις, 1932.

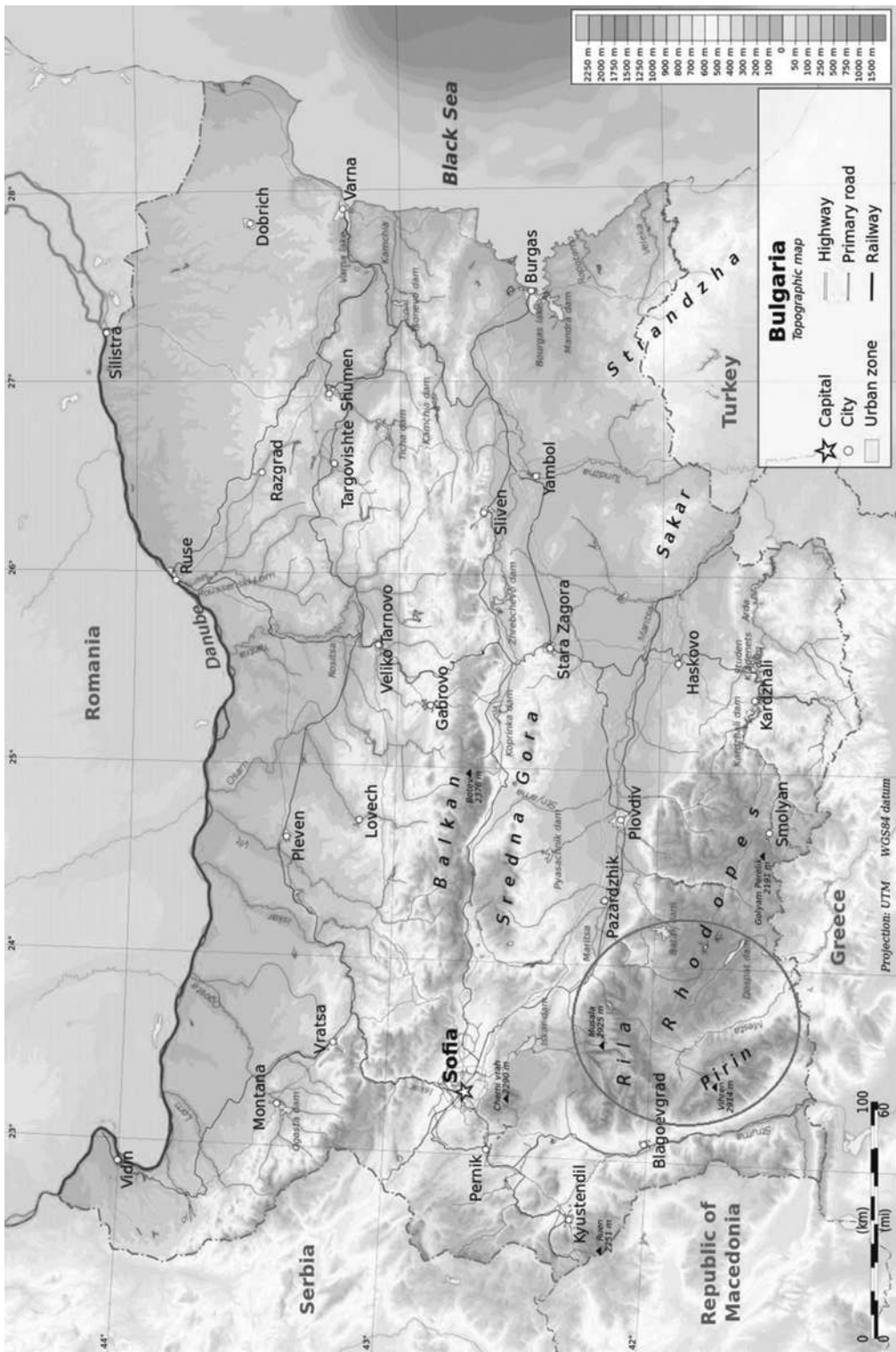
Източници на картите:

<https://www.mapsland.com/maps/europe/bulgaria/large-elevation-map-of-bulgaria.jpg>

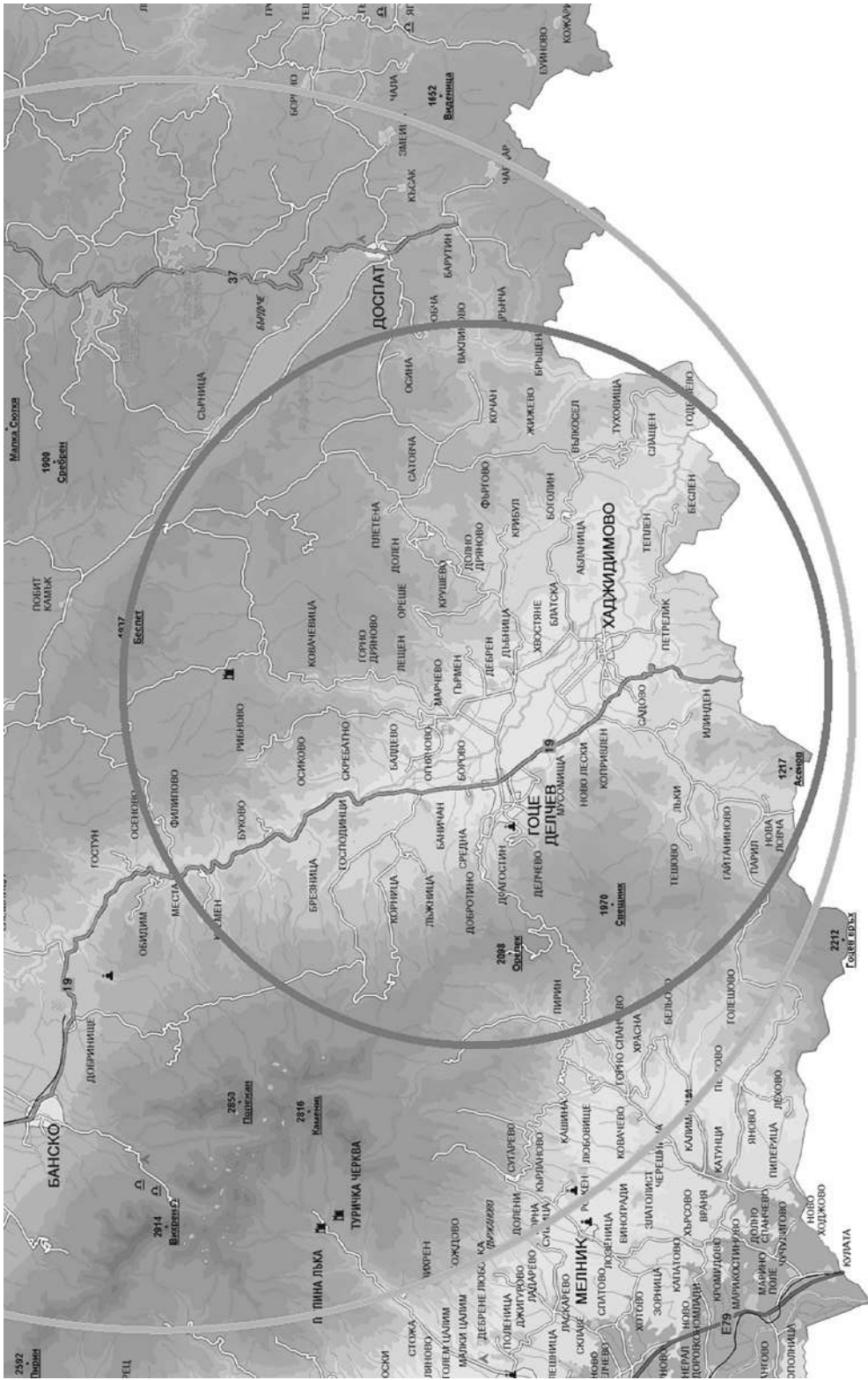
<https://www.worldmap1.com/bulgaria-map.asp>

Диаграми и снимки на монети:

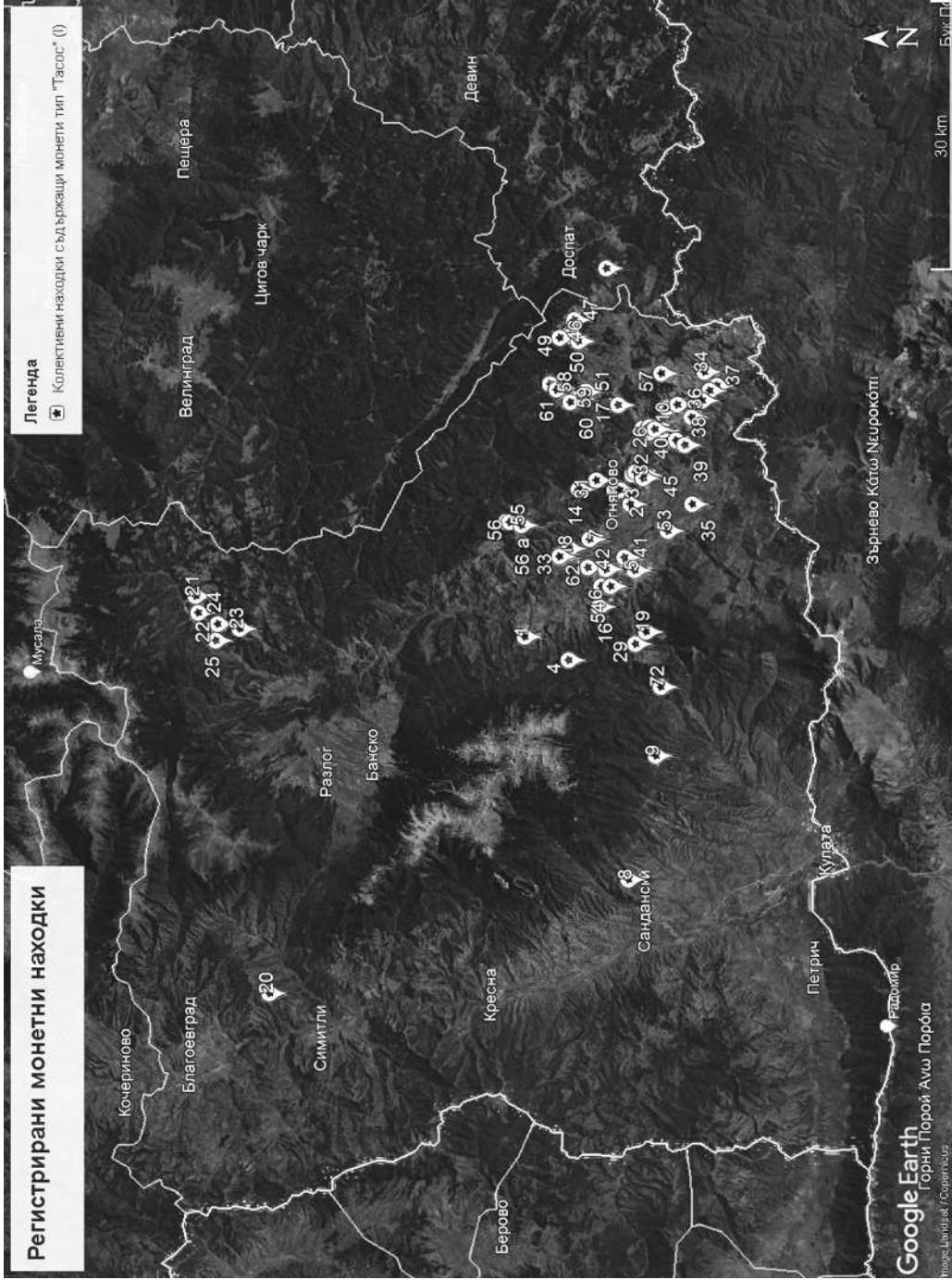
д-р Нина Хаджиева



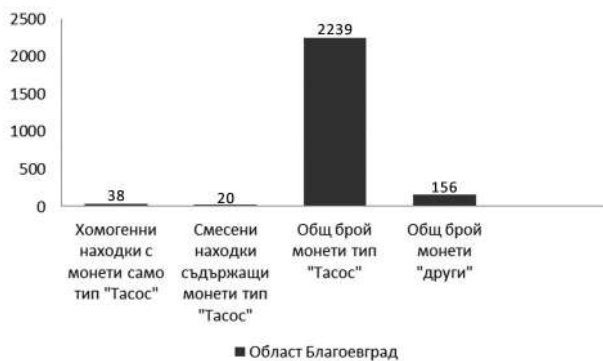
Карта 1. Република България – Югозападен регион



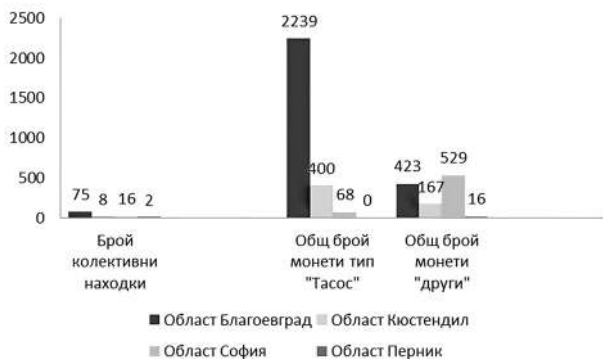
Карта 2. Югозападна България, средното течение на р. Места и Западните Родопи



Карта 3. Регистрирани колективни монетни находки, съдържащи сребърни монети тип „Тасос (I период)“



Диаграма 1. Обл. Благоевград, регистриран брой смесени и хомогенни колективни монетни находки. Съотношение между съдържащите се в тях монети тип „Тасос (I период)“ и всички останали монети



Диаграма 2. Брой на регистрирани колективни монетни находки по области (Благоевград, Кюстендил, София и Перник). Съотношение между съдържащите се в тях монети от тип „Тасос (I период)“ и всички останали монети

КАТАЛОГ

Югозападна Тракия, тип „Тасос (I период)“

Ок. 525–480 г. пр. Хр.

Аверс: силен в бяг, надясно, държи в обятията си нимфа.

Реверс: вдлъбнат квадрат, разделен на четири части.



1. Статер, сребро – 18/20 мм; 9,08 г
ДП 133/2011 с. Брезница (Гоцеделчевско)

Местосъхранение: РИМ – Благоевград

Непубликувана.

SNG Cop. Thrace, Pl. 20, 1007–1016.



2. 1/3 статер (драхма), сребро – 15/16 мм; 3,73 г

От землището на с. Долно Дряново (Гоцеделчевско)

Частна колекция

Непубликувана

Местосъхранение – неизвестно.

SNG Cop. Thrace 1014–1016.

Ок. 510–463 г. пр. Хр.

Аверс: силен в бяг, надясно.

Реверс: вдлъбнат квадрат, разделен на четири части.



3. 1/8 статер (хемитетарте), сребро – 9/11 мм; 1,16 г

От землището на с. Абланица (Гоцеделчевско)

Частна колекция

Непубликувана

Местосъхранение – неизвестно.



4. 1/8 статер, сребро – 11/11мм; 1,26 г

ДП 133/2011 с. Петрелик (Гоцеделчевско)

Местосъхранение: РИМ – Благоевград

Инв. № 1.10.5/2638; непубликувана.



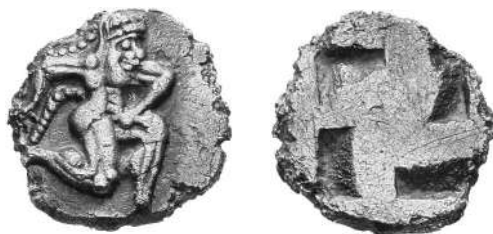
5. 1/8 статер, сребро – 10/11 мм; 1,12 г

От землището на с. Блатска (Гоцеделчевско)

Частна колекция

Непубликувана

Местосъхранение – неизвестно.



6. 1/8 статер, сребро – 10/11 мм; 1,03 г
От землището на с. Гърмен (Гоцделчевско)
Частна колекция
Непубликувана
Местосъхранение – неизвестно.



7. 1/8 статер, сребро – 10/10 мм; 0,93 г
ДП 133/2011 с. Брезница (Гоцделчевско)
Местосъхранение: РИМ – Благоевград
Непубликувана.



8. 1/8 статер, сребро – 11/10 мм; 1,03 г
ДП 133/2011 с. Брезница (Гоцделчевско)
Местосъхранение: РИМ – Благоевград
Непубликувана.

References – № 3 – № 8: *Le Rider, Thasiennes 4;*
SNG Cop. Macedonia, Pl. 5, 191–194 (Lete).

Ок. 463–411 г. пр. Хр.

Аверс: силен в бяг, наядсно, държи в обятията си нимфа.

Реверс: вдлъбнат квадрат, разделен на четири части.



9. Статер, сребро – 20/21 мм; 8,02 г
ДП 133/2011 с. Петрелик (Гоцеделчевско)

Местосъхранение: РИМ – Благоевград

Инв. № 1.10.5/2371

Непубликувана.

SNG Cop. Thrace 1007–1017.

Ок. 405/4–390 г. пр. Хр. (група III и IV)*

Аверс: коленичил силен наляво, в дясната ръка държи кантарос.

Реверс: ΘΑΣ – ΙΩΝ от двете страни на кратер/амфора.



10. Трихемиобол, сребро – 10/11 мм; 0,81 г

Посока на монетен печат –10 h

* Емисиите на този тип и следващите подтипове в каталога са по Peshekhonov, V. K. The hemi-hektai of the island of Thassos of the type “silenos/krater” – “domestic” money in southwestern Thrace. In: *CCCHBulg.*, vol. VI. Sofia, 2016, 25; Poullos, V. Hoard of

Допълнителен символ – скакалец (?)
От землището на с. Копривлен (Гоцеделчевско)
Частна колекция
Непубликувана
Местосъхранение – неизвестно.



11. Трихемиобол, сребро – 10/10 мм; 0,82 г
Посока на монетен печат – 1h
От землището на с. Копривлен (Гоцеделчевско)
Частна колекция
Непубликувана
Местосъхранение – неизвестно.

References – № 10 и № 11:

SNG Cop. Thrace, Pl. 20, 1029–1030;

Le Rider, Thasos 26.

Ок. 422/1–411 г. пр. Хр. (група I)

**Аверс: коленичил силен $\frac{3}{4}$ насреца и наляво,
в дясната ръка държи кантарос.**

Реверс: ΘΑΣ – ΙΩΝ от двете страни на амфора.



12. Трихемиобол, сребро – 12/10 мм; 0,77 г

Посока на монетен печат – 12 h

От района на гр. Гоце Делчев

Частна колекция

Непубликувана

Местосъхранение – неизвестно.

SNG Cop. Thrace, Pl. 20, 1029.

Ок. 411–405/4 г. пр. Хр. (група II)

**Аверс: коленичил силен надясно,
в дясната ръка държи кантарос.**

Реверс: ΘΑΣ – ΙΩΝ от двете страни на амфора.



13. Трихемиобол, сребро – 9/10 мм; 0,61 г

Посока на монетен печат – 3 h

От землището на с. Борово (Гоцеделчевско)

Частна колекция

Непубликувана

Местосъхранение – неизвестно.



14. Трихемиобол, сребро – 11/11 мм; 0,75 г

Посока на монетен печат – 12 h

От района на гр. Гоце Делчев

Частна колекция

Непубликувана

Местосъхранение – неизвестно.

References – № 13 и № 14:

SNG Cop. Thrace, Pl. 20, 1031

Le Rider, Thasos 26.

Монетни ядра/заготовки

15. Сребърно ядро, 10/8 мм, 3,45 г
От землището на с. Абланица (Гоцеделчевско)
Частна колекция
Непубликувана
Местосъхранение – неизвестно.



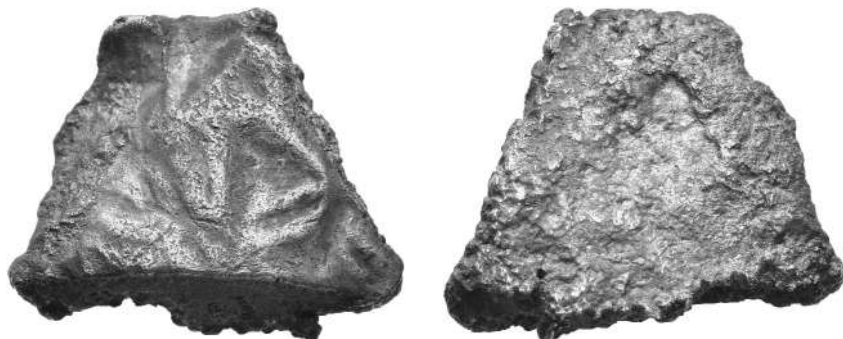
16. Сребърно ядро, 11,5/12 мм, 3,70 г
От землището на с. Илинден (Гоцеделчевско)
Частна колекция
Непубликувана
Местосъхранение – неизвестно.



17. Сребърно ядро, 7,5/8 мм, 1,46 г
От района на гр. Гоце Делчев
Частна колекция
Непубликувана
Местосъхранение – неизвестно.



18. Сребърно ядро, 6/6 мм, 0,55 г
От землището на с. Гърмен (Гоцеделчевско)
Частна колекция
Непубликувана
Местосъхранение – неизвестно.



19. Сребърен фрагмент от лята монета (тетрадрахма?)
Едностранно щампована
7,93 г, дебелина на ядрото – 6 мм
От землището на с. Абланица (Гоцеделчевско)
Частна колекция
Непубликувана
Местосъхранение – неизвестно.

New Data on the Roman Tomb at Hisarya

Miroslav Madzharov

Archaeological Museum of Hisarya/South-West University
Neofit Rilski

Rositsa Manova

Institute of Balkan Studies and Center of Thracology,
Bulgarian Academy of Sciences

ABSTRACT: *Archaeological excavations of the Roman city of Diocletianopolis (Hisarya) have identified the presence of five necropolises located outside the fortified part of the city. The largest of them is situated 300 m south of the southwest corner of the fortress. A Roman tomb dating from the 4th century was discovered in this necropolis in 1957. A typical early Christian burial took place in it. The tomb consists of a vaulted corridor and a burial chamber. The chamber is painted with frescoes in floral and geometric ornamentation, and the floor is covered with colourful mosaics in the technique of opus vermiculatum. In 2021, studies were made of the tomb frescoes, which found that for their painting there were used paints and hitherto unknown to the territory of Bulgaria binders characteristic of the culture of ancient Egypt after the time of Ptolemy I (367–283 BC). These results add to the epigraphic information from the archaeological excavations of the baths of Diocletianopolis, according to which in imperial possession declared here in the middle of the 2nd century there were people of eastern origin. It is this population that brought the traditions of funeral practices established in the Roman city.*

Keywords: antiquity, Diocletianopolis, Egypt, cinnabar, fresco

Нови данни за римската гробница при Хисаря

Мирослав Маджаров

Археологически музей – Хисаря/Югозападен университет
„Неофит Рилски“

Росица Манова

Институт за балканистика с Център по тракология –
Българска академия на науките

РЕЗЮМЕ: Археологическите проучвания на римския град Диоклецианополис (гр. Хисаря) установиха наличието на пет некропола, разположени извън укрепената част на града. Най-големият от тях е ситуиран на 300 м южно от югозападния ъгъл на крепостта. В този некропол през 1957 г. е открита римска гробница, датирана от IV в. В нея е извършено типично за епохата раннохристиянско погребение. Гробницата се състои от засводен коридор и гробна камера. Камерата е изписана със стенописи в растителен и геометричен орнамент, а подът е настлан с пъстроцветна мозайка в техниката *opus vermiculatum*. През 2021 г. бяха направени изследвания на стенописите на гробницата, които установиха, че при нейното изписване са били използвани бои и неизвестни досега за територията на България свързващи вещества, характерни за културата на Древен Египет след времето на Птолемей I (367–283 г. пр. Хр.). Тези резултати са в допълнение на епиграфската информация, произхождаща от археологическите проучвания на термите на Диоклецианополис, според която в обявеното още през средата на II в. на това място императорско владение е присъствало население от източен произход. От това население именно са тръгнали и традициите, установени при погребалните практики в римския град.

Ключови думи: Античност, Диоклецианополис, Египет, цинобър, стенопис

През епохата на Късната античност (IV–VI в.) римският и ранновизантийски град Диоклецианополис, локализиран при хисарските минерални извори¹, е бил един от петте най-големи градове в римската провинция Тракия. Този факт е исторически документиран в пътеводителя (*συνέκδημος*) на древногръцкия хронист Хиерокъл, творил по времето на император Юстиниан I (527–565). В списъка на градовете, който споменава древният автор, Диоклецианополис е поставен на трето място след Филипополис (Пловдив) и Берое (Стара Загора)².

Дългогодишните археологически проучвания на римския град Диоклецианополис, наред с изясняването на проблемите за топографията на града, неговата укрепителна система, градоустройство и архитектура³, установиха и наличието на пет некропола, които са разположени извън крепостната стена⁴. Проучването на некрополите е от съществено значение за изясняването на социалното и икономическото състояние на населението, обитавало града през онези далечни времена. В някои от тях е имало бедни погребения с оскъден гробен инвентар, а в други са били извършени големи погребения в значителни по размери гробни съоръжения. Един от най-богатите некрополи на Диоклецианополис се е намирал на около 300 м южно от югозападния ъгъл на крепостната стена (*вж. ил. 1*).⁵ През 1957 г., при напояване на съществуващите в този район овощни градини, селяните се натъкват на масивни зидове от постройка, които са достигали почти до повърхността на обработваемия терен. Проведените археологически разкопки установяват наличието на това място на голяма римска семейна гробница. Тя е известна отдавна на археологическата наука с първата и основна публикация на нейния откривател – Христо Джамбов, в която той я определя като „малък провинциален мавзолей“⁶. В гробницата е извършено типично за

¹ Маджаров, К. *Диоклецианопол*. Т. 1. София: Диос, 1993, 6–14.

² *Гръцки извори за българската история (ГИБИ)*. Т. II. София: БАН, 1958, 89.

³ Маджаров, К. *Диоклецианопол*, 21–187.

⁴ *Пак там*, 188–196.

⁵ *Пак там*, 190–192.

⁶ Джамбов, Хр. Хисарската гробница. *Годишник на Народния археологически музей в Пловдив*, V (1963), 117–142.

епохата раннохристиянско погребение. Тя е най-интересната и впечатляваща със своя интериор гробница, откривана досега в района на античния Диоклецианополис. Състои се от дълъг стълбищен коридор (*δρομος*) и засводена гробна камера (*вж. ил. 2*). За нейното изграждане теренът предварително е бил вкопан на дълбочина до 7 м. Денивелацията на терена от повърхността до пода на камерата е преодоляна посредством тухлени стъпала.

При изграждането ѝ са употребени ломени камъни и тухли. За spojка е използван хоросан, с примес на ситно счукани тухли. Стените на коридора са иззидани изцяло от камъни, а строежът на гробната камера е бил изпълнен в системата на смесената зидария (*opus mixtum*) с редуване на каменни с петредови тухлени пояси. Стълбищният коридор е осигурявал подхода от повърхността на земята към подземната погребална камера. Той е бил разделен на две части, отделени помежду си с ярко изразена фуга (*вж. ил. 3*). Предната част на коридора не е била засводена, тъй като е била на нивото на земната повърхност. Западната му част, която е била изцяло под земята, е имала сводово покритие. Възможно е в началото на този свод да е имало врата, следи от която не са установени при археологическите разкопки. Тази част на коридора е конструктивно свързана със същинската гробна камера. Подходът към гробната камера през коридора се е осъществявал посредством стъпала. За тяхната направа естественият терен е бил изсечен и след това измазан с дебела мазилка. Вследствие на многократната употреба повърхността на всички стъпала е силно изтрита. В долната част на коридора има малък засводен отвор, който представлява началото на отводнителната система за отвеждане на евентуално навлязлата в гробната камера вода. Каналът е с посока изток към малката река Славеев дол.

Влизането в погребалната камера се е осъществявало чрез вход, чиито страни са оформени от масивни каменни блокове (*вж. ил. 4*). От външната страна блоковете са профилирани, вследствие на което е образувана вдлъбнатата рамка с жлеbove за захващането на еднокрилата врата.

Гробната камера представлява правоъгълно засводено помещение, на четирите страни на което са изградени симетрично шест ниши (*вж. ил. 5*). Подът е настлан с мозайка в геометричен орна-

мент, изпълнен в техниката *opus vermiculatum* (вж. ил. 6). Стените на камерата, както и тези на коридора са били покрити със стенописи в растителен и геометричен орнамент (вж. ил. 7). Нишите също са били изрисувани със стенописи. Особен интерес представлява стенописът върху северната декоративна ниша, на която са изобразени червени рози (вж. ил. 8).

Първата информация за отглеждането на рози на територията на България е тази на античния автор Плиний Стари (23–79 г. сл. Хр.) (Plin. N. H. XXI, 9). В своята „Естествена история“ той споменава за наличието на 12 вида рози, които са носили имената на провинциите, в които са били отглеждани⁷. Според Плиний единият вид е бил т.н. тракийска роза – факт, който красноречиво доказва, че още от древни времена провинция Тракия е представлявала център на розопроизводството. В това отношение стенописът в една от нишите на хисарската гробница по категоричен начин подкрепя сведенията на античния автор и представлява едно от най-ранните изображения на розата в днешните български земи.

Най-новите изследвания на стенописите на хисарската гробница обогатиха информацията за използваните цветове, бои и техника на нейното изрисуване. Те са извършени по проект ИНФРАМАТ, който даде възможност на Института по балканистика с Център по тракология в сътрудничество с Националния археологически институт с музей, институти от консорциума на проекта и редица регионални и общински музеи да започне интердисциплинарни изследвания на използваните пигменти в украсата на недвижими и движими културни ценности от праисторията до Късната античност на територията на България. Анализът е проведен от проф. д-р Деница Панталеева от Института по органична химия с Център по фитохимия към БАН, доц. д-р Георги Авдеев от Института по физикохимия към БАН, доц. д-р Л. Александров, Росица Кукева и проф. д-р Радостина Стоянова от Института по обща и неорганична химия към БАН.

Преди полагането на цветовете мазилката е била грундирана с бял грунд със съдържание на калциев карбонат и силикатни минерали.

⁷ Pliny the Elder. *Complete works. Natural history*. Ebook. Delphi Classics, 2015; Зарев, К. *История на българското розопроизводство*. Пловдив: Вион, 1996, 25–26.

Пробите от червения слой показват високо съдържание на калциев карбонат и силикатни материали (глинести минерали, каолинит). В четири фрагмента от мазилката, в червените ивици са регистрирани и органични вещества – туткал, казеин, яйце. Инфрачервеният спектър, снет след микроекстракцията с хлороформ на един фрагмент от червения слой, регистрира ивица със съдържание на органичен материал и калциев карбонат. Наблюдават се също и ивици, които частично могат да се определят като гипсови. Анализът показва и наличието на растително (полимеризирало – остаряло) масло или растителна смола (мастикс).

Като спояващо вещество вярта се използва в Древен Египет след времето на Птолемей I (323–285 г. пр. Хр.). Египтяните нанасяли тънък слой грунд, смес на калциев карбонат и малко гипс, изпълняващ ролята на пълнител⁸. Приложението на пигментите за стенописни произведения ставало чрез смесване със свързващи вещества (лепила). Те се делят на растителни и животински. Най-широко разпространени били растителните гуми (Plin. XVI, 21), чието добиване води началото си от Египет и Судан⁹. От животинските свързватели за живопис били използвани лепила от кости, кожи и други животински отпадъци. Лепилото получавали чрез изваряването им във вода. Приложението му започва още от епохата на Древното царство (2900 г. пр. Хр.), а като съставка на грунд – от епохата на Новото царство (XVIII династия, около 1580 г. пр. Хр.)¹⁰. В Древен Египет били използвани и лакови покрития, добивани от различни видове смоли¹¹. Най-разпространена била т. н. гума мира. Съставът на политуриите

⁸ Hedegaard, S. B., T. Delbey, C. Brøns, K. L. Rasmussen. Painting the Palace of Apries II: ancient pigments of the reliefs from the Palace of Apries, Lower Egypt. *Heritage Science* 7 [online], 54 (2019) [viewed 10.12.2021]. Available from: <https://heritage-sciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-019-0296-4>

⁹ Шаренков, А. *Старинни трактати по технология и техника на живописата*. Т. 1, кн. 1. София: Български художник, 1988, 32–33.

¹⁰ *Пак там*, 113 сл.

¹¹ Hedegaard, S. B., T. Delbey, C. Brøns, K. L. Rasmussen. Painting the Palace of Apries II: ancient pigments of the reliefs from the Palace of Apries, Lower Egypt. *Heritage Science* 7 [online], 54 (2019) [viewed 10.12.2021]. Available from: <https://heritage-sciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-019-0296-4>

върху живописиста от този период днес е трудно да се определи, но проведените съвременни физикохимични анализи категорично регистрират съставки със съдържание на смоли. По всяка вероятност смолата се нанасяла в полутечно състояние, под формата на балсам.

Оптичната спектроскопия на проби от стенопис на хисарската гробница показва, че пропиването на пигмент в грундовия слой е в ниски стойности, което от своя страна говори за прилагане на суха техника на живопис и изключване на техниката „мокро фреско“¹². В египетската култура червеният пигмент на основата на желязо (Fe) е в рутинна употреба. Той се използва и през Античността. При изследване на проба на червения пигмент, обграждащ входа на гробната камера, с помощта на рентгено-флуоресцентен анализ е установен пигментът цинобър¹³. Резултатите доказаха, че червеният цвят е смес от цинобър и пигмент на основата на железен окис. През епохата на Късната античност цинобърът се е получавал по т. н. мокър метод в разтвор на калиева основа и нагряване до 500 °C. В древността калиевата основа е била добивана от растителна пепел¹⁴.

Цветовата украса, която включва и цинобър при изрисуване на постройки, съдове, култови антропоморфни и зооморфни фигури и други предмети с ритуални функции, а и свързани с бита, се наблюдава още от неолита¹⁵. Направените досега изследвания за употребата на цинобър показват, че в гробниците червеният цвят маркира гранични пространства между световите¹⁶. Използването на вида пигмент не е само решение на художника, а е и въпрос на финансови възможности на поръчителя.

Анализът на данните от изследванията на фрагменти от мазилка със стенопис от хисарската гробница показва влияние на египетската технология и знания в живописиста. Подобно влияние се наблюдава

¹² Киплик, Д. И. *Техника на живописиста*. София: Наука и изкуство, 1956, 393–399.

¹³ Рентгено-флуоресцентният анализ е извършен в Лабораторията за анализи, консервация и реставрация при Националния археологически институт с музей – БАН от гл. ас. д-р Петя Пенкова, за което ѝ благодарим.

¹⁴ Манова, Р. *Цинобърът – цвят на царе и богове. Древната символика*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2021, 20–27.

¹⁵ *Пак там*, 20–23.

¹⁶ *Пак там*, 38–42.

и в архитектурата при изграждането на цялото гробно съоръжение: дълбоко вкопана гробна камера с дълъг стълбищен коридор, напомнящо за египетските и източните погребални практики. Очевидно погребаният в хисарската гробница не е бил от местен произход. За население от източен произход в римското селище около хисарските минерални извори научаваме от един надпис на старогръцки език, издълбан върху мраморна оброчна плочка на трите нимфи¹⁷. Плочката е намерена при археологически разкопки на римските терми в гр. Хисаря и се датира от средата на II в. Посвещението е направено от Север, син на Амоний. Името Амоний е от източен произход и в провинция Тракия се среща за първи път. По всяка вероятност става въпрос за наследник на преселник във Филипополис от източните провинции, за което разполагаме с епиграфски данни¹⁸.

Комплексният анализ от изследванията на стенописите на хисарската гробница, съпоставени с нейните архитектурни особености и наличната епиграфска информация, показват, че гробницата е била притежание на представител на управляващата върхушка на римския град Диоклецианополис, чиито родословни корени най-вероятно са от източен или египетски произход.

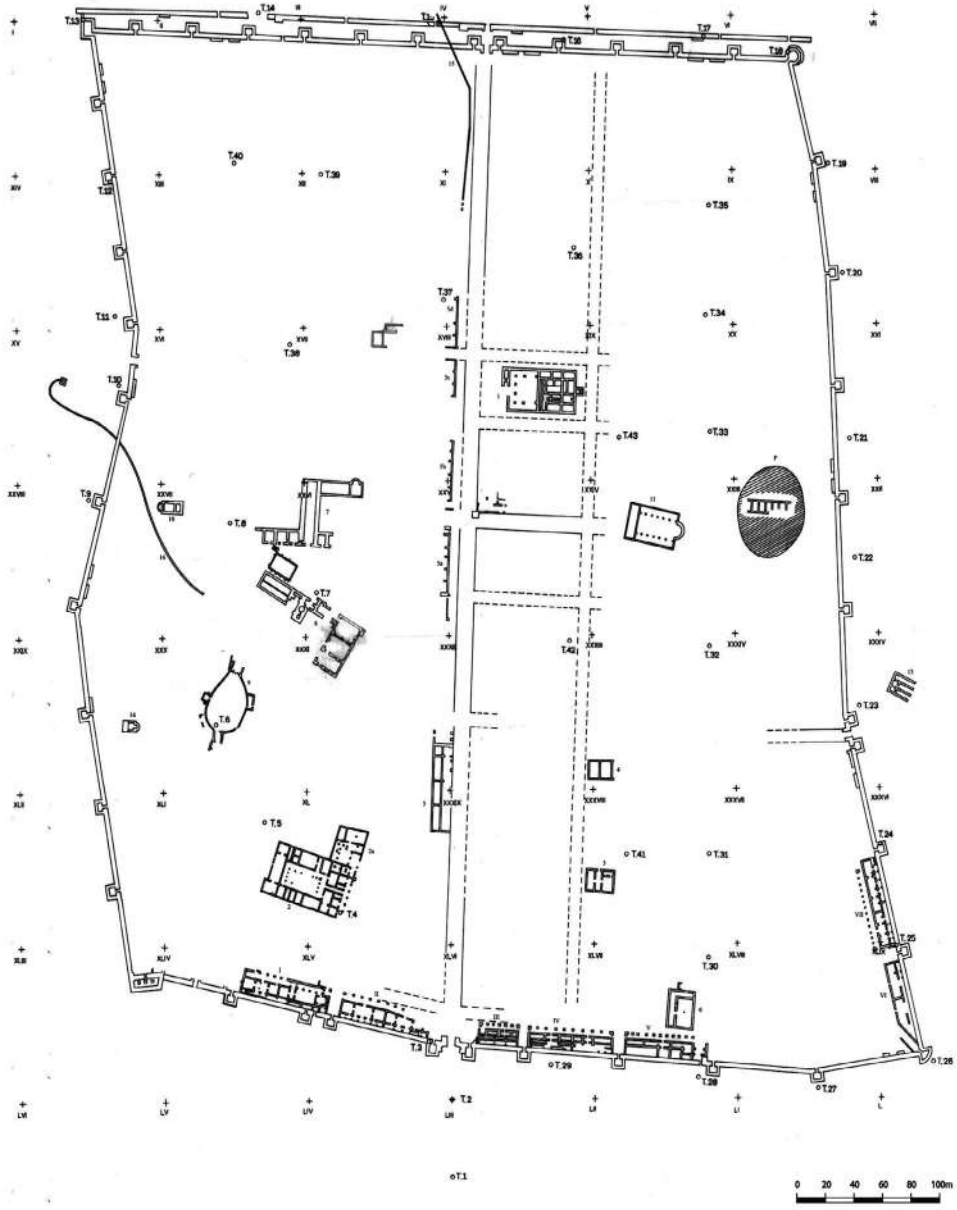
¹⁷ Маджаров, М. Нови данни за термите на Диоклецианополис в Тракия. В: Борисов, Б., съст. и ред. *Проф. д-р Борис Борисов – Ученици и приятели. [Великотърновският университет „Св. св. Кирил и Методий“ и българската археология. Т. 2].* Велико Търново: Ивис, 2016, 297–298.

¹⁸ Шаранков, Н. За датата и мястото на мъченичеството на света Теодота от „града на Филип“. *Bulgaria Mediaevalis*, 6 (2015) [*Studies in honour of Prof. Iliya G. Iliev*], 25.

Библиография

- Гръцки извори за българската история (ГИБИ). Т. II. София: БАН, 1958.
- Джамбов, Хр. Хисарската гробница. *Годишник на Народния археологически музей в Пловдив*, V (1963), 117–142.
- Зарев, К. *История на българското розопроизводство*. Пловдив: Вион, 1996.
- Киплик, Д. И. *Техника на живописата*. София: Наука и изкуство, 1956.
- Маджаров, К. *Диоклецианопол*. Т. 1. София: Диос, 1993.
- Маджаров, М. Нови данни за термите на Диоклецианополис в Тракия. В: Борисов, Б., съст. и ред. *Проф. д-р Борис Борисов – Ученици и приятели*. [Великотърновският университет „Св. св. Кирил и Методий“ и българската археология. Т. 2]. Велико Търново: Ивис, 2016, 295–315.
- Манова, Р. *Цинобърът – цвят на царе и богове. Древната символика*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2021.
- Шаранков, Н. За датата и мястото на мъченичеството на света Теодота от „града на Филип“. *Bulgaria Mediaevalis*, 6 (2015) [*Studies in honour of Prof. Pliya G. Iliev*], 17–26.
- Шаранков, А. *Старинни трактати по технология и техника на живописата*. Т. 1, кн. 1. София: Бълг. художник, 1988.
- Hedegaard, S. B., T. Delbey, C. Brøns, K. L. Rasmussen. Painting the Palace of Apries II: ancient pigments of the reliefs from the Palace of Apries, Lower Egypt. *Heritage Science* 7 [online], 54 (2019) [viewed 10.12.2021]. Available from: <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-019-0296-4>
- Pliny the Elder. *Complete works. Natural history*. Ebook. Delphi Classics, 2015.

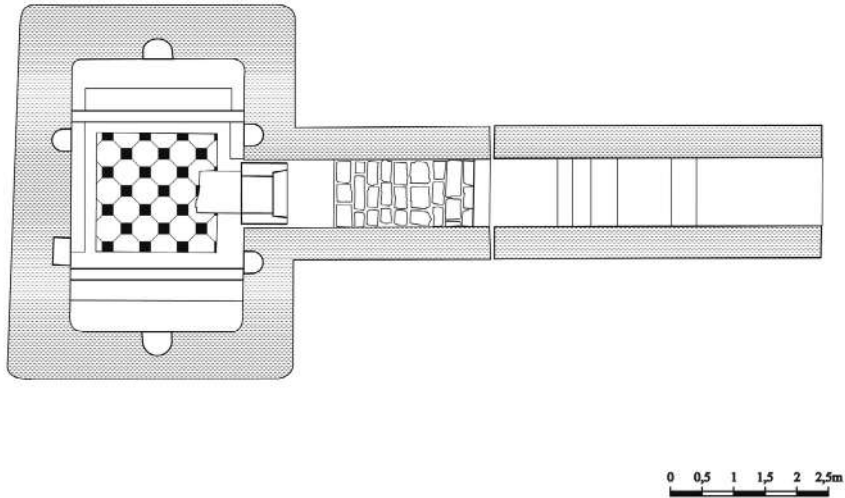
DIOCLETIANOPOLIS



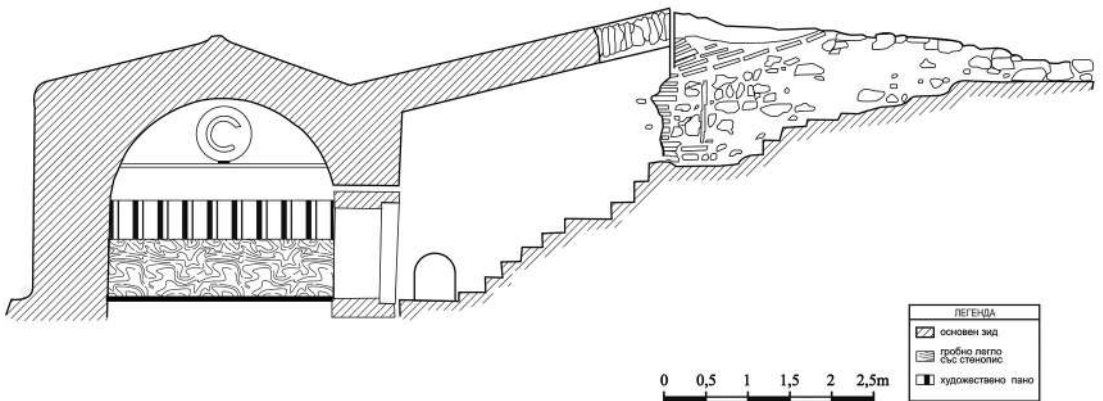
** Римска гробница



Ил. 1. План на римския град Диоклецианополис. Автор: Мирослав Маджаров



Ил. 2. План на римската гробница при Хисаря. Автор: Мирослав Маджаров



Ил. 3. Вертикален разрез на римската гробница при Хисаря. Автор: Мирослав Маджаров



Ил. 4. Засводеният коридор и входът към гробната камера. Фотография: Росица Манова



Ил. 5. Част от погребалната камера. Фотография: Росица Манова



Ил. 6. Подовата мозайка в гробната камера. Фотография: Росица Манова



Ил. 7. Част от стенопис в гробната камера. Фотография: Росица Манова



Ил. 8. Стенопис с изображение на рози в една от нишите. Фотография: Росица Манова

The Mediaeval Mural Paintings in the Church of St Michael the Archangel in the Town of Rila – Iconographic Studies

Lyuben Domozevski

Sofia City Art Gallery/National Academy of Art, Sofia

ABSTRACT: *The article presents new studies of the mediaeval frescoes in the Church of St Michael the Archangel in the town of Rila. These frescoes were discovered by Prof. Lyuben Prashkov in the 1990s, but remained inaccessible for a long time due to the ongoing restoration. The restoration of the murals was completed in 2018. This allows for new observations, research and refinement. A review of the existing literature and research in the church were carried out. The assumptions for dating the frescoes are presented. In general, these works date from the 11th–12th century. The article examines the patron saint's image on the north wall. The issue of identifying the remains of an image in the prothesis of the church has been reconsidered, suggesting that it is an image of St Cosmas. The iconography of one of the preserved scenes from the Christological cycle – the Transfiguration of Christ in the second register on the north wall, is examined in detail. The similarity in the representation of Christ in this scene with the images of Christ in the scene of the Descent into Hell is emphasised. Assumptions have been made that explain this unusual iconographic solution, noting the importance of the method of comparison in Byzantine art.*

Keywords: Byzantine art, iconography, Transfiguration, restoration, 11th–12th century

Средновековните стенописи в църквата „Св. архангел Михаил“ в гр. Рила – иконографски проучвания

Любен Домозетски

Софийска градска художествена галерия/Национална художествена академия – София

РЕЗЮМЕ: *Статията представя нови проучвания на средновековните стенописи в църквата „Св. архангел Михаил“ в гр. Рила. Тези стенописи са разкрити от проф. Л. Прашков през 90-те години на ХХ век, но дълго време остават недостъпни поради незавършилата реставрация. Реставрацията на стенописите е завършена през 2018 г. Това дава възможност за нови наблюдения, проучвания и уточнения. Направен е преглед на съществуващата литература и проучванията на църквата. Представени са предположенията за датировка на стенописите. Най-общо тази живопис датира от периода на XI–XII в. В статията е разгледан въпросът за патронното изображение, представящо св. архангел Михаил на северната стена. Преразгледан е въпросът за идентификацията на останки от едно изображение в протезиса на църквата, като е изказано предположение, че става дума за изображение на св. лечител Козма. Подробно е разгледана иконографията на една от съхранените сцени от христологичния цикъл – „Преображение Христово“, изписана във втори регистър на северната стена. Изтъкнато е сходството в представянето на Христос в тази сцена с изображенията на Христос в сцената „Слизане в Ада“. Изказани са предположения, обясняващи това необичайно иконографско решение, като е отбелязано значението на похвата сравнение във византийското изкуство.*

Ключови думи: византийско изкуство, иконография, „Преображение Христово“, XI–XII в.

Гробищната църква на гр. Рила с останки от средновековна стенна живопис е особено значим и интересен паметник, останал заради продължителната реставрация недостатъчно проучен и в известен смисъл малко познат в научната литература. Преди всичко тези стенописи датират към един период, от който по българските земи, а и въобще във византийския ареал са съхранени ограничен брой примери на стенна живопис и всеки един от тях дава съществена информация в опитите да бъдат реконструирани различни аспекти на изкуството от тази епоха с всички негови особености – и стилови, и иконографски. Освен това живописиста в Рила притежава някои иконографски решения, които досега остават без аналог в други паметници и са необичайни или сравнително редки, и това придава особена индивидуалност на този макар и фрагментарно съхранен стенописен цикъл. Средновековните стенописи в гробищната църква в гр. Рила са разкрити през 90-те години на миналия век от проф. Л. Прашков, който публикува резултатите от тези разкрития и първите проучвания на откритите фрески¹. След първоначалния етап на реставрация, завършил през 2000 г., живописиста в Рила е покрита и остава практически недостъпна за изследователите до завършването на реставрационната работа почти 20 години по-късно, през 2018 г. Успешното завършване на реставрацията и повторното „разкриване“ на стенописите даде възможност в науката да бъде „върнат“ един от малкото запазени в България паметници със стенна живопис от периода на XI–XII в.

Средновековните стенописи в църквата в Рила са познати в научната литература основно от няколко публикации на техния откривател проф. Л. Прашков, който представя тази живопис, идентифицира изобразените персонажи и композиции, отбелязва някои особености на иконографията и анализира стила, датирайки стенописите в XII в. и по-скоро към края на това столетие². В още няколко публикации

¹ Прашков, Л. Новооткрити стенописи от края на XII – началото на XIII век в гробищната църква в град Рила (Предварително съобщение). *Проблеми на изкуството*, 3, 1998, 3–7.

² Прашков, Л. Новооткрити стенописи..., 3–7; Прашков, Л. П. Нови открития в декорацията на средновековната църква „Св. Архангел Михаил“ в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 1, 2001, 3–8; Прашков, Л. Росписи XII века церкви

стенописите от Рила са разглеждани основно заради изображението на св. Патапий в протезисната ниша³ и на св. Убрус в апсидата на църквата⁴. Едно по-цялостно изследване на средновековната живопис в разглежданата църква беше публикувано неотдавна⁵. Тази статия е опит за комплексно проучване на живописиста на този сравнително слабо познат в науката и недостъпен по това време средновековен паметник, като са добавени съществени нови наблюдения и допълнения към съществуващите изследвания. Представено е и предположение за по-ранната датировка на живописиста в Рила и по-точно в XI в. Тъй като тази публикация е подготвяна във време, в което стенописите са покрити, до голяма степен проучването се основава на фотографии и схеми и в него някои аспекти не са цялостно разглеждани или са погрешно възприети поради недостъпността на фреските. Финализирането на реставрационната работа и повторното разкриване на живописиста дават възможност за уточнения и допълнения по отделни теми в това изследване. Историята на реставрацията на средновековните стенописи в Рила, както и представяне на последния етап на реставрационната работа са публикувани съвсем скоро в отделна статия на Миглена Прашкова⁶. В тази публикация накратко са въведени и бележки, свързани с иконографията и датировката на

Архангела Михаила в Риле: к уточнению датировки. *Искусство христианского мира*, 9, 2005, 36–45.

³ Пенкова, Б. Образът на св. Патапий в новооткритите стенописи от XII в. в гробищната църква в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 1, 2001, 9–12.

⁴ Лидов, А. М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакралного пространства. В: Лидов, А. М., ред.-сост. *Восточнохристианские реликвии*. Москва: Прогресс-Традиция, 2003, 263; Петкова, Н. Светият Убрус в средновековните паметници по българските земи. *Palaeobulgarica/Старобългаристика*, № 4, 2004, 28–33; Lidov, A. The miracle of reproduction: the Mandilion and Keramion as a paradigm of the sacred space. In: Frommel, C. L., G. Wolf (a cura di). *L'immagine di Cristo. Dall'acheropita alla mano d'artista*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi, 432, 2006, 29–30; Домозетски, Л. Иконографска програма на стенописите в апсидата на църквите в България от XI–XII в. *Проблеми на изкуството*, 4, 2017, 34–35.

⁵ Домозетски, Л. Средновековната стенна живопис в църквата „Св. Архангел Михаил“ в град Рила. *Bulgaria Mediaevalis*, 7, 2016, 73–97.

⁶ Прашкова, М. Реставрация на стенописите в църквата „Св. арх. Михаил“ в гр. Рила. *Реставрация/Conservation – Restoration*, 1, 2020, 3–20.

стенописите. Настоящата статия е съставена със стремеж да бъдат уточнени някои иконографски въпроси, които са недостатъчно или неправилно разгледани в съществуващата литература и завършилата реставрация дава нова светлина за допълнения.

Първият въпрос е свързан с посвещението на църквата. Още проф. Л. Прашков идентифицира образа на св. арх. Михаил на северната стена на храма като патронно изображение и тъй като това предположение не е разгледано по-пространно, тук ще бъдат представени някои допълнения. В литературата е изказано предположение, че църквата в Рила е църквата „Св. архангел“, известна от Рилската грамота на цар Йоан Шишман от края на XIV в.⁷ Липсва информация за съществуването на този храм в по-късно време. Владислав Граматик, който пише за пренасянето на мощите на св. Иван Рилски от Търново в Рилския манастир през XV в., не съобщава за църквата, а само за местността Лещница, реката Герман и метоха „Орлица“, намиращ се в близост до днешния град Рила на брега на река Рилска⁸. Не е известно откога гробището на град Рила се разполага около църквата, но може да се предположи, че това съвпада с обновяването и преустройството на храма в по-късен период, през XVIII–XIX в. Патрон на преустроената църква е св. архангел Михаил, представен в патронната ниша в типично възрожденска иконография, а във възрожденските стенописи има частично съхранен архангелски цикъл чудеса. От църквата е известна и храмова икона на Архангел Михаил от XVIII в. с 16 сцени, сред които и уникалното второ чудо в Хони⁹. Възрожденското посвещение вероятно има връзка със средновековното посвещение на храма, но сотириологичният аспект на култа към Архангел Михаил е късен и с него може да се свърже и възникването

⁷ Прашков, Л. П. Нови открития..., 3. Текста на грамотата в превод вж. в: Дуйчев, И. *Рилската грамота на цар Иван Шишман от 1378 година*. София: Наука и изкуство, 1986, 56. В коментара на съобщенията в текста топоними И. Дуйчев не идентифицира църквата „Св. архангел“ с гробищната църква на гр. Рила.

⁸ Текста на разказа за пренасяне на мощите вж. в: Иванова, К., съст. и ред. *Стара българска литература*. Т. 4. *Житиеписни творби*. София: Български писател, 1986, 390.

⁹ Попова, Е. Църква „Архангел Михаил“, гр. Рила. В: Куюмджиев, А. и др. *Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2018, 146.

на гробище около църквата. В средновизантийския период подобна връзка не е позната.

В средновековната живопис на църквата в Рила е запазено изображение на архангел, вероятно Михаил, с внушителни размери, разположено на северната стена (*вж. ил. 1 и 2*). Архангелът е в императорски одежди, лявата ръка е вдигната нагоре, през дясната минава лоросът, който е украсен с кръгови мотиви. Ликът е изобразен графично, с големи бадемовидни, схематично представени очи. Между образа на архангела и светците в първи регистър на същата стена на запад минава вертикална червена ивица (*вж. ил. 3*). Тя не съответства на линията на източните подкуполни колони, а е изнесена пред тях в наоса. До образа на архангела на изток, в оставащото пространство до източната стена, е била изписана още една фигура, от която са запазени незначителни фрагменти (*вж. ил. 5*). В по-ранна публикация, основавайки се на схемите на стенописите, изказах предположение, че става дума за части от второ архангелско изображение, и допуснах, че на северната стена вероятно е била изписана композицията „Архангелски събор“¹⁰. Завършилата реставрация и разкриването на стенописите дадоха възможност за уточнение по този въпрос. Запазените фрагменти едва ли принадлежат на архангелско изображение, тъй като са съхранени части от розова одежда, вероятно хитон или химатий (*вж. ил. 4*). Това дава основание да се предположи, че е била изписана фигурата на неизвестен светец. Също така ограничителната линия между композиционното поле и цокъла в разглежданото пространство съвпада с долната ограничителна линия под фигурата на св. Дамян на източната стена. Размерите на фигурата на северната стена изглежда, че са подобни на размерите на споменатата фигура на светеца лечител на източната стена (*вж. ил. 6*). Вероятно двете изображения са имали не само сходни размери, но и сходни жестове (фигурата на северната стена вероятно е била представена със свита лява ръка), а също и сходни одежди. Пред светлорозовата одежда на фигурата на северната стена се различават останки от бял епитрахил, подобно представен в изображението на св. Дамян. Така може да се предположи, че в североизточния ъгъл на църквата е била

¹⁰ Домозетски, Л. Средновековната стенна живопис..., 76.

изписана двойка лечители, вероятно Козма и Дамян – предположение, което, макар и без по-подробна аргументация, представя проф. Л. Прашков¹¹.

Разположението на фигурата на св. архангел Михаил на северната стена обаче съвпада с линията на двете източни подкуполни колони, а при по-късното обновяване на храма новата олтарна преграда е минавала през изображението на архангела. Тогава идва въпросът за разположението на средновековния темплон. Вероятно старата олтарна преграда е имала по-различно оформление. Добре известно е, че патронното изображение в стенописната програма на средновековните църкви се разполага пред олтара на северната или на южната стена, или на западната страна на съответните приолтарни стълбове, а на него кореспондират изображения на Христос или на Богородица с Младенеца. Твърде възможно е и тук архангелското изображение да има функция на патронно изображение, макар и да попада частично в протезиса. Ранната олтарна преграда вероятно е била разположена между двете приолтарни колони, а както е известно, северният проход към олтара до късно остава отворен¹² – т. е. така изображението на архангела е било напълно видимо от наоса на църквата и е основателно предположението, че средновековната църква е била посветена именно на св. архангел Михаил.

Вторият аспект, който ще бъде разгледан в настоящата статия, е свързан с иконографията на сцената „Преображение“, изписана във втори регистър на северната стена (*вж. ил. 7*). В центъра на композицията е изобразен Христос в овално сияние, от което излизат лъчи. Христос е с вдигната дясна ръка, в долната част на изображението се различават розово-червен хитон и охровокафяв химатий, но в горната част, която е значително разрушена, се вижда и още една светлосиво-синя одежда. Освен това вдигнатата дясна ръка е представена с бял ръкав и охровоожълт наръкавник. Единият крак на Христос е свит в коляното и позата Му, представяща движение, напомня позата, с която Той се изобразява в композицията „Слизане в Ада“. Тази при-

¹¹ Прашков, Л. П. Нови открития..., 6.

¹² Бабић, Г. О живописаном украсу олтарских преграда. *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 11 (1975), 6.

лика е отбелязана в по-ранна публикация¹³ и именно това интересно сходство ще бъде разгледано нататък в статията. Ликът на Христос е напълно разрушен. Сиянието, съставено от концентрични пояси, е фланкирано от две прави фигури. По-ясно запазена е фигурата в дясната част на сцената: различават се протегнатите към Христос ръце и част от ореола. Фигурата в лявата част е почти изцяло разрушена, може да се различат само части от одеждите и протегнатата ръка. В подножието на сиянието, от двете му страни, са изписани две фигури. Лявата фигура, вероятно св. Петър, е със светли одежди, коленичила с единия крак, другият е свит в коляното, едната ръка е протегната към Христос, а във фона има кафяво-червен склон. Дясното изображение представя фигура, паднала по лице, силно приведена напред. Ликът е разрушен, но положението на фигурата подсказва, че вероятно това е изображението на ап. Йоан, който в тази композиция се изобразява паднал по лице. Според Л. Прашков фигурата на ап. Яков от „Преображение“ е представена на съседната, източна стена на северното рамо¹⁴. Апостолът е изобразен в раздвижена поза, вдигнал пред лицето си едната ръка, а очертанията (начупена линия) в склона, пред който е изобразен, наподобяват пещера. Съхранен е надпис с името. По ъгъла между северната и източната стена минава червена ограничителна ивица, която отделя фигурата в пещерата от композицията „Преображение“. На източната стена на северното рамо, непосредствено до фигурата на Яков, е представена едната половина на композицията „Благовещение“ (ил. 8). Архангел Гавриил е ориентиран на юг, с протегната напред дясна ръка и с жезъл в лявата. Другата половина от „Благовещение“ е била разположена на източната стена на южното рамо.

Сцената „Преображение“ във византийското изкуство следва добре позната иконографска схема: Христос, изобразен в сияние, пророците Моисей и Илия от двете страни на сиянието, а в подножието – фигурите на тримата апостоли, коленичили или паднали върху земята. В най-ранните примери на тази композиция тя е пресъздавана символично (в мозайките на „Сант Аполинаре ин Класе“

¹³ Домозетски, Л. Средновековната стенна живопис..., 77.

¹⁴ Прашков, Л. П. Нови открития..., 6.

в Равена) или представя Христос сред старозаветните персонажи, но без апостолите (вратите на „Санта Сабина“ в Рим¹⁵), основавайки се на иконографията на *Traditio legis* (например в „Санта Костанца“ в Рим). Най-ранен запазен и познат паметник, който демонстрира установяването на нова иконография с представяне и на апостоли-те в „Преображение“, са мозайките в църквата на манастира „Св. Екатерина“ в Синай¹⁶. През следващите векове иконографията не демонстрира особено развитие. Промени има при представянето на иконографските детайли (форма на сиянието, поза на апостоли-те, представянето на пророците). Трите Евангелия, които съобщават за Преображението, предават, че одеждите на Христос станали бели и блестящи (Мт. 17:2; Мк. 9:3; Лк. 9:29), и с бели одежди Той е изоб-разен в някои от запазените примери на тази сцена. Това невинаги е следвано в иконографията: в мозайките в католикона на манасти-ра Дафни Иисус е представен с розов хитон и светлосиньо-зелен химатий; подобно в една икона в колекцията на Ермитажа, Санкт Петербург¹⁷, одеждите са тъмен хитон и зелен химатий с бели гънки; във фрагмент от епистил с композициите „Кръщение“, „Преобра-жение“ и „Възкресението на Лазар“ в манастира „Св. Екатерина“, Синай¹⁸, одеждите са подобни на мозайката в Дафни. Трите посочени примера датират от XII в., а в паметници от XI в. с розов хитон и бледозелен химатий в „Преображение“ Христос е представен в Каранлък килисе в Кападокия¹⁹. Кръгла или близка до кръг форма на сиянието е характерна за ранните паметници, а повече или по-малко издължената мандорла, изградена от концентрични сегменти,

¹⁵ Andreopoulos, A. *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*. New York: St Vladimir's Seminary Press, 102–106.

¹⁶ Мавродинова, Л. *Иконография на големите църковни празници и страданията на Христос*. София: Изток-Запад, 2012, 67.

¹⁷ Evans, H., W. Wixom, eds. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997, 119.

¹⁸ Кръщение. Преображение. Воскресение Лазаря. Эпистилий темплона. *Христианство в изкустве* [онлайн]. [прегледан на 20. 11. 2022]. Достъпен на: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=3666

¹⁹ Jolivet-Lévy, C. *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*. Paris: Zodiaque, 2001, 249, pl. 80, 81.

изсветляващи в периферната част, е най-често представяна в средновековният период²⁰. Позите на апостолите изразяват различни състояния: Петър е изобразяван коленичил с жест, символизиращ реч, Яков се изправя и закрива с ръка очите си, а Йоан е паднал по лице на земята. През XI–XII в. тази иконография слабо варира. Петър и Яков понякога държат свитъци. Моисей в паметниците на средновековният период се представя млад и голобрад, по-рядко (например в Курбиново) е изобразен стар, с брада и сива коса²¹. Разположението на сцената в църковния интериор не е фиксирано: в Бачковската костница (XII в.) следи от тази композиция са съхранени на западната стена, в църквата „Св. Пантелеймон“ в Нерези (1164 г.) е на западната стена на южното рамо, в Боянската църква (1259 г.) е на източната стена над апсидата, в църквата „Св. Петър“ в Беренде (XIV в.) е на западната стена над входа и пр.

Както вече беше изтъкнато, в църквата в Рила позата на Иисус в „Преображение“ е раздвижена и напомня позата, с която Той се изобразява в „Слизане в Ада“. Това необичайно решение прави още по-силно впечатление при сравнение с други паметници от тази епоха: например в мозайките в Неа Мони, в католикона на манастира Дафни, в стенописите в Каранлък килисе, Кападокия, и в „Св. Пантелеймон“ в Нерези, а също и в някои миниатюри – например в т. нар. Бристолски псалтир в Британската библиотека, Лондон, Add. Ms. 40731, f 147 v. Навсякъде в тези произведения в сцената „Преображение“ Христос е изобразен неподвижен и фронтално, с благославящ жест на дискретно вдигнатата пред гърдите ръка. Отново при сравнение, но със сцената „Слизане в Ада“, представена в Дафни, Неа Мони, Хосиос Лукас, Каранлък килисе, „Св. Богородица Елеуса“ във Велюса, Северна Македония, в „Св. Неофит“, Пафос, Кипър, в Add. Ms. 40731, f 104 r. и др., сходството с позата в стенописа в Рила отново прави силно впечатление. Добре известно е, че византийското изкуство разчита на строго определени визуални формули, които да извикат в съзнанието на гледащия ги точно

²⁰ Hadermann-Misguich, L. *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*. Bruxelles: Bibliothèque de Byzantion, 6, 1975, 143–144.

²¹ *Ibid.*, 146.

определени представи, и всяко отклонение от тази формула следва конкретна причина и иска да предизвика определени асоциации. В този смисъл може да се допусне, че в разглеждания паметник едва ли става дума за някакво случайно отклонение. В литературата е представено предположение, според което „Преображението“ и „Слизане в Ада“ във византийското изкуство имат сходни композиционни решения и иконографията на втората сцена се формира, възприемайки иконографската схема на първата²². Това предположение се основава на някои визуални сходства: общи за двете композиции са изобразяването на Христос в сияние, разполагането на коленичили фигури в подножието на сиянието и изправени фигури от двете страни на Христос; изображенията в подножието на сиянието в „Преображение“ представят персонажи, приканени от Христос да свидетелстват за Неговата слава, а в „Слизане в Ада“ това са персонажи, възкресени от Него; фигурите от двете страни на Христос и в двете композиции пресъздават старозаветни персонажи (и Йоан Кръстител, когато е изобразяван в „Слизане в Ада“, като преход между Стария и Новия завет)²³. Композицията „Слизане в Ада“, символизираща Христовото Възкресение, не се основава на директен наративен първоизточник, който да указва иконографията, и поради тази причина формирането ѝ отразява иконографията на възникналата по-рано композиция „Преображение“²⁴. Символичният визуален език на сцена, пресъздаваща едно метафизично състояние, е възприет, за да пресъздаде друго метафизично състояние. Но освен визуалните сходства и аналози следва да се изтъкне и връзката, която съществува между Преображението и Възкресението в патристичната литература²⁵. Връзката между двете е една от основните екзегетски нишки в мисълта на св. отци на църквата. Може да се предположи, че църквата в Рила е интересен пример, защото демонстрира иконографска зависимост между двете композиции. Вероятно в този паметник зографите неслучайно изтъкват това сходство. Във византийското изкуство са из-

²² Andreopoulos, A. *Metamorphosis...*, 163–165.

²³ *Ibid.*, 163.

²⁴ *Ibid.*, 162–163.

²⁵ *Ibid.*, 166–167.

вестни примери, в които заимстването на определени иконографски формули и осъществяването на сравнение имат за цел да провокират определени внушения²⁶. Сравнението е широко разпространен похват, който има разнообразни проявления както в литературата, така и в изобразителното изкуство във Византия. В някои примери става дума за директни съпоставки, но в други това е сложна система, която по имплицитен път да предизвика точно определени асоциации²⁷. В разглеждания паметник може да се предположи, че представянето на композицията „Преображение“ трябва да събуди асоциативни връзки и да напомни за композицията „Слизане в Ада“. Още повече това предположение се допълва и от разположението на „Преображение“ в храмовото пространство. Прави впечатление, че в северното рамо тази композиция излиза от хронологическата последователност на останалите композиции, които вероятно са представяли Страстите Христови, и е специално изтъкната на цялата северна стена. Подобни иконографски решения са познати и от други паметници от средно-византийския период. С това отделяне се създава организация на храмовото пространство, като се придава значимост на конкретни сцени или се изтъкват определени идеи. В църквата в Рила може да се предположи, че на срещуположната, южна стена също е имало специално отделена композиция. Страстите Христови вероятно са били представени с 4 композиции в северното рамо: две в свода, от които е запазено само „Разпятието“ в източната половина, една композиция на западната стена на рамото („Сваляне от кръста“) и още една в полукръглото пространство под свода на северната стена, над „Преображение“.

Необичайното на пръв поглед художествено решение при представянето на Христос в „Преображение“ в църквата в Рила всъщност може да се възприеме като опит за сравнение между две христологични сцени, като „Преображението“ е трансформирано, за да бъде сравнено с композицията „Слизане в Ада“ и вероятно да напомни именно

²⁶ Вж. например Бакалова, Е. Концептът за старозаветния цар в българската средновековна живопис. В: Медаковић, Д., Цв. Грозданов, ред. *На траговима Војислава Ј. Бурића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2011, 23–54 и по-специално 24–27.

²⁷ Пак там, 26.

за нея. Подобен пример не е познат от други паметници. Трябва да се отбележи, че сравнението е похват, известен и широко разпространен във византийското изкуство и риторика²⁸. Както пише Х. Магуайър: "... in fact, it could be said that the comparison was an essential part of the mental equipment of any educated Byzantine. This habit of comparison is very important for an understanding of Byzantine art, because it was especially applicable to visual media. It may, indeed, help to account for one of the most distinctive characteristics of Byzantine art, namely the frequent tendency of artists to present narrative compositions in compositionally balanced pairs that mirror each other either formally, or thematically, or both"²⁹. Например Андрей Критски сравнява „Рождество Христово“ с „Възкресението на Лазар“, изтъквайки символиката на отделните елементи и персонажи³⁰. В живописата това сравнение има интересна визуализация в стенописите на манастира Дечани. Похватът сравнение получава различни проявления и най-често става дума за пространствено разполагане на две сцени³¹. Не е известно една сцена да бъде трансформирана, за да напомни други, но в случая изглежда възможно предположение. Познати са примери, в които чрез жестове и пози са осъществени препратка и сравнение между две композиции. Например в църквата „Св. Пантелеймон“ в Нерези в „Сретение Христово“ на южната стена Богородица държи в ръцете си Младенеца. На отсрещната стена в „Оплакване“ скърбящата Мария отново държи в ръцете си вече своя мъртъв син, осъществявайки чрез този жест връзка между двете сцени. Разполагането на „Преображение“ в църквата в Рила сред композиции, представящи Страстите Христови, и визуалната прилика със „Слизане в Ада“ вероятно неслучайно насочват към връзката между тези две сцени.

Разкритият от проф. Л. Прашков през 90-те години на миналия век фрагментарно съхранен средновековен стенописен цикъл в църквата

²⁸ Maguire, H. *The Art of Comparing in Byzantium. The Art Bulletin*, vol. 70, № 1 (Mar., 1988), 88–103.

²⁹ *Ibid.*, 89.

³⁰ *Ibid.*, 101.

³¹ Sinkević, I. *The church of St. Panteleimon at Nerezi: architecture, programme, patronage*. Wiesbaden: Reichert, 2000, 53–56.

„Св. архангел Михаил“ в гр. Рила изпъква като един от най-сложните за изследване наши средновековни паметници, демонстриращ редки или необичайни иконографски решения. Това са нетрадиционното изобразяване на св. Убрус в олтарната апсида, изписването на малко известния и рядко представян св. Патапий в протезисната ниша, а също и иконографията на сцената „Преображение“ на северната стена. Иконографското решение на тази композиция остава без аналог в познатите паметници и може да бъде възприето като рядък пример за визуално сравнение с друга композиция. Фронтално представените литургисти в апсидата³² и особеностите в иконографията на св. Димитър³³ подсказват за датировка на паметника в XI в. или на прехода със следващия XII в. Успешно завършилата реставрация дава нова светлина за изучаването на този интересен паметник, който допълва познанията ни с нова представа за изкуството по българските земи от периода на византийска власт през XI–XII в.

³² Домозетски, Л. Иконографска програма..., 31–33.

³³ Домозетски, Л. Средновековната стенна живопис..., 81–82.

Библиография

- Бабић, Г. О живописаном украсу олтарских преграда. *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 11 (1975), 3–49.
- Бакалова, Е. Концептът за старозаветния цар в българската средновековна живопис. В: Медаковић, Д., Цв. Грозданов, ред. *На траговима Војислава Ј. Бурића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2011, 23–54.
- Домозетски, Л. Средновековната стенна живопис в църквата „Св. Архангел Михаил“ в град Рила. *Bulgaria Mediaevalis*, 7, 2016, 73–97.
- Домозетски, Л. Иконографска програма на стенописите в апсидата на църквите в България от XI–XII в. *Проблеми на изкуството*, 4, 2017, 30–38.
- Дуйчев, И. *Рилската грамота на цар Иван Шишман от 1378 година*. София: Наука и изкуство, 1986.
- Иванова, К., съст. и ред. *Стара българска литература*. Т. 4. *Житиеписни творби*. София: Бълг. писател, 1986.
- Куюмджиев, А. и др. *Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2018.
- Лидов, А. М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакралного пространства. В: Лидов, А. М., ред.-сост. *Восточнохристианские реликвии*. Москва: Прогресс-Традиция, 2003, 249–280.
- Мавродинова, Л. *Иконография на големите църковни празници и Страданията Христови*. София: Изток-Запад, 2012.
- Пенкова, Б. Образът на св. Патапий в новооткритите стенописи от XII в. в гробищната църква в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 1, 2001, 9–12.
- Петкова, Н. Светият Убрус в средновековните паметници по българските земи. *Palaeobulgaria/Старобългаристика*, 28, № 4, 2004, 19–42.

- Прашков, Л. Новооткрити стенописи от края на XII – началото на XIII век в гробищната църква в град Рила (Предварително съобщение). *Проблеми на изкуството*, 3, 1998, 3–7.
- Прашков, Л. П. Нови открития в декорацията на средновековната църква „Св. Архангел Михаил“ в град Рила. *Проблеми на изкуството*, 1, 2001, 3–8.
- Прашков, Л. Росписи XII века церкви Архангела Михаила в Риле: к уточнению датировки. *Искусство христианского мира*, 9, 2005, 36–45.
- Прашкова, М. Реставрация на стенописите в църквата „Св. арх. Михаил“ в гр. Рила. *Реставрация/Conservation – Restoration*, 1, 2020, 3–20.
- Andreopoulos, A. *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*. New York: St Vladimir's Seminary Press, 2005.
- Evans, H., W. Wixom, eds. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Hadermann-Misguich, L. *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle*. Bruxelles: Bibliothèque de Byzantion, 6, 1975.
- Jolivet-Lévy, C. *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*. Paris: Zodiaque, 2001.
- Lidov, A. The miracle of reproduction: the Mandilion and Keramion as a paradigm of the sacred space. In: Frommel, C. L., G. Wolf (a cura di). *L'immagine di Cristo. Dall'acheropita alla mano d'artista*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi, 432, 2006, 17–42.
- Maguire, H. The Art of Comparing in Byzantium. *The Art Bulletin*, vol. 70, № 1 (Mar., 1988), 88–103.
- Sinkević, I. *The church of St. Panteleimon at Nerezi: architecture, programme, patronage*. Wiesbaden: Reichert, 2000.



Ил. 1. Изображение на св. архангел Михаил, северна стена, църква „Св. архангел Михаил“, гр. Рила. Фотография: Любен Домозетски, 2018 г.



Ил. 2. Изображение на св. архангел Михаил, северна стена, църква „Св. архангел Михаил“, гр. Рила. Фотография: Любен Домозетски, 2018 г.



Ил. 3. Изображения на светци в първи регистър на северната стена, църква „Св. архангел Михаил“, гр. Рила. Фотография: Любен Домозетски, 2018 г.



Ил. 4. Фрагменти от изображение на неизвестен светец, вероятно св. Козма, северна стена, църква „Св. архангел Михаил“, гр. Рила. Фотография: Любен Домозетски, 2018 г.



Ил. 5. Изображение на св. архангел Михаил и фрагменти от изображение на неизвестен светец, северна стена, църква „Св. архангел Михаил“, гр. Рила.
Фотография: Любен Домозетски, 2018 г.



Ил. 6. Изображение на св. Дамян, източна стена, църква „Св. архангел Михаил“, гр. Рила.
Фотография: Любен Домозетски, 2018 г.



Ил. 7. Композицията „Преображение Христово“ във втори регистър, северна стена, църква „Св. архангел Михаил“, гр. Рила. Фотография: Любен Домозетски, 2018 г.



Ил. 8. Изображения върху източната стена на северното рамо, църква „Св. архангел Михаил“, гр. Рила. Фотография: Любен Домозетски, 2018 г.

Gestures of Lamentation in Church Frescoes in Bulgaria, 13th–18th Century

Silvia Borislavova-Zhivankin

New Bulgarian University

ABSTRACT: *The tradition of lamenting the deceased has accompanied man in his millennial history. Mourning gestures are elements of this ritual behaviour. By them the living express their grief over the separation with the deceased. Lamentation gestures are also present in the scenes related to the death of Christ, i.e. – the Crucifixion, the Deposition from the Cross, the Lamentation of Christ. In frescoes from Bulgarian churches in the period between the 13th and 18th century, we can find these gestures in the images of the Holy Mother of God, Apostle John and the Myrrhbearers. During the research of lamentation gestures from the considered period, along with the ordinary gesture of laying the palm on the cheek we can also see other, more dramatic poses. They are practised mainly by the Myrrhbearers. These are mourning gestures with hair pulling, raising of hands wide open towards the sky, open mouths and putting the hands in front of the chest. Reasons for them we do not find in the New Testament, but in ancient lamentation ritual practices. They are performed by many nations. The ancient Israelites, the ancient Egyptians, Greeks, Turks, Armenians, etc. are mourning the deceased in a similar way – pulling their hair, crying, hurting themselves, putting ash on their heads, raising their hands wide open towards the sky, etc. However, part of these lamentation gestures can also be found in Christian frescos modulated by the religious canon.*

Keywords: art, Christianity, Middle Ages, lamentation, iconography

Оплаквателни жестове в стенописи от църкви в България от периода XIII–XVIII в.

Силвия Бориславова-Живанкин

Нов български университет

РЕЗЮМЕ: *Традицията по оплакване на покойника съпътства човека в хилядолетната му история. Оплаквателните жестове са елементи на това ритуално поведение. Чрез тях живите изразяват мъката от раздялата с починалия. Жестове на скърбене присъстват и в сцените, свързани със смъртта на Христос, а именно: „Разпятие“, „Сваляне от кръста“, „Оплакване“. В стенописи от български храмове от периода XIII–XVIII в. ги откриваме в образите на св. Богородица, Йоан Богослов и жените мироносици. При изучаване на оплаквателните жестове от разглеждания период, наред с обичайния жест на полагане длан върху бузата, се открояват и други по-драматични пози. Те са практикувани най-често от жените мироносици. Това са оплаквателни жестове с дърпане на косата, вдигане на широко разтворени ръце към небето, отворена уста и полагане на ръце пред гърдите. Основания за тях не откриваме в евангелския текст и в „Надгробен плач“, който се изпълнява на Велики петък, а в древните ритуални практики за скърбене. Те са практикувани от редица народи. Древните израилтяни, древните египтяни, гърци, турци, арменци и др. оплакват покойника по идентичен начин – скубят косите си, разгърдват се, плачат, самонараняват се, посипват главите си с пепел, вдигат ръце към небето и т.н. Но част от тези оплаквателни жестове откриваме и в християнските стенописи, омекопени от религиозния канон.*

Ключови думи: изкуство, християнство, Средновековие, оплакване, иконография

Смъртта и раздялата, която следва от нея, съпътстват човека от началото на неговата история. Скръбта като емоционална реакция от загубата на близък намира множество форми и проявления. Мъката се изразява чрез слова, ритуални практики, сълзи и жестове. Именно към тези жестове на скърбене и оплакване, изобразени в стенописи от български църкви през периода XIII–XVIII в., е насочен фокусът на изследването. Оплаквателните жестове, които са изобразени в стенописите, са споменавани в иконографските анализи на сцените *Разпятие*, *Сваляне от кръста*, *Оплакване*, но на тях не е посветено специално проучване. Оплаквателните жестове са неизменен естествен и ритуален елемент от различните култури, религии и периоди, в които те се развиват. Те съпровождат човечеството в контакта му със смъртта, която е неизбежна, както можем да ги определим и тях като такива. Следователно свидетелства за тях можем да открием по времевата ос от древността до наши дни, а спрямо пространствената – да видим инвариантите на тази жестова образност, разпръснати из цялата културно усвоена земя.

Изследвайки типологията на оплаквателния жест в различни визуални източници, откриваме завидна повтораемост, устойчивост и отсъствие на вариативност. Разсъждавайки върху произхода на оплаквателния жест, правим опит да открием неговия първоначален източник. При изучаване на стенописи в храмове от периода XIII–XVIII в., наред с обичайния оплаквателен жест на полагане длан върху бузата, правят впечатление някои специфични жестове, предадени с доза драматизъм. Те са практикувани от жените мироносици в сцените *Оплакване* и *Сваляне от кръста*. Това са жестовете с дърпане на косата, вдигане на ръцете широко разтворени, отворена уста и полагане ръце пред гърдите. Основания за тях не откриваме в евангелските и литургичните текстове и в „Надгробен плач“, който се изпълнява всяка година на Велики петък. Жестовете са описани в ермините, но това не дава информация за техния произход. Проследявайки връзките в триединството Слово – Ритуал – Образ, откриваме първоизточника на оплаквателните жестове, изобразени в българските стенописи. Това са древни ритуални практики за изява на скръб по починал. И ги откриваме в редица култури.

Древните египтяни, древните израилтяни и араби, хората от Древна Гърция, арменските жени, африканците, индианците от Калифорния и от щата Вашингтон, старите турци скърбят по идентичен начин – посипват главите си с пепел, навличат вретиче, препасват го, одраскват кожата си, отрязват брадата си, разгърдват се и си скубят косите. Джеймс Фрейзър във „Фолклорът в Стария завет“ описва примери на скърбене в знак на траур чрез самонараняване на собственото тяло и стрижене на косите в традициите на различни народи. Според него те са широко разпространени сред човечеството и са изява на преклонение пред праотците, форма на първобитна религия, която „може би се е радвала на най-голяма популярност и е упражнила най-силно влияние върху човечеството“¹. Аспект на това влияние можем да открием в християнското изкуство, в службата на Велики петък и Опело Христово и в българския погребален обичай. За устойчивата традиция на оплакване на покойника и нейната семантична важност черпим доказателства и от епоса за Гилгамеш. Там четем:

Нека твоите пътеки в гората от кедри
да плачат за теб ден и нощ, да ридаят
всички старей на оградения Урук
и народът да плаче, и да ни благослава
подир нашата гибел!

.....

братя да плачат по теб като деви
и от мъка да скубят
над тебе къдрици!

.....

народът урукски ще те оплаква,
невести нагиздени ще извършват обреда,
а аз ще отъркалям главата си в пепел,
лъвска кожа нахлузил, из степта ще хукна!²

Но същите жестове и ритуално оплакване откриваме и сред други древни народи. Изображения от Египет показват оплакващи жени,

¹ Фрейзър, Дж. *Фолклорът в Стария завет*. София: ОФ, 1989, 414.

² Кадийски, К., съст. *Висящи градини. Поезия на древния Изток*. София: Народна култура, 1980, 57–59.

които посипват главата си с пепел, разгърдват се, обвиват бедрата си с груби дрехи, носят върви около шията си и вдигат ръце над главите си. При смъртта на близък цялото семейство жалее. Жените ридаят, а мъжете спират да се бръснат и хранят. Песните на оплакващите жени подпомагат мъртвия в небесното му пътуване. Оплакателните жестове на египетските оплаквачки са вдигане на ръцете към небето, посипване на пепел върху главата, разгърдане и разкъсване на горните дрехи, биене в гърдите, плач, падане на земята върху коленете. Каменни релефи, достигнали до нас, точно възпроизвеждат този специфичен оплакателен жестови сноп, който откриваме без значителна промяна и сред други култури. Повторението им говори за установена традиция в оплакването и за нейната устойчивост във времето.

Неизменните оплакателни жестове, засвидетелствани в словото на Стария завет, откриваме и сред древните израилтяни. Те са сходни с практикуваните от съседните им народи жестове. Николай Шиваров отбелязва отсъствието на връзка между ритуала и религията и същевременно доказва приемствеността между различните религии и култури. Той открива общи черти в оплакването при смърт между ханаанските, арабските от предислямската епоха и еврейските траурни обичаи³. В Стария завет четем как древните израилтяни при вест за смърт разкъсват дрехите и навличат вретиче, посипват тялото и главата си с пепел, стрижат косата си или скубят косата и брадата си, падат ничком на земята, бият се по гърдите, оплакват покойника:

„20. Тогава Иов стана, раздра горната си дреха, острига главата си и падна на земята, та се поклони 21. и рече: гол излязох от утробата на майка си, гол ще се и завърна. Господ даде, Господ и взе; (както беше угодно Господу, тъй и стана) да бъде благословено името Господне!“ (Иов 1:20–21);

„11. Тогава Давид хвана дрехите си и ги раздра, така също и всички люде, които бяха с него, (раздраха дрехите си) 12. и ридаха и плакаха, и постиха до вечерта за Саула и за сина му Ионатана, и за народа Господен, и за дома Израилев, задето бяха загинали от меч“ (2 Цар. 1:11–12).

³ Шиваров, Н. *Библейска археология*. [Учебник за студентите от СУ „Климент Охридски“]. София: Синодално издателство, 1992, 189.

Тези траурни практики са указани от Господа чрез гласа на пророците и на царете. Със своите заповеди и личен пример управниците приучават вярващите на определени действия, кодифицират конкретни поведенчески модели.

„31. И Давид каза на Иоава и на всички люде, които бяха с него: раздерете дрехите си и се облечете във вретина и оплаквайте Авенира“ (2 Цар. 3:31). И още:

„И обадиха на Иоава: ето, царят плаче и тъжи за Авесалома. 2. И победата на оня ден се обърна в плач за целия народ: защото него ден народът чу и казваше, че царят скърби за сина си“ (2 Цар. 19:1–2).

Във „Фолклорът в Стария Завет“ Джеймс Фрейзър описва примери от традициите на различни народи на скърбене в знак на траур чрез самонараняване на собственото тяло и стрижене на косите. Предричайки опустошението, което ще сполети земята на Юдея, пророк Йеремиа описва: „6. И ще умрат големи и малки в тая земя; и не ще бъдат погребани, и не ще ги оплакват, нито ще се нараняват, нито ще се стрижат за тях. 7. И не ще разчупват зарад тях хляб в жалейно време, за утеха поради умрелия; и не ще им подадат утешна чаша, да пият за баща си и за майка си“ (Йер. 16:6–7).

Централно място в обичаите на древните израилтяни, изразяващи скръбта по починалия, заемат оплакванията. Създава се специална оплаквателна песен – кина. „Кина“ е обозначение за поетически израз на плач, ридание, болка и скръб. Тя може да е по повод загуба на близък или относно изпълнение на Божие наказание за престъпления. „17. Тъй казва Господ Саваот: потърсете и повикайте да дойдат оплаквачки; пратете да дойдат вещи жени в тая работа. 18. Нека побързат и дигнат плач заради нас, та из очите ни да се леят сълзи, и от клепките ни вода да тече... 20. И тъй, слушайте, жени, словото на Господа, и да внимава ухото ви на словото от устата Му; и учете дъщерите си на плач, и една друга – на плачевни песни“ (Йер. 9:17–20). В погребалните песни се изразява скръбта по починалия, прави се сравнение какво е било във времената на благополучие и какво е сега, възпява се любовта приживе, а след това се описва мъката от загубата.

Същите елементи откриваме и в българските оплаквателни песни, които са разпространени из цялата територия на България и сериозно

проучени от Николай и Димитрина Кауфман. Двамата изследователи са записали и изследвали над осемстотин и петдесет оплаквачки, съхранили древната традиция на скърбене по починалия, свидетелство за почитта към него, но и просба за неговото благоволение и подкрепа в земните дела на живите. Основание за тези отправени покани за поддръжка, които се изпяват скърбно на гроба при раздялата с покойника, можем да открием в архаичното схващане на мъртвите в древността като богове на подземното царство. Нека само споменем, че реликти от тези вярвания можем да открием в българския погребален ритуал и обредност, на които няма да се спираме подробно тук. А некрологът може да бъде разглеждан като „по-модерен“ инвариант на оплаквателната песен. Той запазва същите съдържателни елементи и функции, но е с променена форма. Лишен е от „умрелски глас“, а е дарен с писаното слово. На тези взаимосвързаности предстои да се обърне внимание в следващо изследване.

Но говорейки за жеста, нека го удържим в някаква определителна формула. Всяка култура във всеки свой период създава, поддържа или променя жестовете и значенията им. „Жестът е движение, което изпраща визуален сигнал към наблюдателя. За да се превърне в жест, едно действие трябва да бъде видно от някого, комуто да предаде определена информация“⁴. Жестът присъства непрестанно в човешкото общуване и представлява средство за невербална комуникация, „късче информация“⁵. Той е информационен носител, в който посланието е кодирано в специфичен език. Езикът на жеста. Можем да го наречем дори метаезик. Правилното му декодиране зависи от подготовката на възприемачия. В средновековната йерархична система и ритуализирано социално общуване поведението се изяснява изключително чрез позата на тялото и жеста. С основание Елка Бакалова пише: „Значението на жеста за средновековното изкуство е капитално“⁶. Жестовете легализират, конкретизират социалната йе-

⁴ Морис, Д. *Жестове и поведение. Въведение в езика на тялото*. София: Сиела, 2007, 34.

⁵ *Пак там*.

⁶ Бакалова, Е. Функция и символика на жеста в средновековното изкуство. *Изкуство*, 5, 1989, 2.

рархия, уреждат връзките между отделните групи, както и в самите тях. Жестът йерархизира обществото и разграничава неговите членове. Не само се структурира обществото, а и самото пространство. Чрез него се отграничава свое – чуждо, добро – зло, висше – нисше и т.н. Той гарантира спазването на правилния социален ред, поддържа хармонията и равновесието в човешката група.

Жестът има и друга функция – съотнася се с времето. За християнската култура подвижността участва в преходното (нека си спомним сцената *Колелото на живота*), в нестабилното, в земното и историята. Подвижността и движението са елемент на човешкия живот, на човешкото време. А то е контрапункт на небесното движение: „равномерно, с неизменните цикли, граничещо с пълното отсъствие на движение: подобни са знаците на вечността и на самия Бог“⁷. Изменчивият, вечно движещ се човешки свят поражда невъздържани, оживени, суетни жестове – признаци за безпорядък и грях. И обратно – престорената неподвижност, тържествеността, бавното ритуално движение са атрибути на властта и белег за свещеност. Тези жестове са запазени за епископа, папата, патриарха, владетеля. Земният и небесният свят обладават различни жестове. Този антагонистичен модел помага в дешифрирането на средновековните изобразени жестове. Така можем да си обясним различията в оплаквателните жестове, с които са представени св. Богородица и жените мироносици, както и неподвижната фронталност в образите на Христос цар и съдник на трона, Христос като съдия, Христос в мандорла, св. Богородица с Младенеца, които внушават превъзходство и величие. Именно поради своя божествен характер св. Богородица изявява скръбта по разпнатия си Син с жеста допряна длан до лицето. В него е концентрирана безмерната мъка на майката по своето дете и ако тази мъка е твърде неразбираема за съвременния наблюдател, то тя е била отчетливо ясна за средновековния човек (но и за българския възрожденец, ако говорим за стенописи от XVIII–XIX в.). Нейният жест е различен от оплаквателните жестове на древните хора. Архаичната традиция на оплакване е ясно визуализирана чрез образите

⁷ Шмит, Ж.-К. *Смисълът на жестовете в средновековния Запад*. София: Лик, 2000, 26.

на жените мироносици. Носители на човешко изменчивото, техните тела изразяват мъката по Христос драматично, прилагайки старите практики на скърбене. Ето как чрез жеста се структурира, йерархизира групата на участниците, самото пространство и изображение. Само чрез правилното декодиране на жеста пред нас ще се открие истинският замисъл на vyplътеното в образ слово. Ограничавайки анализа на изображението до формално-стилистично ниво, ще се отдалечим от вложения дълбок смисъл в него. Именно в търсенето на заключената мъдрост и вътрешно съдържание в образа нека ни водят думите на Хуго от Сен Виктор: „И тъй, няма човек, който да не се удивлява от Божиите творения, но неразумният се диви само на външния им вид, докато мъдрият прозира през видимото отвън дълбокото промишление на Божията мъдрост, също както в едно и също писание един възхвалява цвета и формата на изображенията, а друг превъзнася смисъла и значението“⁸.

Същия оплаквателен жестови сноп, който разгледахме у древните народи, откриваме и в западноевропейски Молитвеник на епископ Вармундус от Иврея от XI в. От шестдесет и две миниатюри десет представят ритуала на погребение. Първото изображение – *Покаянието на смъртника*, представя болния мъж, легнал на постелята си, а до главата му е седнала жена (не е ясно дали е съпругата му или оплаквачка). Тя е положила дясната си длан върху бузата в знак на мъка, а с лявата докосва възглавницата. Поставяне ръката върху бузата е древен жест, който откриваме и в египетската традиция на оплакване, а той е и най-често изобразяваният жест в стенописите. Оплаквателният жест полага на длан върху бузата присъства освен в сцените, свързани със смъртта на Христос, и в *Успение Богородично*, в *Смъртта на богатия*, в *Страшния съд* и върху Светата плащаница, която се изнася на Разпети петък. Св. Богородица е изобразявана предимно с този оплаквателен жест в сцените *Разпятие*, *Сваляне от кръста* и *Оплакване*. На втората миниатюра виждаме умиращия гол върху власеница. Жената от сцената се бие по гърдите или разкъсва дрехата си – не става съвсем ясно. В третото изображение е представено на-

⁸ Цит. по Бояджиев, Ц. *Loca remotissima. Студии по културна антропология на европейското средновековие*. София: Софи-Р: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007, 54.

пускането на душата от тялото и безутешната мъка на жената, която се спуска към покойника. Втората жена е повдигнала обвитата си в плат ръка към дясната си буза. В петата миниатюра жената си скубе косите. В църковното изкуство оплаквателният жест на дърпане на косата е представен по символичен начин чрез образите на жените мироносици и тяхното хващане на плитките или кичури коса, които се подават от покритата коса. Този символичен жест е допустимата форма от църковния канон, с която да се изрази силната скръб и мъката по разпнатия Христос. (Интересно е, че раздиране на ризите и скубане на косите се препоръчва да се изобрази в сцената *Оплакване* в Иконографския наръчник на Върбан Коларов.⁹) В шестото изображение е представена жената, която ридеа с високо вдигнати ръце към небето. Добре се вижда отворената ѝ уста, което е препратка към плача ѝ. Този оплаквателен жест най-често се визуализира чрез образа на Мария Магдалена в сцените *Оплакване*. На седмото изображение отново е представена жената с разчорлена коса, хвърляща се върху тялото на покойника. На осмата миниатюра жената е отново със спуснати коси и жест, който пресъздава удряне по гърдите или разгърдване. На деветата илюстрация е приготвянето на гроба, а на десетата – полагане в гроба и безутешната мъка на жената с разчорлена коса, която се спуска към ковчега.

Позите на скърбящата жена разкриват богатия репертоар на оплаквателните жестове: докосване с длан върху бузата, биене по гърдите, скубане на косите, вдигане на ръцете високо към небето или протягането им към покойника. Част от тези жестове видяхме при египетските оплаквачки и древните израилтяни, а ги откриваме вече омекотени и уравновесени в сцените, свързани със смъртта на Христос. Жестовите в стенописите са вече „християнизирани“, пречистени и цензурирани от религиозния канон, но древната им същност е съхранена. Нека разгледаме няколко примера от църковното пространство.

Всяка година на Велики петък се отслужва Опело Христово, символизиращо погребването и оплакването на Христос. В случая

⁹ „И близо Богородица Мария Магдалина с прострени ръце на една и друга страна плачат. Други мироносици раздират ризите си и скубат косите си“ (Коларов, В. *Ерминия*. София: Инле, 2017, 82).

отново имаме ритуал на оплакване, но обичайният покойник е заменен със Спасителя и ритуалната среда не е на гроба, а в християнския храм. Това са различията, но същностните моменти, както ще видим, се запазват. И ако при църковните стенописи боравим предимно с образи, то в Опело Христово възприемаме слово, музика, образ (Плащаницата) и църковен ритуал в синкретично единство. Неразделна част от службата е Светата плащаница, около която е организиран ритуалът. Тя символизира Гроба Господен и на нея е представена сцената *Надгробен плач (Оплакване Христово)*. Върху манастирската Плащаница от Черепишкия манастир и Плащаницата от храма „Св. Възнесение“ във Враца са визуализирани древните оплаквателни жестове на скубане на косите, които описахме по-горе в текста. И двете литургични тъкани са изработени с идентични оплаквателни жестове, поради което структурно ги проследяваме като един пример, без да се занимаваме с минималните формално-стилистични различия помежду им. Изобразен е починалият Христос, около Когото е организирана групата на скърбящите. Св. Богородица е поела главата на Спасителя в скута си, а Йоан Богослов е допрял ръката на Христос до своята буза. Представени са четири оплакващи жени с оплаквателни жестове. Жената в лявата част на композицията дърпа с две ръце косата си, което е символ на оплаквателния жест скубане на косите. Прави впечатление, че в християнското изкуство древният жест на скубане на косата не се представя с такъв драматизъм, какъвто отбелязахме в Молитвеника от XI в., но смисълът на жеста е ясен. Омекотена е формата на неговата изява спрямо контекста, в който се визуализира. Втората жена е с наклонена глава и с дясната си ръка дърпа кичурите си коса. Третата оплакваща бърше с кърпа сълзите от лицето си, а другата ѝ ръка е поставена пред гърдите. Четвъртата жена обединява два оплаквателни жеста едновременно: дясната ръка е долепила до бузата си, а с лявата скубе косата си. В четирите женски образа на жените мироносици наблюдаваме три основни оплаквателни жеста: докосване с ръка до бузата, докосване на кърпа до бузата и скубане на косите (който е характерен за древните израилтяни, египтяни и др. народи).

Тези два примера на везани изображения са свидетелство за традицията на оплакване и нейното активно пътешествие във времето и

пространството. Оплаквателният ритуал е поканен в храмовото пространство, изпъстрил е неговите стени и църковното свещенодействие. Защото със Светата плащаница не просто се обогатява църковният ритуал, тя е негов символичен център. Плащаницата се полага в средата на храма върху маса, украсява се с цветя и около нея се извършва Опелото Христово, по време на което се изпълняват стихове от три погребални статии. След изпяването им духовниците и хорът, всички заедно с присъстващите излизат извън храма, вървейки след Плащаницата. Тази процесия символизира погребението на Господа и траурното шествие с Неговото Тяло. След връщането в храма богомолците получават благословия. По време на ритуалното погребване и оплакване на Спасителя се изпълнява „Надгробен плач“ – похвални погребални песни, групирани в три статии, на които няма да се спираме обстойно тук. Само ще отбележим, че във всички тях е залегнала мъката и скръбта по Христос, които са изразени по поетичен начин. Изпълнени са с величаене на Спасителя, преклонение пред Него, благодарност, почуда от смъртта Му и обвинения към виновниците за нея. С погребалната песен скърбящите оплакват Христос в гроба, с нея Го изпращат, изразяват преклонението и вярата в Него, изпявайки:

Сам Ти, Боже Слово,
смърт човешка прие,
но възкръсна, както бе предрекъл Сам
и въздигаш рода човечески! (стих 72)¹⁰

Чрез направените сравнения в оплаквателната традиция и визуализираните оплаквателни жестове очертахме ясно доловими и същностни повторения, които свидетелстват как древният обичай преминава в християнското изкуство и ритуал. За да обогатим анализиранияте визуални източници и се прехвърлим по-напред в линейно-хронологичното време, нека разгледаме няколко примера на стенописи от България от периода XIII–XVIII в. с изобразени оплаквателни жестове в тях. Вниманието ще е насочено по-специ-

¹⁰ *Надгробен плач. Избрани тропари. Избрани погребални песни, които се пеят на Велики петък вечерта около Светата Христова плащаница.* Прев. от църковнослав. ез. Змей Горянин и др. София: Катедрален храм „Св. Неделя“, 2009, 58.

ално към наличието, типа и семантиката на оплаквателните жестове в сцените *Разпятие*, *Сваляне от кръста* и *Оплакване (Надгробно ридание)*, а не толкова към иконографското проследяване на самите сцени. Без да претендираме за изчерпателност, ще споменем някои от хромовете, изписани през посочения период.

И тъй като днешната конференция е посветена на Любен Прашков, в негова чест започваме със сцени от храма „Рождество Христово“ (XVII в.) в Арбанаси, достигнали до нас благодарение на неговата дейност. В *Сваляне от кръста (вж. ил. 1)*¹¹ изображението не се вижда достатъчно отчетливо, но жената в най-лявата част на композицията вероятно е хванала кичурите си коса, което е символичен образ на оплаквателното скубане на коса. В *Оплакване Христово (вж. ил. 2)* едната от жените мироносици е с разтворени ръце, а другите две са с неясна позиция на ръцете поради лошото състояние на образа. Но виждаме изобразените сълзи в очите им, както и на Йоан Богослов, които са визуален символ на техния плач.

В Боянската църква в сцената *Разпятие* св. Богородица е с протегнатата ръка към Спасителя, а в другата държи кърпа. Йоан Богослов е изобразен с най-често използвания оплаквателен жест на допряна длан до бузата. Жест, който откриваме и при египетските оплаквачки.

В земенската църква „Св. Йоан Богослов“ (XIV в.) в сцената *Разпятие* св. Богородица е представена с този жест, а жената до нея е с друг характерен оплаквателен жест, който е модификация на Богородичния. При него ръката, докосваща лицето, е увита в плат. Главата е силно наклонена в знак на печал.

Със същата силно наклонена глава е изобразена св. Богородица в сцената *Оплакване* в храма „Св. Никола“ в с. Марица. Две от жените мироносици са представени с вдигнати във въздуха ръце – древен символ на драматична изява на скръб по починалия. (Подобни жестове използват и египетските оплаквачки.) Тази от тях, която е в центъра на композицията, е с отворена уста, което символизира нейния плач. Образът ѝ е средоточие и кулминация на мъката по Христос, поради това е изпълнен с повече драматизъм и изявени чувства (вж. ил. 3). Изображението на *Разпятие* е в лошо състояние и не може със

¹¹ Тук е мястото на благодарая на д-р Пламен Събев за предоставените изображения.

сигурност да се определят оплаквателните жестове на св. Богородица и жените мироносици. Ръцете им са вдигнати към лицето, но не става ясно дали са с допрени до бузите длани, или дърпат косите. Йоан Богослов докосва бузата си с оплаквателен жест (*вж. ил. 4*).

В сцената *Оплакване* от храма „Успение Богородично“ (XVII в.) в Карлуково са ясно изрисувани сълзите на св. Богородица, а една от присъстващите, вероятно Мария Магдалена, дърпа косата си с двете ръце. Внушеното чувство чрез нейния образ е на мъка и тъга, без да има пресъздадена драматична изява на скръб. За зрителите е бил достатъчно значещ и ясен самият жест на скубане на косата. В *Разпятие*, отново от Карлуково, зографите правят опит за пресъздаване на чувствата и мъката на участниците в евангелското събитие. Йоан Богослов е със силно наклонена глава и допряна до бузата длан, изражението на лицето му е изкривено от болка. Неговото рамо е повдигнато, веждите му са вдигнати към челото и сключени по средата в знак на мъка, едното коляно е леко свито. Цялата позиция на тялото му издава експресия на чувства. Наблюдава се едно характерно движение в цялата сцена, в която доминира разпнатото тяло на Спасителя. Човешките фигури са значително по-малки и изтъкани от външно (физическата изява чрез позите и жестовете) и вътрешно (на силните скръбни чувства) движение. Тялото на св. Богородица е сякаш изнесено към Христос – протегнала е ръката си към Него, а с другата е докоснала бузата си с оплаквателен жест. Зад нея е една от жените мироносици, която я придържа и също е протегнала ръка към Спасителя. Останалото множество на оплакващи е пресъздадено единствено чрез изрисуваните нимбове, без да са изобразени отделните фигури.

В сцената *Оплакване* от храма „Св. Спас“ (XVII в.) в Алино Мария Магдалена е с широко разтворени ръце (а този оплаквателен жест ни е познат от египетските оплаквачки), Йоан Богослов е с допряна длан до бузата (в *Разпятие* той е представен със същия оплаквателен жест), а св. Богородица е приведена към Спасителя.

Широко разтворени ръце, вдигнати високо към небето, виждаме и в сцената *Оплакване* в Добърско в храма „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ (XVII в.). Всички участници са с наведени глави, а разтворените ръце на Мария Магдалена доминират в композицията наедно с кръста, поставен в центъра. Същностните елементи на

събитието – Разпятието и Оплакването, са визуално изведени като доминанта.

В храма „Св. Николай Чудотворец“ (XVII в.) в Сеславци в сцената *Разпятие* Йоан Богослов е с допряна до бузата длан, увита в плат, а св. Богородица е с протегнати ръце към Христос. Тя е придържана от жените мироносици, тялото ѝ е наклонено леко назад, сякаш е прилягала от мъка. В *Оплакване* от сеславския храм отново фигурата на Мария Магдалена доминира в композиционното пространство чрез силно разтворените си ръце във въздуха, сякаш обединявайки групата на оплаквачите и извисявайки техния скръбен оплаквателен вик.

Св. Богородица е отново с протегнатата дясна ръка към Христос, а с лява върху горната част на гърдите в *Разпятие* от Искрецкия манастир „Успение Богородично“. Йоан Богослов е представен с характерния за него оплаквателен жест – допряна до бузата длан. Зад св. Богородица са маркирани жените мироносици със своите нимбове, без да се виждат техните тела (вж. ил. 5). В *Оплакване* от Искрецкия манастир Мария Магдалена е с вдигнати високо към небето ръце в жест на безмерна тъга и оплакване (вж. ил. 6).

Визуализиран плач откриваме в наоса на Роженския манастир (XVIII в.) в сцената *Оплакване* и Мария Магдалена с вдигнати ръце в знак на оплаквателна скръб. Тук зографите правят опит да предадат мъката и плача на оплаквачите. Търсено е движение в позите, жестовете, разпилените коси на жените мироносици и сключените вежди чрез пресъздаването на изкривеното от плач и скръб лице, на сълзите в очите им. Изрисуваните спуснати къдрави коси на оплаквачите жени са препратка към древния ритуал на разпускане и скубане на косите. Ако в повечето оплаквателни сцени косите им са прибрани и се подават малко кичури, то в Роженския храм е търсен паралел със стария ритуал. Фигурите не са статични и израженията на лицата пресъздават сполучливо скръбното чувство на сцената. Едната от оплаквачите е с допряна до бузата длан, увита в плат. Йоан Богослов доближава ръката на Спасителя до лицето си.

Оплаквателен жест с дърпане на косите е репродуциран в *Оплакване* от храма „Св. Георги“ в Арбанаси. Тук няма опит за предаване на движение, фигурите са кротко отдадени на тихата скръб и жаленето. Позите са спокойни, само две от жените мироносици изда-

ват на просветения зрител голямата си мъка – те са хванали с ръце краищата на своите плитки. В сцената от „Св. Георги“ зографите са прибрали според канона косите, те се различават от разчорлените коси на оплакващата в изображенията от Молитвеника на епископ Вармундус, но жестът „говори“ по категоричен начин за смисъла, заключен в него. Нещо повече, жестът е визуализираният смисъл за посветения в жестовия език. Отново дърпане на косите е изобразено в *Сваляне от кръста* (вж. ил. 7). Две от присъстващите дърпат краищата на плитките си. Изграждането на останалите персонажи и пресъздаването на тяхната скръб зографите са постигнали чрез жестовете на лицата им. Всички участници са със скръбно изкривени вежди, погледът им е сполучливо тъжно предаден, атмосферата на оплакване е интерпретирана на фона на градска архитектурна среда.

Ще завършим с последни примери от храма „Св. Атанасий“ в Арбанаси. В *Сваляне от кръста* (1667) Йоан Богослов съчетава два оплаквателни жеста: допряна ръка до бузата и протегнатата ръка (вж. ил. 8), а в *Оплакване* откриваме дърпане на косите и вдигане на ръцете в оплаквателен жест (вж. ил. 9). Тук скърбенето и мъката по разпнатия Христос са предадени от зографите с повече драматизъм, движение и внушена емоция в образите. От приведените примери оплаквателната сцена от храма „Св. Атанасий“ в Арбанаси пресъздава най-драматично и силно скръбта на оплакващите. Лицата на участниците са предадени с чувство, изрисувани са сълзи в очите им. И ако св. Богородица е представена с визуализирана кротост и смирение, то две от оплакващите са неин контрапункт – тяхната мъка е изявена бурно. В образите им виждаме предадената древна традиция на оплакване. Едната от тях дърпа спуснатите си коси, а позата на тялото ѝ е изкривена от скръб. Най-често оплакващите хващат краищата на косите си и внимателно ги придърпват надолу, докато в случая жената е хванала кичурите си коса директно в скалпа. Това зографско решение изключително се доближава до практикувания в действителност обичай. Поради тази си близост с реалността сцената е толкова въздействаща. Другата оплакваща жена е с вдигнати във въздуха ръце. Йоан доближава ръката на Христос до себе си.

Това са някои от примерите на оплаквателни жестове в стенописи от периода XIII–XVIII в. в храмове от България, без да претен-

дирам за пълнота на включените паметници. Предстои следващо изследване, в което ще бъдат разгледани стенописи от XVIII–XIX в. в контекста на оплаквателния ритуал по българските земи и оплаквателните народни песни. Оплаквателният жест представлява древна ритуална форма на изява на емоция, породена от загубата на близък, и служи за психологическо справяне със скръбта и мъката. Но той едновременно с това е и социална отговорност на индивида към колектива и играе роля за обединяване на общността и съхраняване на традицията. Според Стефан Смядовски „От социокултурно гледище еднаквостта, солидарността в изразяване на емоциите е от първостепенна важност за приобщаване на една личност към някаква група и в по-обширен времеви план – към спояването на тези групи в макрообщества, оформящи постепенно някакъв тип култура. Еднаквостта в изразяване на емоции означава еднаквост във възприемането на окръжаващата среда“¹². Жестът е доказателство за мъката от раздялата с починалия, което служи пред обществото на живите, но и пред общността на мъртвите. От съществена важност е покойникът да разбере колко страдат близките му за него и той да отговори на тази засвидетелствана любов, като се превърне в доброжелател и покровител, а не във вредител. По силата на тази смислова линия оплаквателният жест е дълбоко свързан с вярата в прадедите и тяхната сила, в способността им да въздействат върху живота на живите, както и в обвързаността на двата свята: на живите и на мъртвите. Дори бихме могли в едно по-широко философско поле на разсъждения да възприемаме оплаквателния жест като нематериално културно наследство, а стенописите – като възплътения в образ жест, чрез който традицията продължава да се съхранява и съществува в църковна среда.

Тъй като оплаквателните жестове преминават относително непроменени през различните епохи и култури, можем да приемем, че те имат общочовешки характер и пребивават в пространството отвъд религията и земно-териториалната граничност.

¹² Смядовски, С. Сълзите в старата българска литература. В: Сантова, М. и др., ред. *От Честния пояс на Богородица до коланчето за рожба. Изследвания по изкуствознание и културна антропология в чест на проф. Елка Бакалова*. София: Агата-А, 2010, 226.

Библиография

- Бакалова, Е. Функция и символика на жеста в средновековното изкуство. *Изкуство*, 5, 1989, 2–9.
- Библия*. София: Св. синод на Българската църква, 1995.
- Бояджиев, Ц. *Loca remotissima. Студии по културна антропология на европейското средновековие*. София: Софи-Р: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007.
- Василиев, А. *Ерминии – технология и иконография. 96 цветни репродукции с увод, обяснения и речници*. София: Септември, 1976.
- Генова, Е. *Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България. Златарство, миниатюрна дърворезба, везба*. София: АИ „Арх&Арт“, 2004.
- Геров, Г., Б. Пенкова, Р. Божинов. *Стенописите на Роженския манастир*. София: Бълг. художник, 1993.
- Грабар, А. *Боянската църква*. 2 изд. София: Наука и изкуство, 1978.
- Кадийски, К., съст. *Висящи градини. Поезия на древния Изток*. София: Нар. култура, 1980.
- Каменова, Д. *Сеславската църква. История, архитектура, живопис*. София: Бълг. художник, 1977.
- Кауфман, Н., Д. Кауфман. *Погребални и други оплаквания в България*. София: БАН, 1988.
- Коларов, В. *Ерминия*. София: Инле, 2017.
- Леков, Т. *Религията на Древен Египет*. София: Изток-Запад, 2007.
- Мавродинов, Н. *Боянската църква*. [Албум.] София: Бълг. художник, 1972.
- Мавродинова, Л. *Земенската църква*. София: Бълг. художник, 1980.
- Манова, Е. *Предвъзрожденски стенописи от XVI–XVII в. в с. Марица [Самоковско]*. София: БАН, 1977.

- Морис, Д. *Жестове и поведение. Въведение в езика на тялото*. София: Сиела, 2007.
- Надгробен плач. Избрани тропари. Избрани погребални песни, които се пеят на Велики петък вечерта около Светата Христова плащеница*. Прев. от църковнослав. ез. Змей Горянин и др. София: Катедрален храм „Св. Неделя“, 2009.
- Прашков, Л. *Църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси*. София: Български художник, 1979.
- Смядовски, С. Сълзите в старата българска литература. В: Сантова, М. и др., ред. *От Честния пояс на Богородица до коланчето за рожба. Изследвания по изкуствознание и културна антропология в чест на проф. Елка Бакалова*. София: Агата-А, 2010, 222–230.
- Събев, П. *Страстният цикъл в българската стенна живопис през XVII век*. Велико Търново: Абагар, 2011.
- Фрейзър, Дж. *Фолклорът в Стария завет*. София: ОФ, 1989.
- Шиваров, Н. *Библейска археология*. [Учебник за студентите от СУ „Климент Охридски“.] София: Синодално издателство, 1992.
- Шиваров, Н. *Херменевтика на Стария завет*. София: Нов български университет, 2009.
- Шмит, Ж.-К. *Смисълът на жестовете в средновековния Запад*. София: Лик, 2000.
- .



Ил. 1. Сваляне от кръста от храма „Рождество Христово“ в Арбанаси. Фотография: Пламен Събев



Ил. 2. Оплакване Христово от храма „Рождество Христово“ в Арбанаси. Фотография: Пламен Събев



Ил. 3. Оплакване от храма „Св. Никола“ в с. Марица.
Фотография: Силвия Бориславова-Живанкин



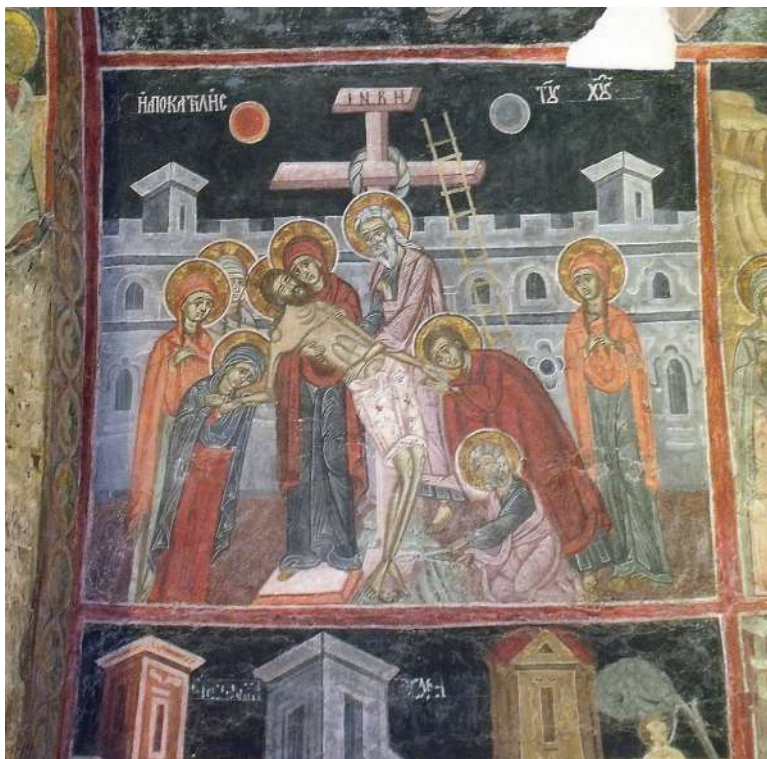
Ил. 4. Разпятие от храма „Св. Никола“ в с. Марица.
Фотография: Силвия Бориславова-Живанкин



Ил. 5. Разпятие от Искрецкия манастир „Успение Богородично“.
Фотография: Силвия Бориславова-Живанкин



Ил. 6. Оплакване от Искрецкия манастир „Успение Богородично“.
Фотография: Силвия Бориславова-Живанкин



Ил. 7. Сваляне от кръста от храма „Св. Георги“ в Арбанаси. Фотография: Пламен Събев



Ил. 8. Сваляне от кръста от храма „Св. Атанасий“ в Арбанаси. Фотография: Пламен Събев



Ил. 9. Оплакване от храма „Св. Атанасий“ в Арбанаси. Фотография: Пламен Събев



*Любен Прашков.
Вечерен градски пейзаж.
Началото на 60-те г. на XX в.
М. б., пл., 20,5 x 30.
Без подпис и дата.
Частно притежание.*

The Murals from the Church of the Ascension of Christ near the Village of Cherven Breg, District of Dupnitsa

Maya Zaharieva

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

ABSTRACT: *The article presents the history, architecture and painting of the Church of the Ascension of Jesus in the village of Cherven Breg, District of Dupnitsa. The monumental painting at the church is preserved mostly in the lower registers, which does not allow a detailed iconographic analysis to be done but we can point out another church whose painting has similar stylistic characteristics – the Church of St Nicholas in the village of Vukovo (16th century). It is situated 35 km away from the village of Cherven Breg. The murals at the Church of St Nicholas in Vukovo are also preserved in fragments but we can nevertheless distinguish the work of two icon painters. In part of the figures one can see that the images and the attire were built on a plane and that a specific technique of scratching the wet plaster was employed. We can also take into consideration the exceptional similarity of some of the images in the two monuments. The stylistic characteristics of the painting at the Church of the Ascension of Jesus in the village of Cherven Breg and in the Church of St Nicholas in the village of Vukovo give us grounds to think that those murals were made by the same team of icon painters in a close time interval, probably in the second half of the 16th c.*

Keywords: Western Bulgaria, triconchal churches, 16th century, team of icon painters, Church of St Nicholas, village of Vukovo

Стенописите от църквата „Възнесение Христово“ в с. Червен брег, Дупнишко

Майя Захариева

Институт за изследване на изкуствата –
Българска академия на науките

РЕЗЮМЕ: *Статията представя историята, архитектурата и живописата на храма „Възнесение Христово“ в с. Червен брег, Дупнишко. Монументална живопис в храма е съхранена предимно в ниските регистри, което не позволява да бъде направен подробен иконографски анализ, но можем да посочим друга църква, чиято живопис има сходни стилови особености – „Св. Никола“ във Вуково (XVI в.). Тя е разположена на 35 км от с. Червен брег. Стенописите в църквата „Св. Никола“ във Вуково са също в лошо състояние и фрагментарно съхранени, но все пак можем да разграничим работата на двама зографи. При част от фигурите се наблюдават плоскостно изграждане на образите и одеждите и специфичен похват чрез издраскване в мократа мазилка. Вглеждайки се внимателно в лицата, можем да отчетем изключително близко сходство между част от образите в двата паметника. Стилните особености на живописата в църквата „Възнесение Христово“ в с. Червен брег и в църквата „Св. Никола“ в с. Вуково ни дават основание да смятаме, че е възможно тези стенописи да са изпълнени от един зографски екип в близък времеви диапазон вероятно през втората половина на XVI в.*

Ключови думи: Западна България, триконхални църкви, XVI в., зографски екип, църквата „Св. Никола“ в с. Вуково

Стенописите от църквата „Възнесение Христово“ са слабо проучени паметници от поствизантийския период в България. Основна задача, която си поставя настоящото изследване, е анализ на особеностите на архитектурата и монументалната живопис на храма¹.

Село Червен брег е разположено на 5 км източно от гр. Дупница, между планините Верила и Рила. Днес църквата „Възнесение Христово“ е извън пределите на населеното място. Изследователите допускат, че през Средновековието то се е намирало в близост до храма, но поради някакво бедствие е преместено на друго място². В съвременните предели на с. Червен брег има и друга църква, която е от периода на Възраждането, посветена на св. Никола³.

Храмът „Възнесение Христово“ и неговите стенописи не са изследвани подробно, въпреки че паметниците в района на Дупница и Кюстендил са проучвани и документирани многократно през целия XX в. В част от публикациите битува мнението, че църквата е изградена още по време на Втората българска държава, по-късно е изоставена и е възобновена през XVI в. Всъщност не разполагаме с доказателства за времето, когато е създадена, въпреки че са запазени някои данни за нейното минало⁴.

В изследването на А. Меджидиев „Дупница и бележити дупничани през епохата на Възраждането“ от 50-те години на XX в. е поместена бележка, в която авторът описва надпис от западната стена на църквата в с. Червен брег. Той е свален от свещеник Христо Тошев на 1 август 1909 г. От надписа научаваме, че през 1595 г. църквата

¹ Проучването е проведено през 2020 г., по време на работата по проект на Института за изследване на изкуствата „Актуализация и подготовка за печат на Корпус на стенописите от XVI век в България“ към Националната научна програма „Културноисторическо наследство, национална памет и обществено развитие“ (КИННПОР), договор № Д01-229 от 06.12.2018 г.

² Petrova, S. The ancient and medieval settlement at the village of Cherven breg, municipality of Dupnitsa in Bulgaria (Preliminary report). *Niš and Byzantium*, XVII, 2019, 157–186.

³ Димитров, В. Стенописите в храма „Св. Никола“ в с. Червен брег, Дупнишко. *Докторантски четения 2007. Департамент „История на културата“*. София: Нов български университет, 2007, 105–115.

⁴ Petrova, S. The ancient and medieval settlement..., 157–186.

е изписана или обновенa⁵. Храмът се споменава и в две краеведски проучвания, посветени на селото, в които сведенията за него се базираят на информацията, посочена в изданието на А. Меджидиев⁶.

В периода 2015–2021 г. С. Петрова от Археологическия институт с музей – БАН и А. Геренска от Историческия музей – Дупница⁷ организират археологически проучвания на терена около църквата „Възнесение Христово“ край с. Червен брег⁸. Археолозите определят няколко основни културни пласта. Първият се отнася към IV–VI в. От този период са разкрити основите на раннохристиянска базилика, изградена в периода от 330 г. до средата на IV в. Около нея са намерени следи от селище, а основните археологически находки са керамика и монети. Раннохристиянската базилика е претърпяла няколко пожара и е унищожена в края на V в. заедно със селището. Следващите свидетелства датират от X–XI в. Според С.

⁵ В бележката се споменава и за стари книги, които са се съхранявали в църква на с. Червен брег в началото на XX в. За съжаление, не е посочено на кой храм са принадлежали те. Вж. Меджидиев, А. *Дупница и бележити дупничани през епохата на Възраждането. Принос към историята на гр. Дупница*. Дупница: читалище „Напредък“, 1940, 80.

⁶ Бонев, С. *История на с. Червен брег*. София: ИК „Ваньо Недков“, 2001, 15; Тенджов, К. *Червен брег. Векове и памет*. В. Търново: Фабер, 2021, 191–192.

⁷ Благодаря на А. Геренска от Исторически музей – Дупница за помощта и предоставените материали.

⁸ Петрова, С., А. Геренска, Ж. Величков, В. Мутафов. Издирвания на археологически обекти в землищата на селата Яхиново, Червен брег и Крайници, община Дупница. *Археологически открития и разкопки през 2012 г.* София: НАИМ – БАН, 2013, 534–536; Петрова, С., С. Устинов, А. Геренска, В. Мутафов. Раннохристиянска базилика при средновековна църква „Възнесение Господне“, с. Червен брег, община Дупница. *Археологически открития и разкопки през 2014 г.* София: НАИМ – БАН, 2015, 482–485; Петрова, С., А. Геренска. Раннохристиянска базилика при средновековна църква „Възнесение Господне“, с. Червен брег, община Дупница. *Археологически открития и разкопки през 2016 г.* София: НАИМ – БАН, 2017, 462–465; Петрова, С., Геренска, А. *Ансамбъл от раннохристиянска базилика със средновековна църква „Възнесение Господне“ при с. Червен брег, община Дупница*. *Археологически открития и разкопки през 2017 г.* София: НАИМ – БАН, 2018, 410–412; Петрова, С., А. Геренска. Раннохристиянска базилика със средновековна църква „Св. Спас“, с. Червен брег, община Дупница. *Археологически открития и разкопки през 2018 г.* София: НАИМ – БАН, 2019, 408–410; Petrova, S. *The ancient and medieval settlement...*, 157–186.

Петрова тогава е изграден еднокорабен храм, чиито основи стъпват върху основите на раннохристиянската базилика (централен кораб). Последния период археолозите отнасят към XVI в., когато от юг и север на средновековната църква са добавени конхи и тя е изписана.

Църковната сграда е малка, еднокорабна, с широка апсида. На северната и южната стена са разположени конхи, а в северната част на източната стена е изградена протезисна ниша. Църквата е полуцилиндрично засводена, изградена предимно от ломени камъни с хоросанова спойка⁹. На места в градежа се отчитат пояси от тухла и различни по форма и вид камъни, поради преизползването на материали от разрушеното по-ранно селище¹⁰.

Както споменахме, според С. Петрова сградата има два строителни периода. Първия тя отнася до X–XI в., когато е издигнат малък еднокорабен храм, а втория – към последното десетилетие на XVI в., когато са добавени конхите от юг и север¹¹.

Анализирайки внимателно архитектурните особености на сградата, бихме отнесли изграждането на триконхалната църква към втората половина на XVI в.¹² Този архитектурен тип става изключително популярен, предимно в югозападната част на България, през втората половина на XVI в. и през XVII в.¹³

⁹ Вътрешни размери (5,30 x 4,40 м, височина – 3,77 м).

¹⁰ Комплексът (Раннохристиянска базилика и средновековна църква „Възнесение Христово“) е обявен със Заповед на министъра на културата РД9Д-13/22.02.2021 г. за археологическа, архитектурно-строителна и художествена национална културна ценност с категория „национално значение“. През 2013 г. покривът е подменен и ремонтиран (КН-146-994-101).

¹¹ Това заключение не може да бъде доказано и обосновано на този етап, но предстоящи археологически проучвания в близост до основите на храма биха отхвърлили или подкрепили подобна хипотеза. Вж. Petrova, S. The ancient and medieval settlement..., 178–179, 182.

¹² Ibid., 167.

¹³ В литературата са изложени редица тези за тяхната поява, а една от най-разпространените хипотези е, че този архитектурен тип е повлиян от паметниците на Атон. Вж. Чанева-Дечевска, Н. Триконхалните църкви от IX–XIV в. по българските земи. *Археология*, 4, 1970, 8–21; Тулешков, Н. *Архитектура на българските манастири*. София: Техника, 1989, 54 сл. За редица примери от територията на Западна България вж. Захариева, М. Църквата „Успение Богородично“ в с. Долна Дикая – един слабо проучен паметник от Западна България. *Проблеми на изкуството*, 2, 2021, 51–56.

Монументална живопис в храма е съхранена предимно в ниските регистри, което не позволява по-цялостно реконструиране на иконографската програма¹⁴. На свода личат малки по размер фрагменти, по които можем да определим част от червена рамка; свитък, върху който може да се разчете само буквата в; част от нимб и още няколко бледи измити парчета мазилка. Макар и малки, отделните фрагменти показват, че по свода е имало регистър с образи на пророци.

В апсидата е развита композицията *Поклонение на жертвата*, от която са съхранени фрагмент от Христос жертва, и част от фигурите на двама архиереи в южната половина. Те държат свитъци с текст, по-голямата част от който е разрушена. В свитъка на първия архиерей, разположен до Христос жертва, се чете: [...] мѣ/[...] хѣ/[...]/[...]/ж[...]/а твоѣ, а на втория [...] / нѣ п[р]ѣте[.] / н ѣт[...]/ [.]ревлѣ/[...].

В протезиса, макар и трудно, се различава част от кръст, което ни кара да мислим, че там зографите са поместили традиционния за това място образ на Христос в гроба. Над него са съхранени следи от живопис, които трудно могат да се определят. В южната част на източната стена е изписан образ на стълпник, сигниран с надпис [...]нлъ.

Живописата на южната стена е в най-добро състояние. Запазен е регистър със светци в цял ръст. В източната част е изобразена фигурата на дякон, следвана от образа на св. Никола, а в западната част на южната стена са изобразени фигурите на св. Константин и св. Елена: стѣ [...]]. В ниските регистри на южната конха са съхранени следи от драперия.

На северната стена стенописите са почти изцяло загубени. Съхранените фрагменти са покрити със соли и трудно могат да бъдат идентифицирани. В източния ѝ край е запазена част от нимб и надпис: стѣ прѣвомн[...] и друг фрагмент, върху който е изобразена ръка. Под тях в ниския регистър се различава Арий в устата на Ада като част от композицията *Видението на св. Петър Александрийски*. В конхата на северната стена влагата е унищожила почти напълно образите, личат само следи от живопис, а в северозападната част живописата е изцяло загубена с изключение на част от червена рамка.

¹⁴ Стенописите са укрепени от реставратора Илия Борисов през 2013 г. (КН-146-994-101). Благодаря му за предоставените фотографии.

Последните няколко фрагмента са изписани на западната стена, където се вижда фигура на светец, част от надпис: [...]ю братю [...], разположен над вратата и избледнели фрагменти от живопис, вероятно от сцената „Успение Богородично“.

По време на археологическите разкопки са открити и събрани голямо количество фрагменти, които днес се съхраняват в ИМ – Дупница. Голяма част от тях са били локализиращи на неголяма дълбочина около храма „Възнесение Христово“ – от север и юг. Фрагментите са с много малки размери и в недобро състояние, което не позволява да бъдат реконструирани конкретни образи или сцени. Личат следи от червената рамка, части от букви, които са сигнализиращи образите и композициите. Един от фрагментите е по-добре запазен – върху него е изписана ръка с ключ.

Според С. Петрова четири от откритите парченца живопис се отнасят до раннохристиянската базилика, а други са от наоса на църквата. Тя смята, че в наоса са съхранени два живописни слоя. Първия период на изписване разграничава при стенописите с тънка мазилка върху гранитните блокове на южната стена и при ниските регистри в южната част от апсидата, където е изобразена драперия, и отнася тази живопис към XI–XIII в. Също така излага тезата, че лошото състояние на стенописите е причина за повторното изписване на храма през 1595 г.¹⁵

Теренните проучвания и внимателното анализиране на съхраняваните в ИМ – Дупница фрагменти не дават основание да подкрепим по-ранната датировка на стенописите към XI–XIII в. При събрания материал се наблюдават еднородна мазилка и сходни нюанси на живописния слой, което ни кара да мислим, че всички събрани парчета се отнасят до един период. Не бихме могли да разграничим и наличието на два живописни слоя в наоса на храма.

Нека се върнем на западения фрагмент от западната стена на църквата „Възнесение Христово“: [...]ю братю [...]. Поместеният ктиторски надпис в изследването на Асен Меджидиев „Дупница и бележити дупничани през епохата на Възраждането“ гласи: „Благодѣствихъ христѣноми селомъ чръвенбрегуи всию братю ꙗко прило-

¹⁵ Petrova, S. The ancient and medieval settlement..., 178–183.

живъ [...] въ лѣто 7103 (написано със славянски букви, което значи 1595 год), помени“¹⁶ и е изключително ценно сведение. Запазените днес букви са в подкрепа на предположението за неговата автентичност. Но и досега все още не е известно къде се намира оригиналът на записката и дали свещеник Христо Тошев е предал коректно буквеното обозначение на годината – 1595 г. Дали тази година се отнася за изписването на църквата, или до някаква поправка или обновление на храма, за съжаление, също не можем да установим. Така въпросът кога точно е изписана църквата остава открит. Липсата на сигурни сведения и недоброто състояние на живописиста са основните причини все още да не може да се посочи по-точно и аргументирано датиране.

Да се отнесе даден паметник към определено столетие и още повече към десетилетие без наличието на извори е изключително трудна задача. На този етап от проучванията обаче можем да посочим друга църква, чиято живопис има сходни стилови особености – „Св. Никола“ във Вуково (XVI в.)¹⁷. Тя е разположена на 35 км от с. Червен брег. Стенописите в църквата „Св. Никола“ във Вуково са също в лошо състояние и фрагментарно съхранени, но все пак можем да разграничим работата на двама зографи. При част от фигурите се наблюдават плоскостно изграждане на образите и одеждите и специфичен похват чрез издраскване в мократа мазилка. Вглеждайки се внимателно в лицата, можем да отчетем изключително близко сходство между част от образите в двата паметника – пример за това са образите на архидякон Стефан от църквата във Вуково и тези на св. Никола, св. Константин от храма в Червен брег.

¹⁶ Меджидиев, А. *Дупница и бележити дупничани...*, 80.

¹⁷ В литературата дълго време нейните стенописи се отнасят към XVI–XVII в. – вж. Василиев, А. Проучвания на изобразителните изкуства из някои селища по долината на Струма. *Известия на Института по изобразителни изкуства*, VII, 1964, 151–167. А. Божков датира живописиста към XVI в., вж. Божков, А. За някои „забравени“ паметници на българската монументална живопис от XVI в. Стенописите във Вуково. *Изкуство*, 9–10, 1964, 47–57. В последното проучване на паметника С. Ангелов се присъединява към тази датировка и анализира стенописите и техните иконографски особености, свързвайки ги с редица критски влияния, вж. Ангелов, С. Църквата „Св. Никола“ в село Вуково. *ГСУ – Център за славяно-византийски проучвания „Проф. Иван Дуйчев“*, т. 98 (17), 2013, 45–60.

Стиловите особености на живописата в църквата „Възнесение Христово“ в с. Червен брег и в църквата „Св. Никола“ в с. Вуково ни дават основание да смятаме, че е възможно тези стенописи да са изпълнени от един зографски екип в близък времеви диапазон, вероятно през втората половина на XVI в.

Библиография

- Ангелов, С. Църквата „Св. Никола“ в село Вуково. *ГСУ – Център за славяно-византийски проучвания*, „Проф. Иван Дуйчев“, т. 98 (17), 2013, 45–60.
- Божков, А. За някои „забравени“ паметници на българската монументална живопис от XVI в. Стенописите във Вуково. *Изкуство*, 9–10, 1964, 47–57.
- Бонев, С. *История на с. Червен брег*. София: ИК „Ваньо Недков“, 2001, 15.
- Василиев, А. Проучвания на изобразителните изкуства из някои селища по долината на Струма. *Известия на Института по изобразителни изкуства*, VII, 1964, 151–167.
- Димитров, В. Стенописите в храма „Св. Никола“ в с. Червен брег, Дупнишко. *Докторантски четения 2007. Департамент „История на културата“*. София: Нов български университет, 2007, 105–115.
- Захариева, М. Църквата „Успение Богородично“ в с. Долна Диканя – един слабо проучен паметник от Западна България. *Проблеми на изкуството*, 2, 2021, 51–56.
- Меджидиев, А. *Дупница и бележити дупничани през епохата на Възраждането. Принос към историята на гр. Дупница*. Дупница: читалище „Напредък“, 1940, 80.
- Петрова, С., А. Геренска, Ж. Величков, В. Мутафов. Издирвания на археологически обекти в землищата на селата Яхиново, Червен брег и Крайници, община Дупница. *Археологически открития и разкопки през 2012 г.* София: НАИМ – БАН, 2013, 534–536.

- Петрова, С., С. Устинов, А. Геренска, В. Мутафов. Раннохристиянска базилика при средновековна църква „Възнесение Господне“, с. Червен брег, община Дупница. *Археологически открития и разкопки през 2014 г.* София: НАИМ – БАН, 2015, 482–485.
- Петрова, С., А. Геренска. Раннохристиянска базилика при средновековна църква „Възнесение Господне“, с. Червен брег, община Дупница. *Археологически открития и разкопки през 2016 г.* София: НАИМ – БАН, 2017, 462–465.
- Петрова, С., А. Геренска. Ансамбъл от раннохристиянска базилика със средновековна църква „Възнесение Господне“ при с. Червен брег, община Дупница. *Археологически открития и разкопки през 2017 г.* София: НАИМ – БАН, 2018, 410–412.
- Петрова, С., А. Геренска. Раннохристиянска базилика със средновековна църква „Св. Спас“, с. Червен брег, община Дупница. *Археологически открития и разкопки през 2018 г.* София: НАИМ – БАН, 2019, 408–410.
- Тенджов, К. *Червен брег. Векове и памет.* В. Търново: Фабер, 2021.
- Тулешков, Н. *Архитектура на българските манастири.* София: Техника, 1989.
- Чанева-Дечевска, Н. Триконхалните църкви от IX–XIV в. по българските земи. *Археология*, 4, 1970, 8–21.
- Petrova, S. The ancient and medieval settlement at the village of Cherven breg, municipality of Dupnitsa in Bulgaria (Preliminary report). *Niš and Byzantium*, XVII, 2019, 157–186.

Архивни източници

- Архив на НИНКН, КН-146-959-101. Проект за аварийно-консервационни действия по стенописите на средновековния храм „Свето Възнесение Господне“, 2014.
- Архив на НИНКН, КН-146-994-101. Аварийна консервация на стенописите, покривно покритие и дренажна система за отводняване на църквата „Св. Спас“, 2013.



Ил. 1. Църквата „Възнесение Христово“, Червен брег. Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



Ил. 2. Южна стена. Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



Ил. 3. Поклонение на жертвата, източна стена.
Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



Ил. 4. Св. Никола, южна стена.
Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



Ил. 5. Св. Константин, южна стена.
Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



Ил. 6. Фрагмент от църквата „Възнесение Христово“ до с. Червен брег.
Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



Ил. 7. Фрагменти от църквата „Възнесение Христово“ до с. Червен брег.
Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



Ил. 8. Архидякон Стефан, църквата „Св. Никола“ в с. Вуково.
Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



Ил. 9. Част от образите на архидякон Стефан от църквата „Св. Никола“ в с. Вуково и на св. Константин от църквата „Възнесение Христово“ до с. Червен брег. Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



Ил. 10. Част от образите на св. Никола от църквата „Възнесение Христово“ до с. Червен брег и на архидякон Евгъл от църквата „Св. Никола“ в с. Вуково. Фотография: Маргарита Куюмджиева, 2021 г.



*Любен Прашков.
Пейзаж от София.
Крайт на 50-те г. на XX в.
М. б., пл., 48,5 x 34.
Без подпис и дата.
Частно притежание.*

Once Again on the Dating of the Murals on the Western Façade of the Church of St George at the Kremikovtsi Monastery

Tsveta Kuneva

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

ABSTRACT: *In the literature on the Church of St George at the Kremikovtsi Monastery, it is a well-established opinion that the composition of the Last Judgment on the western façade is contemporaneous with the murals in the interior and dates from 1493 or from the very end of the 15th century. The research demonstrates that it dates from 1611 when the outer narthex was painted, previously destroyed in relation to the construction of the new monastery church.*

This thesis is based on the absence of the figure of Christ as the Righteous Judge and the characters surrounding him in the Last Judgment, who were painted on the southern wall of the exonarthex, and mostly on the publications by the researchers who visited the Kremikovtsi Monastery in the late 19th century.

Keywords: post-Byzantine painting, Last Judgment

Още веднъж за датирането на стенописите на западната фасада на църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир

Цветана Кунева

Институт за изследване на изкуствата –
Българска академия на науките

РЕЗЮМЕ: *В литературата за църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир е наложено мнението, че композицията „Страшният съд“ на западната фасада е съвременна на стенописите в интериора и датира от 1493 г. или от самия край на XV в. Изследването доказва, че тя датира от 1611 г., когато е бил изписан разрушеният във връзка с построяването на новата манастирска църква външен притвор.*

Тази теза се основава на отсъствието на фигурата на Христос Праведен съдия и заобикалящите го образи в „Страшният съд“, които са били изписани на южната стена на екзонартекса, и най-вече на публикации от изследователите, посетили Кремиковския манастир в края на XIX в.

Ключови думи: поствизантийска живопис, Страшен съд

Стенописите от 1493 г. в църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир са сред христоматийните примери за поствизантийското изкуство от територията на България, а и изобщо за балканското православно изкуство от XV в.¹ Живописата в интериора на храма е предмет на редица публикации на изкуствоведи, реставратори, историци, археолози и епиграфи от над 120 години насам². Множество изследователи разглеждат и някои иконографски характеристики и стила на стенописите в кремиковската църква в контекста на паметниците от нейния художествен кръг, свързан с костурските зографи от последната четвърт на XV и първите три десетилетия на XVI в.³

¹ Проучването е извършено по проекта на Института за изследване на изкуствата „Актуализация и подготовка за печат на Корпус на стенописите от XVI век в България“, финансиран по програма „Културноисторическо наследство, национална памет и обществено развитие“ (КИННПОР), договор № Д01-229 от 06.12.2018 г.

² За паметника вж. Паскалева, К. *Църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир*. София: Бълг. художник, 1980 (с по-старата литература); Кирин, А. Ктиторският надпис от 1493 г. в Кремиковския манастир. *Palaeobulgarica*, год. XIII (2), 1989, 87–100; Gerov, G. La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe – début de XVIe siècle. Nouvelles données. In: E. Дракоπούλου, ed. *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*. Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2002, 141–157; Петров, З. Проведените КРР по стенописите в старата църква на Кремиковския манастир. В: Прашков, Л., съст. *Консервация и реставрация на музейни и художествени ценности. Научни и етични проблеми*. София: Алая, 2003, 114–119; Вълева, Ц. Фрагментите от Богородичния акатист в притвора на църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир. В: *Изкуство и контекст. Текстове от Втора младежка научна конференция, София, 21–22 февруари 2004*. София: Институт за изкуствознание – БАН, 2004, 133–141; Вълева, Ц. Образът на св. Варвар Пелагонийски в притвора на църквата в Кремиковския манастир. *Palaeobulgarica*, год. XXIX (2), 2005, 49–64; Вълева, Ц. Стенописите в олтарното пространство на църквата в Кремиковския манастир след тяхната реставрация. *Проблеми на изкуството*, год. XXXVIII (3), 2005, 41–46; Вълева, Ц. Сцената „Рождество Христово“ в Кремиковския и Погановския манастири в контекста на костурската художествена продукция. В: *Ниш и Византия IV*. Ниш: Нишки университет, 2006, 297–306; Vasilev, Ts. A Byzantine epigram in the Pictorial Cycle of Akathistos Hymn for the Virgin from the Narthex of Kremikovtsi Monastery St. George (1493). *Scripta & e-Scripta*, vol. 16–17, 2017, 313–324.

³ За този художествен кръг вж. основно: Радојичић, Св. Једна сликарска школа из друге половине XV века. В: Радојичић, Св. *Одабрани чланци и студије (1933–1978)*. Београд: Издавачки завод Југославија. Матица Српска, 1982, 258–279; Chatzidakis,

В настоящия текст се връщаме по-конкретно към въпроса за датирането на стенописите на западната фасада, тъй като те се разглеждат в рамките само на няколко страници в публикациите на Андрей Грабар и Костадинка Паскалева⁴. Без изключение в литературата е възприето мнението, че тази живопис е изписана по времето, в което зографите са работили в наоса и притвора – основно през 1493 г., и вероятно непосредствено след това в по-голямата част от притвора. Върху южната фасада също личат следи от живопис, но те са толкова незначителни, че нейното съдържание изобщо не може да бъде идентифицирано.

Цялата западна фасада е заета от голямата композиция „Страшният съд“. Изображението не е добре запазено, тъй като в продължение на около столетие е изложено на прякото влияние на атмосферните условия и поради тази причина анализът на иконографията⁵ и на стила не е главният акцент в настоящото изследване. Без да се спираме подробно на архитектурата на църквата – като цяло типичната за поствизантийския период еднокорабна едноапсидна постройка с притвор, само ще отбележим във връзка с разглежданата тема, че

M. Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300–1550). In: Chatzidakis, M. *Études sur la peinture postbyzantine*. London: Variorum Reprints, 1976, 177–197; Tsigaridas, E. Monumental painting in Greek Macedonia during the fifteenth century. In: Acheimastou-Potamianou, M., ed. *Holy image. Holy space. Icons and frescoes from Greece*. Athens: Greek Ministry of Culture. Byzantine Museum of Athens, 1988, 54–60; Γεωργιτσογιάννη, Ε. Ένα εργαστήριο ανωνύμων του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδραση του στη μεταβυζαντινή τέχνη. *Ηπειρωτικά χρονικά*, том. 29, 1988–1989, 145–172; Popovska-Korobar, V. The Icon of Jesus Christ the Saviour and the question of continuity of Ohrid painting school from the 15th c. *Изкуство/Art in Bulgaria*, № 33–34, 1996, 34–38; Суботић, Г. Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица. *Глас – Српска академија наука и уметности*, Одељење историјских наука, CCCLXXXIV (10), 1998, 109–139; Valeva, Ts. Sur la question sur la soit-dite “Ecole artistique de Kastoria”. *Βυζαντινά*, XXVIII (2008), 181–221, с цит. лит.

⁴ Grabar, A. *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris: Geuthner, 1928, 333–334; Паскалева, К. *Църквата „Св. Георги“*..., 71–72.

⁵ Литературата, посветена на Страшния съд, е събрана в най-голяма степен в: Василески, А. *Поствизантийските претстави на Страшният съд на територията на Република Македонија*. Магистерски труд. Универзитет „Свети Кирил и Методиј“ – Скопје. Скопје: Филозофски факултет. Институт за историја на уметноста и археологија, 2014.

днешната западна фасада е била източна стена на втори притвор, издигнат от запад през 1611 г. Той е разрушен в самото начало на XX в. поради необходимостта от отстояние от строящата се от 1901 до 1907 г. нова църква на Кремиковския манастир, посветена на Покров Богородичен. Археологическите проучвания в последните години, проведени северно и североизточно от храма, установиха строителни отломки и други артефакти, сред които и фрагменти от стенописи, вероятно от разрушения външен нартекс⁶.

В най-високата част на фасадата на кремиковската църква е представен Уготованият престол, поддържан от два летящи ангела. Под Хетимасията се стича Огнената река, а от двете ѝ страни са изобразени по още два ангела. Северно и южно от тях в два регистъра са разположени съответно шест и две групи на праведниците, изписани до поясно и в обособени полета във формата на облаци. В северната горна част на стената са фрагментите от образите на архиереите и на пророците и групата на апостолите, под които са царете (ΒΑΣΙΛΑΣ), монасите (ΟΣΙΟΙ) и мъчениците (ΜΑΡΤΥΡ). Южно от Огнената река са представени групите на жените мъченици (ΟΣΙΝΕ ΓΥΝΕΚ) и на монахините, както и два ангела с тризъбци (ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥ). Раят с Богородица, Авраам, Исаак, Яков и Добрия разбойник, зад които е стената на Рая (ΠΑΡΑΔΗΣ), са изписани в северната долна част на композицията. До райската врата са изобразени херувим и Божията десница с везните на справедливостта. Отбелязаните от Андрей Грабар образи на персонафикациите на ветровете, Морето и Земята днес са почти неразличими. Мъченията на грешниците в ада са били представени в долната, южна част на стената.

А. Грабар определя като близък иконографски паралел на кремиковската композиция тази от Драгалевския манастир. К. Паскалева

⁶ Грантеев, Б. Църквата „Св. Георги“ в ПИ с идентификатор 68134.8229.2, м. Манастирски ливади, район Кремиковци, град София. *Археологически открития и разкопки през 2014 г.* София: НАИМ – БАН, 2015, 765–766; Тодоров, В., Н. Атанасова. Кремиковски манастир „Св. Георги Победоносец“. *Археологически открития и разкопки през 2018 г.* София: НАИМ – БАН, 2019, 554–556; Тодоров, В., Я. Георгиева. Редовно археологическо проучване в Кремиковския манастир. *Археологически открития и разкопки през 2019 г.* Кн. 2. София: НАИМ – БАН, 2020, 1236–1239.

също идентифицира отделните образи и освен драгалевския „Страшен съд“ посочва като паралел този в църквата „Св. Димитър“ в Бобошево. И в двата паметника обаче групите образи не са отделени в полета във формата на облаци.

Сред десетките балкански стенописни произведения от костурския художествен кръг, към който принадлежи живописата от интериора на кремиковската църква, има само един пример за изображение на Страшния съд. Той се намира в един от най-близките до кремиковската живопис от XV в. както по хронология, така и по стил паметници, а именно в църквата „Св. Петка“ в Брајчино в Република Северна Македония (краят на XV в.)⁷. Както се вижда от запазените части от композицията, те не са сходни нито като иконография, нито като стил със „Страшния съд“ в Кремиковци. Композицията в Брајчино е много лаконична и дори групите с праведниците изобщо не са представени. С този художествен кръг, макар и косвено, е свързвана и живописата от 1497/1498 г. в „Панагия Хавиара“ във Верия⁸. Тук също не се откриват сходства с иконографията и стила на стенописите от фасадата на разглеждания в статията паметник.

Досега в изследванията, посветени на кремиковската църква, не се подчертава отсъствието на една от най-съществените части от композицията на Страшния съд – фигурата на Христос Праведен съдия. Ако се приеме утвърдената в литературата теза, че стенописите по западната фасада са съвременни на живописата в наоса и притвора, се налага предположението, че липсващият днес елемент от композицията е бил изписан в горната част на стената, както е например в Драгалевския манастир. Действително на това място по фасадата на кремиковската църква има разрушения по живописата, но трябва да се отбележи, че пространството, което не е заето от стенописи, е с твърде малки размери. Няма данни вторият притвор да е бил значително по-висок. Не на последно място, червената рамка, която обгражда композицията, отстои от север и от юг от краищата

⁷ Поповска-Коробар, В. Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина. *Зборник радова Византолошког института*, XLIV (2007), Београд, 549–573.

⁸ Παλαζότος, Θ. *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.)*. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων, 1994, 112–113, 197–198, 270–271, σχ. 29, εικ. 25, 75.

на стената с около 20 см и така също противоречи на хипотезата, че „Страшният съд“ е заемал цялата фасада в края на XV в., когато вторият притвор още не е бил построен.

Тези обстоятелства дават основание да се предложи хипотезата, че отсъстващата част от композицията – образът на Христос, е била разположена на южната стена в интериора на разрушения днес втори притвор. Той е бил изписан през 1611 г. по времето на игумена Богослов и с ктиторството на кир Василке от София, йеромонах Тома, йеромонах Йоаким и магер Стефан, както е съобщавал надпис от полето над южния вход към храма във втория притвор. Този надпис не е съхранен днес, но е публикуван от анонимния изследовател на църквата през 1896 г.⁹ и от Иван Шандаров само две години по-късно¹⁰. Предаваме го по първата публикация, тъй като няма съществени разлики при надписа в двете цитирани изследвания: *Сѣписа се припрать сии при настоѣвшаго ерѣмень кир богословъ ермонахъ и висть ктитор кир василькир ѿ софиа и при иеромонахъ иосифъ и ѿома иеромонахъи аким еромонахъ и при магер стефан да им приметъ господь богъ трѣд, ва страшни съд, амин: ва лѣто зрѣѣ (7119–1611).*

Анонимният автор, посетил Кремиковския манастир преди разрушаването на втория притвор, ни е завещал още едно ценно свидетелство. Имайки предвид сравнително точното описание на останалите части от храма, въпреки някои допуснати грешки в идентифицирането на отделни образи, наблюденията му от втория притвор също могат да се приемат за достоверни. Неговото кратко описание на тази част от храма гласи: „В третия, или крайния предел стените също са покрити с изображения. Тъкмо над вратата, когато ще влезнете в средния предел, има изображение, което представлява страшния съд Божий; той е представен в такава поразително-внушителна форма, която накарва човека да се замисли. Отдясно е изобразен Исус Христос, а около него кръг с дванадесетте зодии; вътре в кръга има образи на шест светии, а отдолу и отгоре херувими. До това изображение иде друго, което представлява вечна мъка с подпис: *дѣхѣ ѿ геенѣ.*

⁹ Описание на Кремиковския манастир „Св. Георги“. Географически бележки [Б. а.]. *Религиозни разкази*, кн. 9–10, 1896, 380.

¹⁰ Шандаров, И. Няколко бележки за Кремиковския манастир. *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (СбНУНК)*, XV (1898), 305.

До това изображение иде трето, което представлява старци и деца с подпис: *старци с юнотати*. Наред идат няколко такива изображения с надписи, на които не можих да прочета... По-долу, и то на ред идат 21 образи на пустинослужители и всички преподобни Отци. Това са образите и изображенията. Не съм ги описал всичките¹¹.

Съмнения за достоверността на описанието възникват във връзка със споменатото в него разполагане на образа на Христос в кръг със зодиите, светци и херувими. Подобни изображения като част от „Страшния съд“ се откриват сред някои от творбите на ливотопските зографи от XVI–XVII в.¹², като по-ранен пример са стенописите от църквата „Св. Димитър“ в Палатиция (1570–1591), недалеч от Верия, Северна Гърция¹³.

Трябва да се подчертае, че са запазени и други важни свидетелства за историята на Кремиковския манастир от края на XVI в., които ни показват, че и по това време обителта е била център с важно значение и с широки контакти и възможности. През това столетие тук са пренесени част от мощите на загиналия мъченически през 1515 г. св. Георги Нови Софийски, които са поставени в кивот със сребърна позлатена плочка с отвор и с надпис „1593 г., село Кремиковци“¹⁴. Приблизително от същото време датира и триптихът поменик от манастира, изпълнен най-вероятно от зограф, работил в края на XVI в. и в Куриловския и Драгалевския манастир¹⁵. Не на последно

¹¹ Описание на Кремиковския манастир..., 379–380.

¹² По-подробно за майсторите от Ливотопи и Грамоста вж. в: Τσάμλουρας, Θ. *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμοου κατά τον 16 και 17 αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινότοπι, την Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπορμπουτσικό*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013 (διδακτορική διατριβή).

¹³ На този пример ми обърна внимание гл. ас. д-р Мария Колушева, за което ѝ изказвам голяма благодарност. Специална благодарност дължа и на проф. Бисерка Пенкова за ценните съвети по време на работата ми.

¹⁴ Кивотът с мощите на св. Георги Нови Софийски е разгледан подробно в: Бойкина, Д. И там светеше нещо като звезда – един непубликуван кивот за мощи. В: Гергова, И., Е. Мусакова, съст. *Маргиналия. Изкуствоведски четения 2018. I – Старо изкуство*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2019, 321–340.

¹⁵ По-подробно вж. Пенкова, Б. Стенописите от Драгалевския и Куриловския манастир от края на XVI век и техният художествен контекст. *Проблеми на изкуството*, год. LI (1), 2018, 47–58.

място, съвсем близо до Кремиковци се намира и Сеславският манастир, изписан през 1616 г. от зографи, свързани с една голяма група близки помежду си висококачествени паметници на монументалната живопис от края на XVI – началото на XVII в.

Библиография

- Бойкина, Д. И там светеше нещо като звезда – един непубликуван кивот за мощи. В: Гергова, И., Е. Мусакова, съст. *Маргиналия. Изкуствоведски четения 2018. I – Старо изкуство*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2019, 321–340.
- Василески, А. *Поствизантиските претстави на Страшниот суд на територијата на Република Македонија*. Магистерски труд. Универзитет „Свети Кирил и Методиј“ – Скопје. Скопје: Филозофски факултет. Институт за историја на уметноста и археологија, 2014.
- Вълева, Ц. Фрагментите от Богородичния акатист в притвора на църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир. В: *Изкуство и контекст. Текстове от Втора младежка научна конференция, София, 21–22 февруари 2004*. София: Институт за изкуствознание – БАН, 2004, 133–141.
- Вълева, Ц. Образът на св. Варвар Пелагонийски в притвора на църквата в Кремиковския манастир. *Palaeobulgarica*, год. XXIX (2), 2005, 49–64.
- Вълева, Ц. Стенописите в олтарното пространство на църквата в Кремиковския манастир след тяхната реставрация. *Проблеми на изкуството*, год. XXXVIII (3), 2005, 41–46.
- Вълева, Ц. Сцената „Рождество Христово“ в Кремиковския и Погановския манастири в контекста на костурската художествена продукция. В: *Ниш и Византија IV*. Ниш: Нишки университет, 2006, 297–306.
- Кирин, А. Ктиторският надпис от 1493 г. в Кремиковския манастир. *Palaeobulgarica*, год. XIII (2), 1989, 87–99.

- Описание на Кремиковския манастир „Св. Георги“. Географически бележки. [Б. а.]. *Религиозни разкази*, кн. 9–10, 1896, 376–384.
- Паскалева, К. *Църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир*. София: Бълг. художник, 1980.
- Пенкова, Б. Стенописите от Драгалевския и Куриловския манастир от края на XVI век и техният художествен контекст. *Проблеми на изкуството*, год. LI (1), 2018, 47–58.
- Петров, З. Проведените КРР по стенописите в старата църква на Кремиковския манастир. В: Прашков, Л., съст. *Консервация и реставрация на музейни и художествени ценности. Научни и етични проблеми*. София: Алая, 2003, 114–119.
- Поповска-Коробар, В. Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина. *Зборник радова Византолошког института*, XLIV (2007), Београд, 549–573.
- Радојичић, Св. Једна сликарска школа из друге половине XV века. В: Радојичић, Св. *Одабрани чланци и студије (1933–1978)*. Београд: Издавачки завод Југославија. Матица Српска, 1982, 258–279.
- Суботић, Г. Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица. *Глас – Српска академија наука и уметности*, Одељење историјских наука, CCCLXXXIV (10), 1998, 109–139.
- Тодоров, В., Н. Атанасова. Кремиковски манастир „Св. Георги Победоносец“. *Археологически открития и разкопки през 2018 г.* София: НАИМ – БАН, 2019, 554–556.
- Тодоров, В., Я. Георгиева. Редовно археологическо проучване в Кремиковския манастир. *Археологически открития и разкопки през 2019 г.* Кн. 2. София: НАИМ – БАН, 2020, 1236–1239.
- Трантеев, Б. Църквата „Св. Георги“ в ПИ с идентификатор 68134.8229.2, м. Манастирски ливади, район Кремиковци, град София. *Археологически открития и разкопки през 2014 г.* София: НАИМ – БАН, 2015, 765–766.
- Шандаров, И. Няколко бележки за Кремиковския манастир. *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (СБНУНК)*, XV (1898), 304–309.

- Chatzidakis, M. Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300–1550). In: Chatzidakis, M. *Études sur la peinture postbyzantine*. London: Variorum Reprints, 1976, 177–197.
- Gerov, G. La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe – début de XVIe siècle. Nouvelles données. In: E. Δρακοπούλου, ed. *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*. Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2002, 141–157.
- Grabar, A. *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris: Geuthner, 1928.
- Popovska-Korobar, V. The Icon of Jesus Christ the Saviour and the question of continuity of Ohrid painting school from the 15th c. *Изкуство/Art in Bulgaria*, № 33–34, 1996, 34–38.
- Tsigaridas, E. Monumental painting in Greek Macedonia during the fifteenth century. In: Acheimastou-Potamianou, M., ed. *Holy image. Holy space. Icons and frescoes from Greece*. Athens: Greek Ministry of Culture. Byzantine Museum of Athens, 1988, 54–60.
- Valeva, Ts. Sur la question sur la soit-dite “École artistique de Kastoria”. *Βυζαντινά*, XXVIII (2008), 181–221.
- Vasilev, Ts. A Byzantine epigram in the Pictorial Cycle of Akathistos Hymn for the Virgin from the Narthex of Kremikovtzi Monastery St. George (1493). *Scripta & e-Scripta*, vol. 16–17, 2017, 313–324.
- Γεωργιτσογιάννη, Ε. Ένα εργαστήριο ανωνύμων του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδραση του στη μεταβυζαντινή τέχνη. *Ηπειρωτικά χρονικά*, τομ. 29, 1988–1989, 145–172.
- Παπαζώτος, Θ. *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.)*. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων, 1994.
- Τσάμπουρας, Θ. *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, την Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013 (διδακτορική διατριβή).



Ил. 1. Църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир, поглед от юг.
Фотография: Иван Ванев



Ил. 2. „Страшният съд“, западна фасада на църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир.
Фотография: Иван Ванев



Ил. 3. „Страшният съд“, източна стена на притвора на църквата „Св. Петка“ в Браичино, Република Северна Македония.
Фотография: Иван Ванев



Ил. 4. „Страшният съд“, източна стена на притвора на църквата „Панагия Хавиара“, Верия, Гърция.
Фотография: Иван Ванев



Ил. 5. „Страшният съд“, източна стена на притвора на църквата „Св. Димитър“, Палатиция, Северна Гърция.
Фотография: Иван Ванев

On the Authorship and Dating of the Earliest Murals at the Church of St George in Arbanasi

Maria Kolusheva

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

ABSTRACT: *The study examines the problem of the dating and attribution of the earliest murals at the Church of St George in Arbanasi. The frescoes are in the altar and in the eastern part of the gallery of the church. It is known that an iconostasis set of the early 17th century originates from the church. In literature, it is attributed to the icon painter who did part of the murals in the naos and the iconostasis of the church of the Slimnitsa Monastery (1606/7). On the basis of the stylistic analysis in this study the hypothesis that the same icon painter also did the murals in the gallery of the Church of St George in Arbanasi is proposed. The murals in the altar are attributed to another icon painter who also participated in the painting of the façade of the Slimnitsa Monastery a little later. Two more unpublished icons from the Province of Veliko Tarnovo are attributed to the two icon painters.*

Keywords: icon-painting studio, set of icons, Slimnitsa Monastery, stylistic analysis

За авторството и датировката на най-ранните стенописи в църквата „Св. Георги“ в Арбанаси

Мария Колушева

Институт за изследване на изкуствата –
Българска академия на науките

РЕЗЮМЕ: *В изследването се разглежда проблемът за датировката и атрибуцията на най-ранните стенописи в църквата „Св. Георги“ в Арбанаси. Фреските се намират в олтара и в източната част на галерията на храма. Известно е, че от църквата произхожда иконостасен комплект от началото на XVII в. В литературата той е атрибуиран на зографа, изпълнил част от стенописите в наоса и иконостаса на църквата на Слимничкия манастир (1606/7). Въз основа на стиловия анализ в настоящото изследване е предложена хипотезата, че същият зограф е изпълнил и стенописите в галерията на арбанашката църква „Св. Георги“. Стенописите в олтара пък са приписани на друг зограф, който малко по-късно също участва в изписването на фасадата на Слимничкия манастир. На двамата зографи са атрибуирани още две непубликувани икони от Търновския регион.*

Ключови думи: зографско ателие, комплект от икони, Слимнички манастир, стилов анализ

Църквата „Св. Георги“ в Арбанаси¹ е известна отдавна в научната литература, но все още редица проблеми, свързани с първоначалния етап на изграждането и стенописването ѝ, остават неразрешени. Проучването на архитектурата показва, че към края на XVII – началото на XVIII в. храмът е претърпял значително преустройство². От старата постройка са запазени източната и част от северната стена на наоса (в източния ѝ край), западната стена на днешния наос, както и източната част на галерията (*вж. ил. 1*). Теофил Теофилов, провел архитектурното и археологическото проучване на църквата, смята, че галерията е изградена по време на преустройството на храма, т.е. към края на XVII в. До това заключение авторът стига, вземайки под внимание само градежа на външните стени на галерията, които дублират и подсиуряват от изток по-ранните кирпичени стени и действително са по-късни³. Принадлежността на източната част на галерията към по-ранната постройка е забелязана първо от Иванка Гергова, която изхожда от наличието в тази част на храма на стенописи, които са по-ранни от преобладаващата живопис от началото на XVIII в. в наоса и притвора⁴. В действителност планът на църквата, изготвен от Т. Теофилов, не противоречи на заключенията на авторката. От него става ясно, че източната част на северната стена на наоса, която се явява южна за галерията, представлява част от по-ранната постройка⁵. Запазването ѝ при преустройството е целяло да бъдат съхранени две от изображенията в галерията (всички останали са върху източната ѝ стена)⁶. Времето на първоначалното изграждане на храма според

¹ Изследването се осъществява в рамките на проекта „Актуализация и подготовка за печат на „Корпус на стенописите от XVI век в България“, финансиран по програма „Културноисторическо наследство, национална памет и обществено развитие“ (КИННПОР), договор № Д01-229 от 06.12.2018 г.

² Теофилов, Т. Архитектурно изследване на черквата „Св. Георги“ в с. Арбанаси. *Музеи и паметници на културата*, год. XVII (3), 1977, 20–23.

³ Пак там, 20, 22.

⁴ Гергова, И. Църквата „Св. Георги“ в Арбанаси. *Проблеми на изкуството*, год. XXXVIII (3), 2005, 52.

⁵ Теофилов, Т. Архитектурно изследване..., обр. 5, 6.

⁶ Без да взема под внимание наблюденията на И. Гергова и съществуването на ранна живопис в галерията, Хитко Вачев повтаря заключенията на Т. Теофилов,

Т. Теофилов трябва да се постави в „началото или първата половина на XVII в., или по-рано“⁷, а според И. Гергова – в XVI в.⁸

По всички стени от първоначалния градеж, с изключение на източната стена на днешния притвор (първоначално западна фасада), се намират стенописи от първия етап на изписване на църквата⁹ (вж. ил. 2, 3). Тяхно описание е публикувано в „Корпус на стенописите в България от XVIII век“¹⁰, а някои изображения са били обект на специален интерес¹¹. Все още в литературата няма яснота по отношение на авторството и датировката на тези стенописи, въпреки че са изказвани различни предположения. Въз основа на погрешно интерпретиран надпис от северната фасада дълго време се приема, че

че тази част на храма е изградена към края на XVII в., а дублирането на градежа и изграждането на ниши в него интерпретира като незавършена реконструкция, целяща превръщането на източната част на галерията в параклис (Вачев, Х. *Резиденци, църкви и манастири в Търновската митрополия през XV–XVIII век*. В: Търново: Фабер, 2012, 231, 237). Широко приетата в литературата функция на това помещение като параклис е убедително отхвърлена от И. Гергова (Гергова, И. Църквата..., 48). В по-късна статия Х. Вачев отново разглежда архитектурата на църквата и отново стига до заключението, че няма основание градежът на галерията да се смята за по-ранен (Вачев, Х. Коя църква с патрон св. Георги е издигната през XVI век в Арбанаси? *Епохи*, год. XXIII (1), 2015, 145–146).

⁷ Теофилов, Т. *Архитектурно изследване...*, 23.

⁸ Гергова, И. Църквата..., 52; Гергова, И. Църква „Св. Георги“, с. Арбанаси. В: Гергова, И. и др. *Корпус на стенописите в България от XVIII век*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2006, 113.

⁹ При реставрацията на паметника е открита яма с малко количество стенописни фрагменти, което показва, че първоначално църквата вероятно не е била изписана изцяло (Теофилов, Т. *Архитектурно изследване...*, 22–23). Фреските от втория период на стенописване са датирани от ктиторски надпис върху западната стена на наоса от 1710 г. (Гергова, И. Църква „Св. Георги“..., 125).

¹⁰ Гергова, И. Църква „Св. Георги“..., 115–116, 122.

¹¹ Сапунджиева, В. Едно изображение на св. Никола Нови в контекста на стенописата в Арбанаси от XVII–XVIII в. В: Гергова, И., Е. Мутафов, ред. *Герои. Култове. Светци. Изкуствоведски четения 2015*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2015, 225–240; Колушева, М. Едно изгубено изображение на тропара „Горе на трона и долу в гроба“ от църквата „Св. Георги“ в Арбанаси. В: Мутафов, Е., М. Кулумджиева, ред. *Пътешествия. [Международна конференция 2020, София]*. *Изкуствоведски четения 2020*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2021, 179–202.

стенописите са дело на зограф Никола, син на Онуфрий от Аргос, и датират от 1561 г.¹² По-късно И. Гергова оборва тази хипотеза, като отбелязва, че надписът, изсечен на фасадата, не е ктиторски, а е преизползван в градежа и по него не може да се съди нито за времето на издигане на храма, нито за авторството на ранните стенописи¹³. Авторката обаче подкрепя датировката на фреските от XVI в., като се основава на високото качество на живописата, която сравнява с най-представителните паметници от средата и втората половина на XVI в. в Янина и региона ѝ¹⁴. И. Гергова подкрепя тази датировка и с факта, че на иконостаса на църквата е принадлежала икона от 1569 г.¹⁵ По-късно подобна хипотеза е изказана и от Пламен Събев, който обаче не цитира изследването на И. Гергова¹⁶.

Все още липсва единодушие по въпроса дали стенописите в олтара и галерията са изписани едновременно, или тези в галерията са по-късни. Датировка и атрибуция на стенописите, но само на тези от галерията, предлага Ваня Сапунджиева¹⁷. Тя смята, че полагането на фреските в галерията е близко по време с изписването на параклиса „Св. Йоан Кръстител“ на църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси, т.е. към 1632 г. Според авторката в двете църкви е работила една и съща група зографи или поне може да бъде проследена ръката на някои от членовете ѝ. И. Гергова от своя страна смята, че стено-

¹² Dharmo, D. Mbi disa vepra të panjohura të piktorit shqiptar të shek. XVI Nikollës. *Monumentet*, vol. I (2), 1971, 63–69; Кил, М. *Изкуство и общество в България през турския период. Преглед на икономическите, юридическите и художествените предпоставки за българското поствизантийско изкуство и неговото място в развитието на изкуството на християнските Балкани 1360/70–1700 г.* София: Любомъдрие: Хроника, 2002, 89.

¹³ Гергова, И. Църквата..., 50. Същото е забелязано по-рано и у Теофилов, Т. Архитектурно изследване..., бел. 7.

¹⁴ Гергова, И. Църквата..., 50.

¹⁵ Гергова, И. Резбата в ателието на св. Пимен Зографски. *Проблеми на изкуството*, год. XXXVI (2), 2003, 28; Гергова, И. Църквата..., 49, 50, 52.

¹⁶ Събев, П. Иконостасът на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси (История, консервационно-реставрационни проблеми, възможности и перспективи за възстановка). *Годишник на Историческия факултет на Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“*, год. I (XXXIII), 2017, т. 1, бр. 1, 504–505.

¹⁷ Сапунджиева, В. Едно изображение..., 235–236.

писите в двете помещения на църквата „Св. Георги“ са изпълнени едновременно, от един и същи зограф, като между тях тя открива стилови и епиграфски сходства¹⁸.

С връщането на стенописите по стените на църквата през 2012 г. след дългогодишната им реставрация, започнала през 60-те г. на ХХ в.¹⁹, се открива нова възможност за тяхното изследване. В настоящия текст предлагам отговор на въпроса кога са създадени ранните стенописи, кои са техните автори и също кои икони са били част от най-ранния иконостас на църквата.

Иконите, принадлежали на храма, имат пряко отношение към проблема за датировката на паметника. Най-ранните произведения от иконостаса са икона от царския ред „Архангел Михаил“ с дата 1569 г.²⁰ и цял иконостасен комплект от началото на ХVII в. Комплектът се състои от царски икони, апостолски чин (*вж. ил. 4*) и венчилка. Царските икони са три: „Христос Вседържител с апостоли“, „Св. Богородица с Младенеца и пророци“ и „Св. Йоан Предтеча“²¹. Дължината на апостолския фриз обаче показва, че царските икони изначално са били четири. Дали четвъртата е била по-ранната икона на Архангел Михаил, каквато хипотеза вече е изказвана²², или пък е съществувала патронна икона на св. Георги, каквато е очаквано да присъства на царския ред? В случая с иконостаса на църквата икона-

¹⁸ Гергова, И. Църквата..., 52.

¹⁹ За реставрацията на църквата вж. Ванев, И. Опити за трансфериране на стенописите от храм „Св. Георги“ в Арбанаси в контекста на тяхното опазване. *Проблеми на изкуството*, год. XXXVIII (3), 2005, 54–59.

²⁰ Днес иконата се намира в РИМ – Велико Търново (инв. № 491, размери 90,5 x 60 x 2,5). Вж. Bossilkov, S. *Arbanassi. Iconostases and Religious Easel Art (15th–18th and 19th centuries)*. Sofia: Svyat, 1989, 118, ill. 104, 105.

²¹ Всички части от комплекта се пазят в РИМ – Велико Търново – царски икони: „Христос Вседържител с апостоли“ (инв. № 492, размери 102,5 x 77,5 x 3); „Св. Богородица с Младенеца и пророци“ (инв. № 493, размери 102 x 80 x 2,5); „Св. Йоан Предтеча“ (инв. № 494, размери 97,5 x 59 x 3) – вж. Bossilkov, S. *Arbanassi...*, 128–136, ill. 110–118; апостолски чин в две части (инв. № 495, размери 50 x 290 x 3 и 47 x 137 x 3 – *ibid.*, 209–220, ill. 195–200, 202–204, 207–208); венчилка (инв. № 497, размери 106 x 130 x 3,5 – *ibid.*, ill. 258–260, 267).

²² Гергова, И. Църквата..., 49, 50, 52; Гергова, И. Църква „Св. Георги“..., 125; Събев, П. Иконостасът..., 504–505.

та „Св. Георги с житие“ е късна – от 1838 г.²³ Може да се предположи, че тя е поръчана, за да замести излязла от употреба икона от основния комплект. Как тогава може да обясним наличието на иконата на Архангел Михаил? Много е вероятно последната да е добавена по-късно, след мащабните преустройства към края на XVII в. Тогава храмът е разширен и се е наложило да бъде допълнен и иконостасът.

Иконостасният комплект от църквата „Св. Георги“ е определян единодушно от изследователите като дело на един от зографите, изпълнили части от иконостаса и стенописите в наоса на църквата на Слимничкия манастир през 1606/7 г.²⁴ Досега в литературата комплектът е датиран към 1616 г.²⁵ Това е времето, в което е стенописвана църквата „Св. Георги“ във Велико Търново, тъй като се смята, че зографът е пристигнал в Търновско като част от екипа, който, след като работи в Слимница, е нает да стенописва наоса на търновската църква. Изследванията върху живописиста на църквата „Св. Георги“ в Търново обаче показаха, че няма пряка връзка между нея и стенописите в Слимничкия манастир²⁶. Затова смятам, че

²³ Дело е на зографа Димитър Кънчов от Трявна (РИМ – Велико Търново, инв. № 11, размери 103,5 x 82,8 x 3 – Bossilkov, S. *Arbanassi...*, ill. 345, 346).

²⁴ Поповска-Коробар, В. Кон атрибуцията на живописот во црквата на Слимничкиот манастир. *Зборник за средновековна уметност*, бр. 2, Музеј на Македонија, 1996, 223–225; Поповска-Коробар, В. Към атрибуцията на стенописите в Слимничкия манастир и техните паралели в някои църкви в България. *Проблеми на изкуството*, год. XXXI (2), 1997, 5; Гергова, И. Резбата..., 28; Гергова, И. Църквата..., 48, бел. 19; Косева, Д. Два комплекта икони от 1616 и 1685 г. за иконостаса на църквата „Св. Георги“ във Велико Търново. *Старобългаристика*, год. XXVII (2), 2003, 85; Поповска-Коробар, В. Сидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир. *Патримониум*, год. VIII (13), 2015, 235–236; Събев, П. Иконостасът..., 508.

²⁵ Единственото П. Събев отнася изпълнението на царските икони и апостолския фриз към първото или второто десетилетие на XVII в., без да се аргументира за тази по-широка датировка (Събев, П. Иконостасът..., 505, 507, 508). Според него те трябва да се припишат на зографи, работили под ръководството на св. Пимен Зографски. Авторът смята, че „могат да се търсят атрибуции“ не само с царските икони от Слимничкия манастир, но и с тези от църквите „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ в Добърско и „Св. Никола“ в Сеславския манастир. Венчилката според П. Събев е изпълнена заедно с по-късните царски двери, т.е. през 1678 г., и не принадлежи към иконостасния комплект (пак там, 508).

²⁶ Колушева, М. *Църквата „Св. Георги“ във Велико Търново и нейните стенописи*. Непубликувана докторска дисертация. Институт за изследване на изкуствата –

годината 1616 като датировка на иконостаса в арбанашката църква трябва да бъде ревизирана.

Както бе споменато, в Слимница въпросният зограф работи не само икони от иконостаса, но заедно със свой съратник изпълнява и стенописите в наоса на църквата през 1606/7 г.²⁷ Редно е да проверим дали съществува връзка между стенописите в арбанашкия „Св. Георги“ и наоса на слимничката църква. Макар и до голяма степен обезобразени вследствие на приложените им неадекватни реставраторски методи и скандалните условия на съхранение през годините, някои изображения в олтара и галерията на арбанашката църква все още носят ценна информация за стиловите особености на живописата. Образът на един от тримата отроци – Азарий, е запазил част от оригиналния си вид, който би могъл да ни помогне за атрибуирането на стенописите в галерията. Редица особености на лика му намират своя най-близък паралел с някои от изображенията в наоса на Слимничкия манастир – например с образите на Архангел Михаил в наоса, архидякон Стефан в протезисната ниша и един от архангелите в конхата на апсидата²⁸ (вж. ил. 5а, 5в). Сходни са белите щрихи, положени на челото, над веждите и под очите, около устните и носа. Близък е начинът на изпълнение на устните и на сянката, която хвърлят над брадичката. И в двата случая веждите са изписани с няколко успоредни линии, за които са използвани различни тонал-

БАН, София, 2016, 191–192; Колушева, М. Велико Търново, църква „Св. Георги“. В: Пенкова, Б., науч. ред. *Пътница на балканските зографи*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2020, 122. В статия от 2015 г. В. Поповска-Коробар съставя списък с произведенията на двамата зографи, работили в наоса на Слимничкия манастир. Стенописите от църквата „Св. Георги“ в Търново не фигурират в него, но все още иконите от арбанашката църква са датирани около 1616 г. (Поповска-Коробар, В. *Сидното сликарство...*, 237).

²⁷ И. Гергова приписва на същия зограф, който според нея е и резбар, иконостасни части от църквата на Сеславския манастир и от църквата в с. Малък извор, изпълнени за Гложенския или за Етрополския манастир (Гергова, И. *Резбата...*, 26–28).

²⁸ В. Поповска-Коробар също отнася изображението на архангел Михаил от западната стена на наоса към произведенията на зографа, работил иконостасните части, условно наречен от авторката „втори“ (Поповска-Коробар, В. *Кон атрибуцията...*, 221), но образа на Архангел Михаил от апсидната конха приписва на сътрудника му – т.нар. първи зограф (пак там, 216).

ности на охрата. Може да се забележи и сходният начин, по който е изписана сигнатурата на отрока Азарий и тази на св. Фока от олтар на Слимничкия манастир. Това важи и за надписите в църквата „Св. Богородица на архонта Апостолакис“, където е работил същият зограф²⁹ (вж. ил. ба, бб, бв). Близостта между стенописите в галерията на „Св. Георги“ и тези в слимничката църква е не само стилова, но се отнася и до иконографските особености на програмата, които ще бъдат предмет на следващо изследване.

Стилови сходства се забелязват също между стенописите в галерията и изображенията от иконостаса на църквата „Св. Георги“ и по-конкретно между образа на Азарий и ангела – символ на ап. Марко от венчилката (вж. ил. 5а, 5б). Ако действително те са работени от един и същи зограф, то по всяка вероятност иконостасът в арбанашкия наос е поставен в храма едновременно с изписването на галерията.

Според проучванията стенописите в олтар на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси също са ранни и е възможно да са изпълнени по същото време. Стиливият анализ на фреските върху източната му стена показва близки сходства със стенописите от фасадата на Слимничкия манастир, днес източна стена на външния притвор. Според ктиторския надпис фреските са положени през 1614 г. от зографа Никола, подписал се на гръцки език в подножието на трона на Богородица от патронната ниша³⁰. Изображението на Христос Емануил

²⁹ Вж. по-долу бел. 31.

³⁰ Поповска-Коробар, В. Кон атрибуцията..., 214; Поповска-Коробар, В. Към атрибуцията..., 8; Поповска-Коробар, В. Сликаството на западната фасада на манастирската црква во Слимница. *Monumenta (Годишник на Истражувачкиот центар за културно наследство)*, бр. 1, 2016, 143–168. Онази част от ктиторския надпис над входа, съдържа годината на стенописване на фасадата, днес е разрушена. В края на XIX в., когато бил по-добре запазен, надписът, заедно с годината на изписване, е свален от П. Милуков. С цит. лит. вж. Поповска-Коробар, В. Сликаството..., 145, бел. 9. Независимо че зографът Никола се е подписал на гръцки език, ктиторският надпис е славянски, както и повечето от надписите към композицията на Страшния съд. Трябва да се отбележи също, че тук зографът е работил заедно със свой помощник (Bardzieva-Trajkovska, D., V. Trajkovski, P. Velkov. *Church Holy Mother of God – Slivnica Monastery. Analysis and Initial Conservation of the Fresco Painting*. Skopje: Makedonida, 2005, 26–27; Поповска-Коробар, В. Сликаството..., 156). В. Поповска-Коробар намира най-голямо сходство на живописата на зограф Никола с тази на зографа, изпълнил „Страшния съд“ и „Лествицата на св. Йоан

от олтарната конха в Арбанаси намира сходства с ликовете на Богородица и архангелите от патронната ниша в Слимничкия манастир (вж. ил. 7а, 7б). Близко е изпълнението на очите – бадемовидната им форма; плътният контур, който ги очертава; изтеглената линия, с която завършват; както и допълнителната линия в охра, положена върху клепача. И в двата паметника в облеклото на светците – хитона на архидякон Стефан от олтара на „Св. Георги“ и хитоните на архангелите в Слимница, е използван орнамент от разцъфнали цветове – лалета и карамфили. Сходствата се отнасят и до виещите се ластари, които обточват ръкава на архидякона в „Св. Георги“ и лороса на Архангел Гавриил от Слимница (вж. ил. 8а, 8б).

За съжаление, ликовете на светците в олтара са в тежко състояние, което прави тази атрибуция несигурна. Черно-белите архивни фотографии също не могат да бъдат пълноценен източник на информация. Това, което бих могла по-уверено да твърдя, е, че стенописите в олтара и галерията на „Св. Георги“ не са изпълнени от един и същи зограф. От една страна, защото има ясна разлика в почерка, с който са изписани надписите в двете помещения, а от друга – налице са някои тематични и иконографски разлики. Те могат да бъдат набелязани въз основа на знанието ни за работата на зографа, работил в наоса на Слимница. Разбира се, ако приемем хипотезата, че стенописите в галерията са изписани от този зограф. Както е известно, анонимният майстор, работил в наоса на Слимница, е изпълнявал фреските в няколко църкви в Костур от началото на XVII в. – „Св. Богородица на архонта Апостолакис“ (1605/6), „Св. Димитър Елеуса“ (1608/9), „Въведение Богородично Цяцяпа“ (преди 1613/4), както и в манастирската църква „Св. Йоан Кръстител“ в Като Мерови (1613/4) в Епир³¹. В нито един от тези паметници в протезисната ниша на олтара не срещаме визуализацията на тропара

Лествичник“ на фасадата на Роженския манастир, и смята, че е възможно да принадлежат на едно ателие (Поповска-Коробар, В. Сликаството..., 157).

³¹ С цит. лит. вж. Колушева, М. Слимнички манастир „Св. Богородица“. В: Пенкова, Б., науч. ред. *Пътища на балканските зографи*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2020, 216–218; Колушева, М. Костур, църква „Св. Богородица на архонта Апостолакис“. *Пак там*, 180; Колушева, М. Костур, църква „Св. Димитър Елеуса“. *Пак там*, 184.

„Горе на трона и долу в гроба“, която се е намирала на това място в арбанашката църква. Също така този зограф не използва орнамента с карамфилите в облеклото на светците, който иначе е доста популярен още от средата на XVI в.

Ако атрибуцията ни за зографа от олтара на „Св. Георги“ е правилна и той действително е Никола, работил през 1614 г. по фасадата на Слимничкия манастир, то тогава е възможно двамата зографи от Арбанаси да са принадлежали към голямо пътуващо ателие, чиито членове често са се сменяли при изпълнението на поръчки в различни селища.

Не е известно какви други ангажименти тези зографи са поели в Търновско, но присъствието им в региона се потвърждава от няколко икони³². В литературата до момента на зографа, работил в наоса на Слимница, е приписвана съвсем основателно иконата „Св. Богородица с Младенеца и пророци“ от Стражица от сбирката на Регионалния исторически музей във В. Търново³³. Като негово произведение бих посочила също една непубликувана икона – „Тримата йерарси“³⁴ (вж. ил. 9). Тя се намира на иконостаса в църквата „Успение Богородично“ в Търново, където след унищожителното земетресение през 1913 г. са прибрани много от оцелелите иконописни произведения. За съжаление произходът на иконата е неизвестен³⁵. На зографа, работил в олтара на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси, бих приписала иконата „Св. Марина“ от експозицията на РИМ – В. Търново³⁶ (вж. ил. 10). Изписването на буквите в кирилския надпис, сигналиращ изображението, е много близко до това на св. Богородица Ширшая небес от

³² Благодаря на директора на РИМ – В. Търново д-р Иван Църков и особено на завеждащата отдела „Християнско изкуство“ д-р Диана Тотева за възможността екипът ни да работи с колекцията на музея.

³³ Поповска-Коробар. Сидното сликарство..., 236. Без да се аргументира, П. Събев смята, че иконата от Стражица не е изпълнена от зографа, работил иконостасните части в арбанашката църква (Събев, П. Иконостасът..., 507).

³⁴ Размери: 105 x 80 см.

³⁵ Изказвам благодарност на Негово Високопреосвещенство Великотърновския митрополит Григорий и на отец Йоан Пенков за възможността да работим с иконите в църквата.

³⁶ Инв. № 46 хи/ТОМ-оф; размери 36 x 26 x 2 см.

апсидата на „Св. Георги“ в Арбанаси (*вж. ил. 11*), както и до подписа и ктиторския надпис от фасадата на Слимничкия манастир.

Ако тук предложената идентификация на двамата зографи е правилна, то вероятно най-ранните стенописи в църквата „Св. Георги“ в Арбанаси са положени на един етап на изписване, от двама зографи, принадлежащи на едно ателие, което е наето през първите две десетилетия на XVII в. да изпише стенописите в църквата на Слимничкия манастир. По всяка вероятност и стенописите в арбанашката църква „Св. Георги“ трябва да бъдат датирани приблизително от същото време.

Библиография

- Вачев, Х. *Резиденции, църкви и манастири в Търновската митрополия през XV–XVIII век*. В. Търново: Фабер, 2012.
- Вачев, Х. Коя църква с патрон св. Георги е издигната през XVI век в Арбанаси? *Епохи*, год. XXIII (1), 2015, 142–152.
- Ванев, И. Опити за трансфериране на стенописите от храм „Св. Георги“ в Арбанаси в контекста на тяхното опазване. *Проблеми на изкуството*, год. XXXVIII (3), 2005, 54–59.
- Гергова, И. Резбата в ателието на св. Пимен Зографски. *Проблеми на изкуството*, год. XXXVI (2), 2003, 23–32.
- Гергова, И. Църквата „Св. Георги“ в Арбанаси. *Проблеми на изкуството*, год. XXXVIII (3), 2005, 47–53.
- Гергова, И. Църква „Св. Георги“, с. Арбанаси. В: Гергова, И. и др. *Корпус на стенописите в България от XVIII век*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2006, 113–126.
- Кил, М. *Изкуство и общество в България през турския период. Преглед на икономическите, юридическите и художествените предпоставки за българското поствизантийско изкуство и неговото място в*

развитието на изкуството на християнските Балкани 1360/70–1700 г. София: Любомъдрие: Хроника, 2002.

Колушева, М. *Църквата „Св. Георги“ във Велико Търново и нейните стенописи.* Непубликувана докторска дисертация. Институт за изследване на изкуствата – БАН, София, 2016.

Колушева, М. Велико Търново, църква „Св. Георги“. В: Пенкова, Б., науч. ред. *Пътища на балканските зографи.* София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2020, 120–123.

Колушева, М. Костур, църква „Св. Богородица на архонта Апостолакис“. В: Пенкова, Б., науч. ред. *Пътища на балканските зографи.* София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2020, 178–181.

Колушева, М. Костур, църква „Св. Димитър Елеуса“. В: Пенкова, Б., науч. ред. *Пътища на балканските зографи.* София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2020, 182–185.

Колушева, М. Слимнички манастир „Св. Богородица“. В: Пенкова, Б., науч. ред. *Пътища на балканските зографи.* София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2020, 214–219.

Колушева, М. Едно изгубено изображение на тропара „Горе на трона и долу в гроба“ от църквата „Св. Георги“ в Арбанаси. В: Мутафов, Е., М. Куюнджиева, ред. *Пътешествия. Изкуствоведски четения 2020.* София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2021, 179–202.

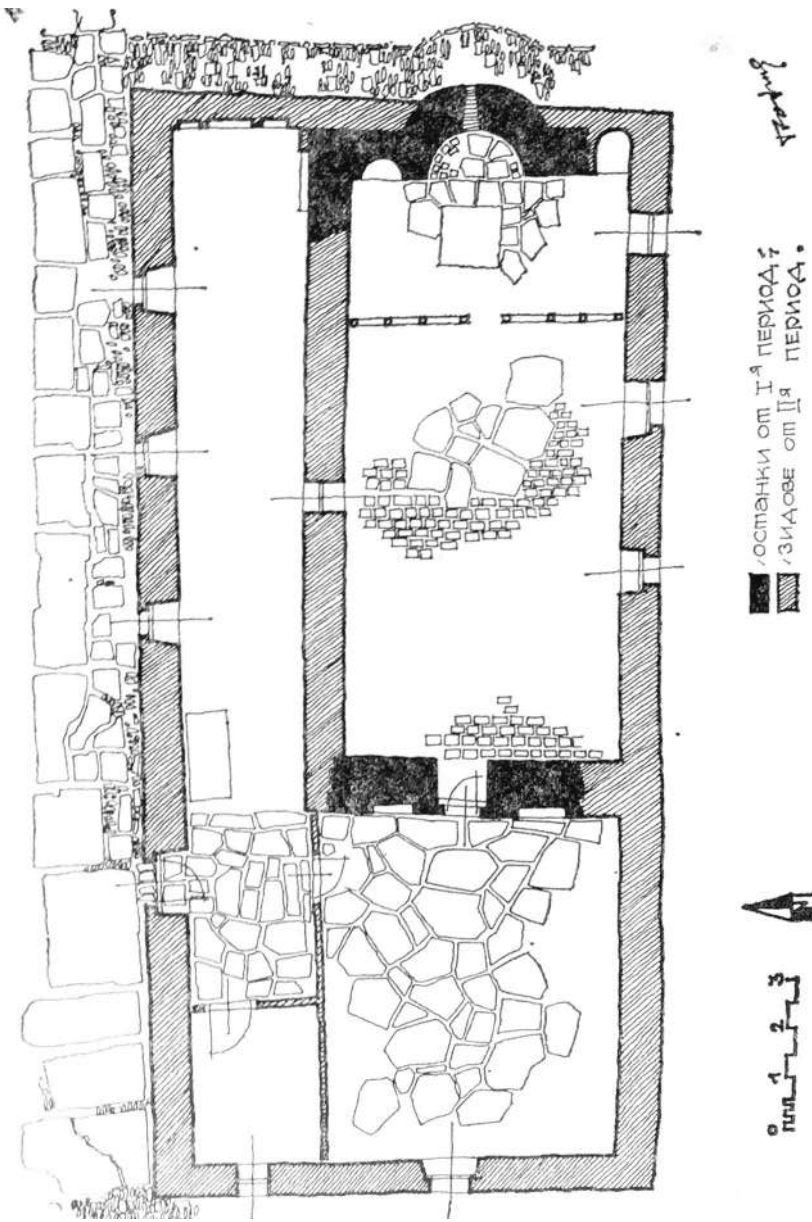
Косева, Д. Два комплекта икони от 1616 и 1685 г. за иконостаса на църквата „Св. Георги“ във Велико Търново. *Старобългаристика*, год. XXVII (2), 2003, 84–99.

Поповска-Коробар, В. Кон атрибуцията на живописот во црквата на Слимничкиот манастир. *Зборник за средновековна уметност*, бр. 2, Музеј на Македонија, 1996, 213–252.

Поповска-Коробар, В. Към атрибуцията на стенописите в Слимничкия манастир и техните паралели в някои църкви в България. *Проблеми на изкуството*, год. XXXI (2), 1997, 3–10.

Поповска-Коробар, В. Сидно сликарство во црквата на Слимничкиот манастир. *Патримониум*, год. VIII (13), 2015, 209–248.

- Поповска-Коробар, В. Сликаството на западната фасада на манастирската црква во Слимница. *Monumenta* (Годишник на Истражувачкиот центар за културно наследство), бр. 1, 2016, 143–168.
- Сапунџиева, В. Едно изображение на св. Никола Нови в контекста на стенописата в Арбанаси от XVII–XVIII в. В: Гергова, И., Е. Мутафов, ред. *Герои. Култове. Светци. Изкуствоведски четения 2015*. Софија: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2015, 225–240.
- Събев, П. Иконостасът на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси (История, конзервационно-реставрационни проблеми, възможности и перспективи за възстановка). *Годишник на Историческия факултет на Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методиј“*, год. I (XXXIII), 2017, т. 1, бр. 1, 489–517.
- Теофилов, Т. Архитектурно изследване на черквата „Св. Георги“ в с. Арбанаси. *Музеи и паметници на културата*, год. XVII (3), 1977, 18–27.
- Bardzieva-Trajkovska, D., V. Trajkovski, P. Velkov. *Church Holy Mother of God – Slivnica Monastery. Analysis and Initial Conservation of the Fresco Painting*. Skopje: Makedonida, 2005.
- Bossilkov, S. *Arbanassi. Iconostases and Religious Easel Art (15th – 18th and 19th centuries)*. Sofia: Svyat, 1989.



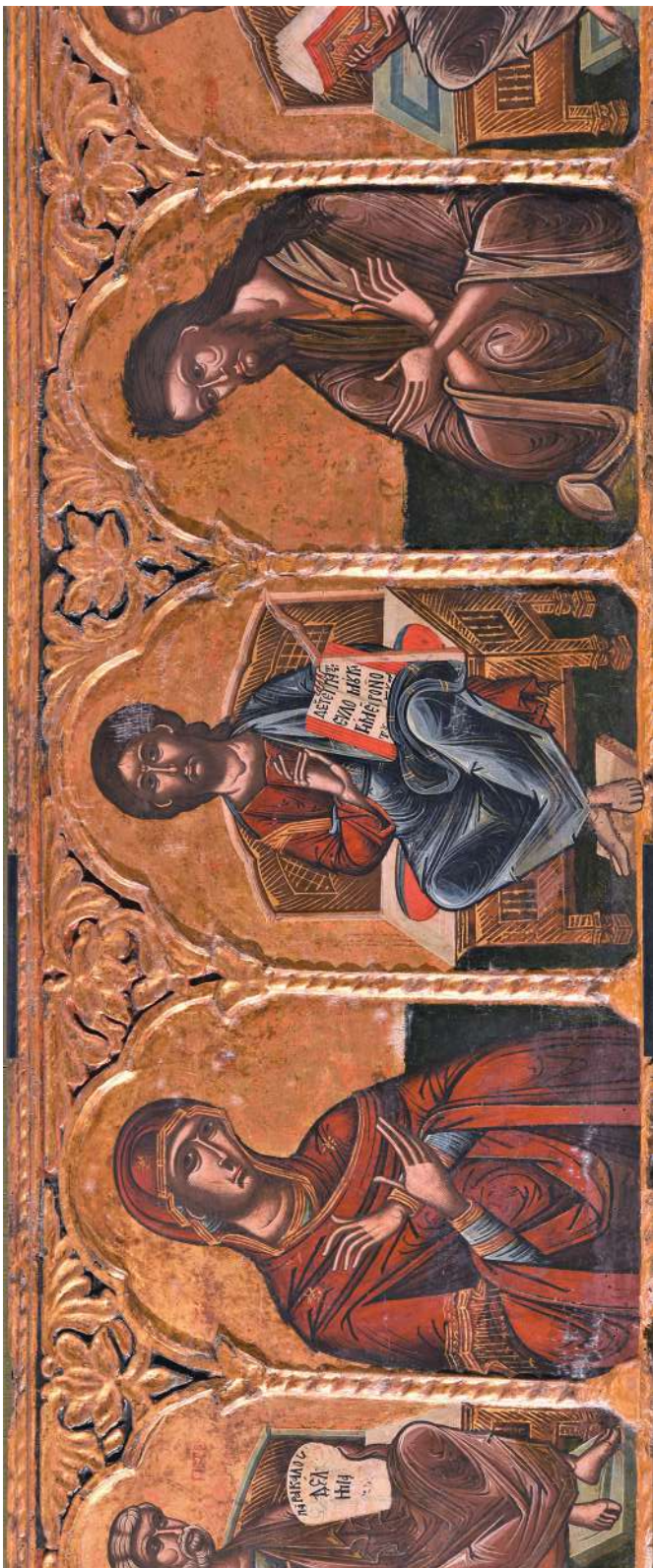
Ил. 1. План на църквата (по Т. Теофилов)



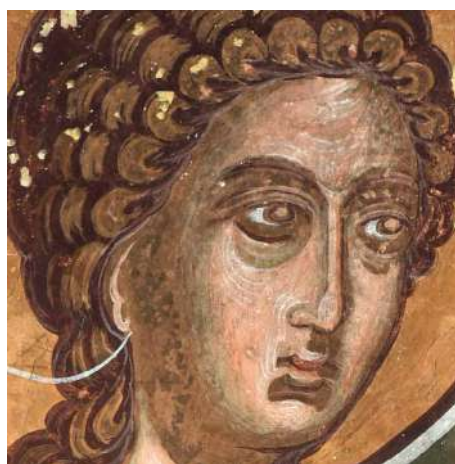
Ил. 2. Стенописите в оггара. Фотография: Иван Ванев



Ил. 3. Стенописите в галерията. Фотография: Иван Банев



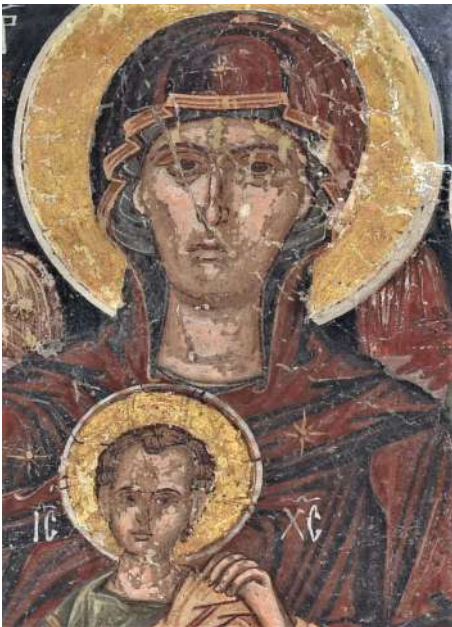
Ил. 4. Част от апостолския фриз. Фотография: Иван Ванев



Ил. 5а–в. Отрокът Азарий, галерия на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси; ангелът – символ на ап. Марко, венчилка на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси; Архангел Михаил, апсидна конха на Слимничкия манастир.
Фотографии: Иван Ванев



Ил. 5а–в. Сигнаурите към образите на отрока Азарий, църква „Св. Георги“ в Арбанаси; св. Фока, олтар на Слимничкия манастир; св. Теодор Стратилат, църква „Св. Богородица на архонта Апостолакис“. Фотографии: Иван Ванев



Ил. 7а–б. Св. Богородица с Младенеца, патронна ниша на Слимничкия манастир; Христос Емануил, олтар на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси. Фотографии: Иван Ванев



8а–б. Св. Стефан от олгара на църквата „Св. Георги“ в Арбанаси; Архангел Гавриил, фасада на Слимничкия манастир. Фотографии: Иван Ванев



Ил. 9. „Тримата йерарси“, икона от църквата „Успение Богородично“ във В. Търново.
Фотография: Иван Ванев



Ил. 10. „Св. Марина“, икона от колекцията на РИМ – В. Търново.
Фотография: Иван Ванев



Ил. 11. Образът на св. Богородица от конхата на апсидата,
„Св. Георги“ в Арбанаси.
Фотография: Архив на НИИКН



*Любен Прашков.
Пейзаж от Карлово.
Началото на 60-те г. на XX в.
М. б., пл., 34 x 45.
Без подпис и дата.
Частно притежание.*

The Frescoes in the Church of the Lyulin Monastery of SS Cyril and Methodius (St King) in the District of Gorna Banya, Sofia

Vladimir Dimitrov

New Bulgarian University

ABSTRACT: *The subject of the article is a Bulgarian Revival monument decorated with frescoes by Kostadin Gerov-Antikarov. The temple is located southwest of Sofia's Gorna Banya district and is dedicated to the Bulgarian enlighteners St Methodius and St Cyril, but is better known by the name of St. King – commemorating the Serbian King Stefan Uroš II Milutin, whose wonder-working relics, according to church tradition, were kept for a short period in the monastery. The text presents a first-time description and interpretation of the preserved frescoes.*

Keywords: Kostadin Anastasov Gerov-Antikarov, St King, Gorna Banya, frescoes, Bulgarian Revival

**Стенописите в храма на Люлинския (Горнобански)
манастир „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в
кв. „Горна баня“, София**

Владимир Димитров

Нов български университет

РЕЗЮМЕ: *Предмет на статията е един възрожденски паметник, украсен със стенописи от Костадин Геров-Антикаров. Храмът е разположен югозападно от софийския квартал „Горна баня“ и е посветен на българските просветители – св. Методий и св. Кирил, но е известен повече с името „Св. крал“ – в памет на сръбския крал Стефан Урош II Милутин, чиито чудотворни мощи според църковното предание били съхранявани за кратко в манастира. В текста за първи път се описват и интерпретират запазените стенописи.*

Ключови думи: Костадин Анастасов Геров-Антикаров, „Св. крал“, Горна баня, стенописи, Възраждане

Обект на настоящата статия е един възрожденски паметник, украсен със стенописи от Костадин Геров-Антикаров, на който попаднах, докато изучавах наследството на този самоковски зограф¹. Храмът е разположен югозападно от софийския квартал „Горна баня“ и е посветен на българските просветители и покровители на Европа – св. Методий и св. Кирил, но в годините, в които е бил украсен със стенописи, иконостас и икони, е бил известен с името на прославения сръбски владетел св. крал Стефан Урош II Милутин (1253–1321, управлявал от 1282 до 1321 г.), чиито чудотворни мощи според църковното предание били съхранявани за кратко в манастира.

В настоящото съчинение си поставям за цел да проследя историята на селището Горна баня, която остава непозната за повечето жители и гости на столицата, макар от почти деветдесет години някогашното село Горна баня да е квартал на София. Да добавя нови данни за художественото наследство на Коста Геров-Антикаров, а и за християнското културно-историческо наследство на София, с което тя е богата, но голяма част от паметниците остават извън интереса на изследователи, поклонници и туристи.

Люлин е една от планините, които ограждат Софийската котловина, която е на североизток. Разположена е между Брезнишката котловина на запад и Пернишката на югозапад. На югоизток е свързана с Витоша, а на запад – с Вискяр². Горна баня е разположена на първия от няколко терасовидни хълмове на Люлин планина. От първия хълм, на който се намира Горна баня, се открива гледка над цялото Софийско поле. Над хълма не се задържат мъгли поради повея от Владейския проход. Хълмът притежава не особено голяма височина и слънчево изложение. В падината, в която днес са разпо-

¹ Димитров, В. Костадин Геров-Антикаров – даскал и зограф. В: Мутафов, Е., И. Тот, съст. *Изкуствоведски четения 2017. Византийско и поствизантийско изкуство: пресичане на граници. Доклади от Международна конференция „Изкуствоведски четения 2017 – модул „Старо изкуство“, организирана от Института за изследване на изкуствата в София, 31.03.–02.04.2017 г., в чест на 70 години изкуствоведски изследвания в Българската академия на науките*. Ч. 1. София: Институт за изследване на изкуствата, 411–426.

² Велев, С., И. Вапцаров, М. Йорданова, Д. Горунова. Краищенско-Средногорска област. В: Мишев, К. и др., ред. кол. *География на България*. Т. 3. *Физикогеографско и социално-икономическо райониране*. София: БАН, 1989, 115–128.

ложени лековитите извори, с които е прочута Горна баня, в миналото е имало опасно тресавище, над което се е вдигала пара. Една легенда гласи, че хълмът е заселен през XVI в., когато софийският бейлер-бег бил на лов около тресавището. Той бил изключително впечатлен от местността, когато една от неговите хрътки, болна от краста, се изкъпала в тресавището и на следващия ден болестта започнала да изчезва. Бейлербегът дал нареждане тресавището да бъде превърнато в баня, която да се използва от него, харема и приближените му. Така в падината на тресавището изникнал турски хамам³. До 1908 г. банята се състояла от два басейна с две курни за измиване и стая за събличане и обличане. Пашата обаче сметнал, че за да се запази банята от набези, местността трябва да се засели. Няколко затворници от Пиротския затвор били освободени и заселени около банята, за да я охраняват, като им била предоставена малко земя и гора за обработване в Люлинската планина. Първите жители на Горна баня обаче не се разбирали и постоянно се карали. Поради това една част от тях се изселили на запад, където в съседната долина възникнало селището Суходол. След разрешение на софийския паша в Горна баня била построена малка църква и селото започнало да се разраства. В някои сведения Горна баня често се свързва със селището Бали ефенди – днешния квартал Княжево. В своите пътеписи турският пътешественик Евлия Челеби също пише за Горна баня. През 1653 г. той посещава София и отбелязва, че „на запад от София, на половин час разстояние се намира възвишената „Банска местност“, от която се вижда целият хоризонт. (...) На банята има едно високо кубе, но без джамлък. Понеже водата ѝ е много гореща, едва се стои в нея. В тази вода овчата глава и пачата се варят, но най-добре се сварява яйцето. Тя (водата) е много гореща, но затова пък излекува плевритата и гръдните болести. Доказано било, че има много лечебни свойства“⁴.

³ Повече за възникването и строителството на обществени бани по нашите земи през османския период вж. у Миков, Л. Османски обществени бани по българските земи. В: Миков, Л. *Избрани студии*. Т. 1. *Османска архитектура и изкуство в България*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2012, 213–259.

⁴ Беровски, Ал. По историко-поетичната диря на Евлия Челеби. *Сердика*, № 2, 1938, 11.

Днес селището Горна баня е познато като квартал на София, предпочитан за живеене от много софийнци не само заради изворите с минерална вода, намиращи се там, но и заради спокойния начин на живот и изключително чистия въздух, който е резултат от взаимодействието между въздушните течения на Владайското дефиле, Бучинския проход и Сливнишкото поле. За историята на Горна баня се знае малко, а тя е селище с богата история и култура, за които все още се предават легенди. Смята се, че името Горна баня (Баняй Бали) е дадено от османлиите. До Освобождението жителите на селището го наричат също така Юкари баня. Исторически сведения свидетелстват за наличието на селище в местността на Горна баня още през Средновековието. В началото на XVII в. Горна баня е част от вакъфа на дъщерята на султан Селим II (1524–1574, управлявал от 1566 до 1574 г.). През XVIII и XIX в. селото е организирано като селска община, в която живеят 34 рода кореняци от Горна баня, които разпределят помежду си общите задължения. Населението на селото се увеличава и през 1938 г. Горна баня става квартал на София.

През 1860 г. по препоръка на известния български родолюбец Сава Филаретов в Горна баня било организирано първото основно училище. Поради липса на сграда то било разположено в Стефчовите сламени кошари, наречени Байната кошара. След завършване на това училище учениците могли да продължат образованието си в училищата в София.

След Освобождението Горна баня е силно повлияна от бурното икономическо и социално развитие на новата столица София, с която селото е било винаги свързано. Само за няколко години изникват няколко фабрики, като по-големите са тази на французина Хипокрит Бержие в Княжево, построена през 1881 г., която произвежда спирт, както и бирената фабрика в Павлово на Лазар Трифкович⁵ от 1882 г. Така пред жителите на Горна баня се откриват и нови възможности за работа освен традиционното земеделие и скотовъдство. Освен с банята през XIX в. селото е известно с производството на пастърма, за която идвали търговци чак от Албания. Занаятите, които не са силно развити преди Освобождението, започват да присъстват трайно

⁵ Лазар Трифкович е свързан и с изграждането на Горнобанския манастир.

в живота на горнобанци. В различни кратки периоди от време практикуваните занаяти се появяват, развиват и изчезват, съобразявайки се с нуждите на бързо развиващия се столичен град. В началото на ХХ в. се създават и развиват няколко дърводелски работилници. Някои от мъжете се занимавали с терзилък (шивачество), особено през зимата. С разрастването на селото започнали да пристигат терзии и от други села, за да смогват с шиенето на селските дрехи. Един от интересните занаяти, практикуван в Горна баня в периода от 30-те до 50-те години, е производството на звънчета, пряпорци и украси (сбруя) за конските впрягове. Развиват се занаяти, характерни само за селото, като водарство – жители на селото разнасяли бутилки с минерална вода по домовете в столицата, а по-късно и в Перник. Първи започнал да продава лековитата горнобанска минерална вода Станко Илиев – през 1906 г. Друг „местен“ занаят е кабриолетчийството, възникнало след построяването на трамвая до Княжево през 1901 г., тогава желаещите да посетят Горна баня трябвало да бъдат превозвани от трамвайната спирка до селото с кабриолети. Тъй като кабриолетчийството се оказало по-доходоносен и значително полек занаят, някои от водарите се отказали от разнасянето на вода и превърнали своите коли в кабриолети. Друг интересен занаят, който се развил сред жените, бил прането на дрехи. С него се занимавали $\frac{1}{3}$ от жените в Горна баня. Те перели дрехи срещу заплащане с горнобанска вода, която се смятала за най-добрата вода за пране, понеже изпирала всичко.

Народните традиции и вярвания на горнобанци били подобни на останалите обитатели на района, а често се и смесвали поради заселване на хора от други части на Софийското поле. В района на Горна баня има редица оброчища, на които жителите на селото и околните села се събират и правят курбан. На Биримирската поляна имало кръст, на който правели курбан на Спасовден; на Лозище правели курбан на Успение Богородично; в местността Дупките се правел курбан за Свети дух. По-късно отделните семейства започнали да избират светец за свой покровител, под дърво, растящо на тяхна земя, поставяли кръст и канели роднини и близки на курбан в деня, когато е празникът на светеца. В края на лятото, след прибиране на реколтата, всяка домакиня омесвала кравай от новото жито за празника на

св. Симеон Стълпник (1 септември, начало на Църковната година), като питката се занасяла в храма за прочитане на молитва за здраве и берекет. Други важни християнски празници, отбелязвани от жителите на Горна баня, били Архангеловден (8 ноември) и Никулден (6 декември)⁶.

Горнобанци почитали и празниците на близките манастири. На Кралъовден (30 октомври) масово се изкачвали към Люлинския манастир, който смятали за горнобански. На този ден в манастира пристигали гости от всички околни села и от занаятчийските еснафи, а по-късно и от занаятчийските кооперации в София. Те носели дарове, а в манастира им бил предлаган обяд.

От дългата и интересна история на Горна баня не са запазени много материални следи, най-старият паметник в землището на Горна баня е именно Люлинският (Горнобански) манастир „Св. св. Кирил и Методий“, известен и като „Св. крал“⁷. Няма сведения за основаването на манастира и за неговото съществуване през Средните векове. Предполага се, че е създаден преди XV в. и разрушен през османския период, но за всички тези събития няма данни, а само предания⁸. След Кримската война (1853–1856) местното население е получило разрешение за възстановяване на храма. Днес няма следи от по-стар храм, а археологически разкопки не са провеждани.⁹ Няма следи и от жилищните и стопанските постройки на манастира, изградени от жителите на Горна баня и околните села – Владая, Мало Бучино, Драгичево, Мърчаево, Кладница и др. По устни сведения

⁶ Информацията за историята на Горна баня е доста оскъдна, а друга част от нея е с предимно популярен характер. В статията използвам материали, събрани в историко-етнографския очерк на Златка Божкова *Горна баня*. София: ОФ, 1989.

⁷ За манастира вж. Богданов, И. *Български твърдини. Книжовни огнища, крепости, манастири в София и Софийско*. София: Нар. просвета, 1971, 90; Чавръков, Г. *Български манастири. История, култура, изкуство*. София: Хайни, 2000, 169; Николов, Б., М. Манолов. *Огнища на българщината. Пътувания из манастирите*. София: Медицина и физкултура, 1979, 98.

⁸ Зл. Божкова разказва интересна история за разрушаването и възстановяването на манастира. Вж. Божкова, З. *Горна баня*, 217–225.

⁹ Според Георги Чавръков манастирът е възстановен през 1875 г., но авторът не посочва източника на тази информация. Вж. Чавръков, Г. *Български манастири...*, 169.

през 1972 г. вследствие на пожар са унищожени монашеските келии, стопанските постройки, дървеният покрив и куполът¹⁰ на храма. Районът на манастира е посещаван от много планинари не само поради разположената наблизо вилна зона „Люлин“, но и поради организираният различни мероприятия на т.нар. Бонсови поляни¹¹, намиращи се непосредствено до манастира и наричани днес Манастирски поляни.

Основното тяло на храма е цялостно и монументално. За изграждането му са използвани както ломени, така и обработени камъни. Сградата е с двускатен покрив и не е измазана. Конструкцията на храма е от дебели стени, които поемат тежестта на свода. Стените завършват с корниз, който е тип холкел. Храмът е без притвор, това му придава монументалност, а липсата на колони го прави просторен въпреки неголемите му размери. Освен апсидата на източната страна храмът има и две конхи със същите размери и вид на северната и южната страна. На западната стена е главният вход, а над него е разположена ниша за патронното изображение на храма. От двете страни на патронната ниша има две малки правоъгълни ниши без следи от стенописи, които по мои наблюдения са необичайни за храмовите сгради. На трите апсиди има прозорци, а на южната стена са вторият вход, също с ниша над него, и три прозореца, през които основно се осветява интериорът на храма. От северната страна има склон и храмът е трудно достъпен. В началото на XXI в. сградата е реновирана, но очевидно без намесата на специалист по опазване на културното наследство, и изграденият двускатен покрив нарушава хармонията в екстериора, която несъмнено храмът е притежавал.

От двете страни на нишата от южната страна има вградени два равнобедрени кръста от тухли, каквито могат да бъдат видени в храма „Св. Петка“ в гр. Трън и на южното жилищно крило на Рилския манастир – и двете сгради са построени от майстор Миленко.

Според Асен Василиев майстор Миленко е построил следните църкви: „Св. Никола“ в гр. Дупница (1844); „Св. Никола“ в с. Балано-

¹⁰ Архитектурно-конструктивният вид на храма не предполага да е имал купол.

¹¹ Името им се свързва с БОНСС (Български общ народен студентски съюз, основан през 1930 г.).

во, Дупнишко (1843); „Св. Богородица“ в гр. Бобошево (1851–1853), както и „Св. Петка“ в гр. Трън (1853). Той предполага, че храмът „Св. Илия“ в с. Граница, Кюстендилско (1857), е от същия майстор¹². В друг мой текст правя опит да разширя кръга на паметници, проектирани и изпълнени от майстор Миленко от Блатешница, с два храма, а именно „Св. Никола“ в с. Тополница и „Успение Богородично“ в с. Крайници – и двете в Дупнишко¹³. Допускам, че е възможно храмът на Люлинския манастир да е изпълнен или от майстор Миленко, или от членове на неговата строителна тайфа, но това е тема за друго изследване.

В последните дни на 1877 г. районът на Горна баня е освободен от армията на руския император. Когато войниците достигат до манастира, заварват там самоковския зограф Костадин Геров-Антикаров и неговия син Михаил, които работят по стенописната украса на храма¹⁴.

До нас не е достигнал спомен каква част от храма е била украсена със стенописи. Днес живопис е съхранена само в олтарното пространство, където благодарение на особеностите на храмовата архитектура (конхата е изиграла роля на навес) са запазени част от стенописите. Макар да не е открит подпис на зографа, съществуващите стенописи, сравнени с други от същия автор, безспорно могат да бъдат атрибуирани като творби на Коста Геров-Антикаров – дори неопитно око може да открие живописния почерк на този интересен, но слабо проучен самоковски учител и зограф.

Както стана ясно, в храма на някогашния манастир стенописи са оцелели само в олтарното пространство и в патронната ниша. В най-високия регистър частично и в лошо състояние са запазени две големи старозаветни композиции: „Исаак благославя Яков“ и епизод от живота на Йосиф Прекрасни – продажбата му като роб на египтяните. Присъствието на старозаветни сцени в олтарното прос-

¹² Василиев, А. *Български възрожденски майстори: живописци, резбари, строители*. София: Наука и изкуство, 1965, 680.

¹³ Димитров, В. Храмът „Св. Никола“ в село Тополница, Дупнишко (архитектурно-конструктивна характеристика). В: Божилов, И., В. Димитров, съст. *Изкуствознание и културология* (= *Студентски изследвания*. [Т.] 2). София: Нов български университет, 2005, 283–290.

¹⁴ Василиев, А. *Български възрожденски майстори...*, 471.

транство не е обичайно срещана практика, но през Възраждането те започват все по-често да се срещат, и то най-вече в олтарните програми. Олтарът е място за евхаристийни сцени, поради това и репертоарът със старозаветни сцени с евхаристийно съдържание се обогатява през възрожденската епоха поради посочените по-долу причини. Разпространението на различни старозаветни сцени с евхаристийно съдържание във възрожденската живопис е отражение на богословските проблеми от периода на Реформацията в Западна Европа, които стават актуални и за православната живопис на Балканите през XIX в. Със засилването на протестантските реформи, които отричат евхаристията, се налага реформа на богослужебния ритуал в Католическата църква. С цел противопоставяне на протестантизма през 1545–1553 г. в гр. Тренто се провежда един от най-прочутите римокатолически събори. На него се приемат множество догматични дефиниции, които запазват католическото единство и правят невъзможно съединението с протестантското изповедание. Съборът приема редица документи, отнасящи се до евхаристията, богослужението и т.н., с които се утвърждава авторитетът на традицията и се потвърждава правотата на отричаната от протестантската реформа практика. Учението на Католическата църква се отразява на загубилата държавна подкрепа по нашите земи Православна църква. Според М. Тимотијевич „значението, което Трентският събор дава на евхаристията и богослужението в духовния живот на католиците, се отразява и на църковната реформа в православния свят“¹⁵. В отговор на отричането на евхаристията от протестантското учение в католическия и православния свят се засилва учението за евангелския произход на Литургията и нейния жертвен характер. Тези реформи достигат и до нашите земи през XVIII–XIX в., като навлизат посредством влиянието на Карловацката митрополия и украинската богослужерна литература. Олтарното пространство се превръща от място, запазено за Небесната и Земната Литургия, в място за библейски предобрази на новозаветната евхаристийна тема. Старозаветни теми се срещат и в други паметници от К. Геров. До

¹⁵ Тимотијевић, М. Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола. *Саопштења*, XXVI, 1994, 63.

този момент единствено Елка Бакалова е публикувала една старозаветна сцена от храма в с. Студена¹⁶, изпълнена цялостно от Коста Геров-Антикаров.

В конхата на апсидата е изобразена „Тайната вечеря“, под нея в дълбочината на прозореца са изобразени св. Мария Египетска и св. Текла. От двете страни могат да се видят епизоди от Страстите Христови. Отляво в две фреско-икони са изобразени „Молитвата в Гетсиманската градина“ и „Предателството на Иуда“, а отдясно в изобразителни полета, които не наподобяват фреско-икони, са разположени „Бичуване на Христос“ и „Разпятие Христово“. Под тях се намират от лявата страна великите отци литургисти: св. Василий Велики (1 януари), св. Григорий Богослов (25 януари) и св. Йоан Златоуст (13 ноември), а от дясната страна – важни за църковната история светци архиереи: св. Спиридон Тримитунтски Чудотворец (12 декември), св. Николай Мирликийски Чудотворец (6 декември) и св. архиепископ Сава (12 януари). Поредицата от светци архиереи продължава със св. Атанасий Велики (18 януари), св. Модест (18 декември), св. Харалампий (10 февруари) и св. Антоний (17 януари), последните двама разположени на южната стена.

На стената между апсидата и протезисната ниша е изобразен св. Симеон Стълпник, а в самата ниша – „Сваляне от кръста“. Непосредствено до протезисната ниша, на северната стена има друга ниша, в която е изписан образът на св. архидякон Стефан (27 декември), а до него е визуализирано „Видението на св. Петър Александрийски“.

Сцената „Тайната вечеря“ има пряка връзка с извършваните в олтара богослужения. Догматичният смисъл на тази композиция е непосредствено свързан с тайнството на св. Причастие, чието символично значение е литургичното утвърждаване на евхаристията, и най-вероятно се доближава до общия замисъл на програмата в олтара като утвърждаване на Православното учение за Небесния произход на Земната литургия. Темата за Земната литургия продължава с до-

¹⁶ Бакалова, Е. Как българските възрожденци завземат Йерихон. Импликации на старозаветен текст в българското изкуство от XIX век. В: Стевовић, И., съст. *СУММЕИКТА. Сборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2012, 487–504.

бавянето на образите на първия мъченик за вярата и първи дякон на Йерусалимската църква – Стефан. Включването в олтарната програма на архиереи и дякони има пряко отношение към извършването на Земната литургия и отново целта му е да подчертае връзката между Небесната и Земната литургия, както и да утвърди авторитета на духовника като връзка между Църквата и мирянина.

Протезисната ниша има важно литургично значение. Тя се използва за съхранение на най-важните утвари, използвани в богослужението, според установената практика нишата се декорира с композицията „Христос в гроба плътски“¹⁷ или „Сваляне на Христос от кръста“, както е и в Горна баня. Познати са паметници от епохата на Възраждането, в които протезисната ниша е била единственото място в храма със стенописна украса. Често тази част от олтара е получавала своята декорация години преди храмът да бъде изписан цялостно. Украсата само на тази част от Светия олтар е характерна и за други възрожденски храмове¹⁸.

Включването на сцени от „Страстите Христови“ е по-скоро необичайно за традициите при съставяне на иконографска програма на православен храм, но не е учудващо на фона на останалите отклонения от иконографските правила, практикувани от възрожденските зографи. Цялостното проучване на художественото наследство на Костадин Геров-Антикаров ще даде отговор на въпроса дали това отклонение е изключение или е правило за него.

Традиция е жени светици да бъдат изобразявани в дълбочината на прозорците. Каква е причината за избора именно на св. Текла и св. Мария Египетска, засега остава загадка. Св. Текла е първата мъченица за вярата и сравнително рядко намира място в църковните

¹⁷ Повече за иконографията на „Христос в гроба плътски“ вж. у Velmans, T. *Le Christ de Pitié à l'église des Saints-Pierre-et-Paul à Tirmovo et l'influence occidentale à la fin de l'époque des Paléologues. Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“*, т. 88 (7), 1995, 119–125. Вж. също Ждраков, З. За иконографията на „Христос в гроба“ през XV век: две изображения в Кутлумуш и Търново. В: Гюзелев, В. и др., ред. кол. *Светогорска обител Зограф*. Т. 2. София: СУ „Св. Кл. Охридски“, 1996, 259–265.

¹⁸ Димитров, В. *Зографската фамилия Минови и тяхното стенописно наследство*. София: Нов български университет, 2012, 83–85.

стенописи, а св. Мария Египетска, която е доста по-популярна сред възрожденските зографи, се изобразява до входните пространства обикновено със св. Зосима, но и тук оставям предположенията за времето, в което ще разполагаме с по-пълна картина за живописното наследство на К. Геров-Антикаров.

В храма има още едно изображение, което поражда повече въпроси, отколкото отговори. В патронната ниша от западната страна е изобразена жена мъченица. Изображението не е в добро състояние, но от запазените следи от корона можем да предположим, че е св. Неделя, св. Екатерина или св. Варвара, в чиято иконография този атрибут е задължителен. Уви, надписът не е съхранен и на нас не ни остава нищо друго, освен да предположим коя от тези светици е изобразена. За нито една от трите не ми е известно да е била на специална почит в района. Струва ми се, че най-малко допустимо е това да е св. Екатерина, на която принципно няма посветени достатъчно храмове по нашите земи¹⁹. Възможно е това да е св. Варвара, нейното житие я свързва със строителство на баня и е нормално името ѝ да се свързва със селища с наличие на лековити извори, например в с. Варвара, Пазарджишко, храмът е посветен именно на св. Варвара²⁰. Но най-вероятно според мен е това да е св. Неделя. Светицата е патрон на софийския митрополитски храм, в който се съхраняват и до днес чудотворните мощи на св. крал Стефан Милутин. Вземайки под внимание връзките на жителите на Горна баня и околните села със София и особената почит към мощите на сръбския крал, тази хипотеза ми се струва най-достоверна. Горнобанци пазят спомена, че мощите на св. Крал са пренесени в новопостроената църква „Св. Неделя“ в София. От излязлото наскоро изследване на Стефана Стойкова става

¹⁹ Бакалова, Е. Интелектуалките във Византия: св. Екатерина Александрийска. В: Станоев, С., В. Баева, В. Пенчев, В. Тончева, И. Коларска, съст. *Странстваци идеи по пътя на хуманитаристиката. Изследвания по фолклористика, културна антропология и славистика в чест на доц. д-р Катя Михайлова*. Т. 2. София: Изд. на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2021, 175–193.

²⁰ Димитров, В. Стенописната украса на храма в село Варвара. Във: Велева, С., съст. *Родопска планина – земя на богове, хора и храмове. Сборник с доклади от Трета национална научна конференция, Велинград, 12–13 октомври 2016 г.* София: Ропринт, 2019, 245–250.

ясно, че св. Неделя има сериозно присъствие и в българския фолклор, включително във фолклорното творчество от Софийско²¹.

В олтарта под прозореца е запазено пространство за възпоменателен надпис, който изглежда недовършен. От него става ясно, че храмът е възстановен през 1876 г., но дали авторът на надписите има предвид цялостното възобновяване на манастира, на храма или само на неговата стенописна украса, не е ясно. Имайки предвид сложните обществени отношения през 1877 и следващите няколко години, е напълно възможно зографите да са отпътували, без да довършат стенописите и надписа. Текстовете, съпровождащи изображенията, ни дават информация за имената и произхода на ктиторите, сред които има такива от град Радомир, по онова време важен занаятчийски и търговски център. Надписът под едно от изображенията в олтарта ни информира, че надписите към стенописите са дело на Михаил Костов Геров – сина на Коста Геров-Антикаров, който в напреднала вече възраст дава на Асен Василиев сведения за баща си²². Това е и единственият до момента известен подпис на М. Геров, за когото няма други сведения да е работил в помощ на баща си, самостоятелно или в екип с друг зограф.

В заключение бих искал да изтъкна важното място, което заема този възрожденски зограф за района на Перник и София в края на XIX в. От запазените и известни дотук паметници и сведения за семейството става ясно, че той е работил между 1865 и 1897 г. в 14 храма в района на Самоков, Перник и София. Този период е особено важен за новата българска история. В годините на Българското възраждане, макар и да има значителен подем в строителството и украсата на църковни и обществени сгради, възможностите за изява на зографите са ограничени. Битието на Коста Геров-Антикаров като учител е било от голямо значение, когато местните църковни общини са избирали образописци.

²¹ Стойкова, С. Света Петка и света Неделя – фолклорни фабули, мотиви и образи. В: Станоев, С., В. Баева, В. Пенчев, В. Тончева, И. Коларска, съст. *Странстващи идеи по пътя на хуманитаристиката. Изследвания по фолклористика, културна антропология и славистика в чест на доц. д-р Катя Михайлова*. Т. 2. София: Изд. на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2021, 210–228.

²² Василиев, А. *Български възрожденски майстори...*, 480.

Описанието и подробното разглеждане на запазените сцени, сюжети и светци попълва някои празноти в историята на църковното изкуство на този интересен и слабо проучен район на Софийско. Включването в научно обращение и на другите паметници, декорирани от самоковския даскал, ще допринесе за изясняване на цялостната картина на неговото творчество, заслужаващо да достигне до по-широка аудитория, която да познава и да може да оцени неговото художествено наследство.

Библиография

- Бакалова, Е. Как българските възрожденци завземат Йерихон. Импликации на старозаветен текст в българското изкуство от XIX век. В: Стевовић, И., ур. *СУММЕИКТА. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2012, 487–504.
- Бакалова, Е. Интелектуалките във Византия: св. Екатерина Александрийска. В: Станоев, С., В. Баева, В. Пенчев, В. Тончева, И. Коларска, съст. *Странстващи идеи по пътя на хуманитаристиката. Изследвания по фолклористика, културна антропология и славистика в чест на доц. д-р Катя Михайлова*. Т. 2. София: Изд. на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2021, 175–193.
- Беровски, Ал. По историко-поетичната диря на Евлия Челеби. *Сердика*, № 2, 1938, 10–12.
- Богданов, И. *Български твърдини. Книжовни огнища, крепости, манастири в София и Софийско*. София: Нар. просвета, 1971.
- Божкова, З. *Горна баня*. София: ОФ, 1989.
- Василиев, А. *Български възрожденски майстори: живописци, резбари, строители*. София: Наука и изкуство, 1965.

- Велев, С., И. Вапцаров, М. Йорданова, Д. Горунова. Краищенско-Средногорска област. В: Мишев, К. и др., ред. кол. *География на България*. Т. 3. *Физикогеографско и социално-икономическо райониране*. София: БАН, 1989, 115–128.
- Димитров, В. Храмът „Св. Никола“ в село Тополница, Дупнишко (архитектурно-конструктивна характеристика). В: Божилов, И., В. Димитров, съст. *Изкуствознание и културология (= Студентски изследвания*. [Т.] 2). София: Нов български университет, 2005, 283–290.
- Димитров, В. *Зографската фамилия Минови и тяхното стенописно наследство*. София: Нов български университет, 2012.
- Димитров, В. Костадин Геров-Антикаров – даскал и зограф. В: Мутафов, Е., И. Тот, съст. *Изкуствоведски четения 2017. Византийско и поствизантийско изкуство: пресичане на граници. Доклади от Международна конференция „Изкуствоведски четения 2017 – модул „Старо изкуство“, организирана от Института за изследване на изкуствата в София, 31.03.–02.04.2017 г. в чест на 70 години изкуствоведски изследвания в Българската академия на науките*. Ч. 1. София: Институт за изследване на изкуствата, 2018, 411–426.
- Димитров, В. Стенописната украса на храма в село Варвара. Във: Велева, С., съст. *Родопска планина – земя на богове, хора и храмове. Сборник с доклади от Трета национална научна конференция, Велинград, 12–13 октомври 2016 г.* София: Ропринт, 2019, 245–250.
- Ждраков, З. За иконографията на „Христос в гроба“ през XV век: две изображения в Кутлумуш и Търново. В: Гюзелев, В. и др., ред. кол. *Светогорска обител Зограф*. Т. 2. София: СУ „Св. Кл. Охридски“, 1996, 259–265.
- Миков, Л. Османски обществени бани по българските земи. В: Миков, Л. *Избрани студии*. Т. 1. *Османска архитектура и изкуство в България*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2012, 213–259.
- Николов, Б., М. Манолов. *Огнища на българщината. Пътувания из манастирите*. София: Медицина и физкултура, 1979.
- Стойкова, С. Света Петка и света Неделя – фолклорни фабули, мотиви и образи. В: Станоев, С., В. Баева, В. Пенчев, В. Тончева, И. Коларска,

съст. *Странстващи идеи по пътя на хуманитаристиката. Изследвания по фолклористика, културна антропология и славистика в чест на доц. д-р Катя Михайлова*. Т. 2. София: Изд. на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2021, 208–228.

Тимотијевић, М. Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола. *Саопштења*, XXVI, 1994, 63–90.

Чавръков, Г. *Български манастири. История, култура, изкуство*. София: Хайни, 2000.

Velmans, T. Le Christ de Pitié à l'église des Saints-Pierre-et-Paul à Tirnovo et l'influence occidentale à la fin de l'époque des Paléologues. *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*, Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“, т. 88 (7), 1995, 119–125.



Ил. 1. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Поглед от югозапад. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 2. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Поглед от юг. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 3. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Поглед от изток. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 4. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Конха на олтара „Тайната вечеря“. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 5. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. „Исаак благославя Иаков“. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 6. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. „Братята на Йосиф го продават в робство“. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 7. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Фреско-икони с „Молитвата в Гетсиманската градина“ и „Предателството на Иуда“. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 8. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. „Бичуването на Христос“ и „Разпятие Христово“. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 8а. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. „Бичуването на Христос“ и „Разпятие Христово“. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 9. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Великите отци литургисти: св. Василий Велики, св. Григорий Богослов, св. Йоан Златоуст. Фотография: Владимир Димитров



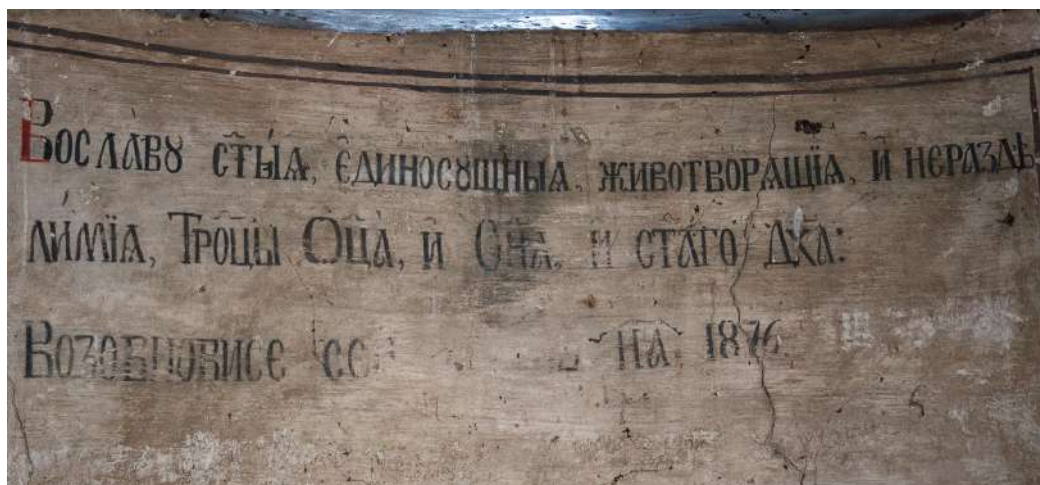
Ил. 10. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Св. Симеон Стълпник. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 11. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Протезисна ниша „Сваляне от кръста“. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 12. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Патронна ниша „Св. Неделя“. Фотография: Владимир Димитров



Ил. 13. Храм „Св. св. Кирил и Методий“ („Св. крал“) в кв. „Горна баня“, София. Възпоменателен надпис. Фотография: Владимир Димитров



Любен Прашков.
Градски пейзаж (Буюк джамия в София –
сградата на Археологическия музей).
Крайт на 50-те г. на XX в.
М. б., пл., 53,5 x 44,5.
Без подпис и дата.
Частно притежание.

The Icon Painter Constantinos Alexiou between East and West

Mariya Spiridonova

Stanka Dimitrova Art Department,
Regional Historical Museum of Kardzhali

ABSTRACT: *Constantinos Alexiou is a painter of Greek origin who painted icons for churches in the region of Ivaylovgrad between 1857 and 1889. His name was not known to researchers for a long period, and his icons were attributed to another painter – Nikolaos Adrianopolitis. The collections of the Regional Historical Museum of Kardzhali and the Stanka Dimitrova Art Department keep his icons from different years, some of them with similar subjects – the Resurrection of Christ, the Assumption and the Holy Belt of the Virgin. His works allow for an attempt in analysing his creative development. Constantinos' paths remain unknown until the late 1860s when he was highly influenced by Western European art. His painting of that period brings elements and expressiveness that remain foreign and misunderstood for his contemporaries. In the early 1870s the artist returns to the canonical depiction of themes and images, but in that period, he significantly developed his artistic skills.*

Keywords: Bulgarian Revival art, Resurrection of Christ, Assumption, Holy Belt of the Virgin

Зографът Константинос Алексиу между Изока и Запада

Мария Спиридонова

Художествен отдел „Станка Димитрова“, Регионален исторически музей – Кърджали

РЕЗЮМЕ: *Константинос Алексиу е зограф от гръцки произход, който е рисувал икони за храмове в Ивайловградския регион между 1857 и 1889 г. Дълго време името му остава неизвестно за изследователите, а иконите му са приписвани на зографа Николаос Адриануполитис. Колекциите на Регионален исторически музей – Кърджали и Художествен отдел „Станка Димитрова“ съхраняват негови икони от различни години, като сходните сюжети на някои от тях – „Възкресение Христово“, „Успение Богородично“ и „Възнесение Богородично“, позволяват опит за анализ на творческите му търсения. В края на 60-те години на XIX в. художникът е бил силно повлиян от западноевропейското изкуство, чиито пътища на този етап остават неизвестни. Живописата от този му период внася елементи и изразност, които за съвременниците му остават чужди и неразбрани. От началото на 70-те години той се връща към каноничното изобразяване на темите и образите, но значително развива художествените си умения.*

Ключови думи: българско възрожденско изкуство, „Възкресение Христово“, „Успение Богородично“, „Възнесение Богородично“

Живописната дейност на зографа от гръцки произход Константинос Алексиу е почти непозната в историята на изкуството¹. Биографични данни за него не са дошли до нас, нито документи, в които името му, житейски събития или неговият произход да се споменават. Това, което се е съхранило, са иконите – някои подписани, други – не, основно от Източните Родопи и по-конкретно от Ивайловградския регион от втората половина на XIX в.

През 80-те години на миналия век в резултат на теренни проучвания в Източните Родопи Теофана Матакиева публикува наблюденията си върху изкуството на зографа. Тя разчита неговия подпис като Кир Константинов и го тълкува като бащиното име на Николаос Адриануполитис, чийто висок стил и популярност отдавна са доказани и утвърдени². В проучването на екип от изследователи от Института за изкуствознание върху гръцките зографи в България е прецизирано името – Константинос Алексиу, изведени са негови подписи и е определена хронологичната рамка на творческия му период според известните икони, а именно от 1857 до 1889 г.³ В каталога към изложбата „Икони от Родопите XVI–XIX век“⁴, организирана от Националния музей на българското изобразително изкуство, са публикувани осем икони от иконописеца с различен произход, представени в хронологичен ред⁵. Мариела Стойкова изказва предположението, че иконите на Константинос досега са приписвани на Николаос Адриануполитис поради сходния стил, както и че Константинос вероятно е бил негов ученик⁶.

¹ Специални благодарности дължа за помощта и съдействието на Валерия Сариева, на Мина Христемова – за всички преводи от гръцки език и консултации по надписите, на Анна Костадинова – за консултациите по преводите от английски език, и на Милен Камарев – автор на снимковия материал.

² Матакиева-Лилкова, Т. Възрожденски художествени паметници от Източните Родопи. *Известия на НИИМ*, т. VIII, 1988, 116–117.

³ Мутафов, Е., И. Гергова, А. Куюмджиев, Е. Попова, Е. Генова, Д. Гонис. *Гръцки зографи в България след 1453 г.* София: Институт за изкуствознание, 2008, 80.

⁴ Стойкова, М., ред. *Икони от Родопите 16–19 век. Национален музей на българското изобразително изкуство.* София: Unicart, 2010, 81–88.

⁵ Това са иконите „Успение Богородично“ и „Възкресение Христово“, „Рождество Христово“, „Св. Стилиян“, „Възкресение Христово“, „Успение Богородично“, „Въведение Богородично“, „Исус Христос Убрус“, „Въздвижение на честния кръст“.

⁶ Стойкова, М. *Икони от Родопите...*, 8.

В РИМ – Кърджали и в Художествения отдел „Станка Димитрова“ се съхраняват икони от зографа Константинос Алексиу. Три от тях представят една и съща тема – „Възкресение Христово“, рисувани в три различни години. Две от иконите са двойни – с две сцени, разделени с живописна рамка, като едната икона изобразява и „Успение на Пресвета Богородица“. Темата за раздялата със земния свят на Пресветата Дева зографът рисува и в други икони – също съхранявани в Художествения отдел и в музея. Сходните сюжети, разработени в различни години, предоставят възможността да се проследи еволюцията на стила в различните периоди на зографа – неговите художествени търсения и експерименти.

Иконата „Възкресение Христово“ и „Св. Атанасий“ датира от 1864 г. Досега тя не е атрибуирана, нито публикувана. Подписана е с инициала К – χείρ Κ[ωνσταντίνου], „от ръката на К[онстантинос]“. Постъпва във фонда чрез спасителна експедиция, проведена в края на 70-те и началото на 80-те години на миналия век под ръководството на директорката на тогавашната Окръжна художествена галерия Станка Димитрова. В инвентарната книга иконата е вписана под № 57 и е отбелязано, че е взета от с. Костилково, без уточнение от кой от двата храма в селото – централния „Св. Богородица“ от 1838 г. или гробищния „Св. Атанасий“ от втората половина на XIX в.

Същия път изминават и другите икони, пазени в Художествения отдел. „Успение Богородично“ и „Възкресение Христово“ (инв. № 39) е с надпис: „...ἡμῶν τῶν ἀναξίων δούλων σου Γιάν Χριστοδουλίνα καὶ... τέκνων. Χείρ Κωνσταντίνου 1867 Ἰουλίου 6“ („...нас, недостойните твои раби Ян Христулина и (...) потомство. С ръката на Константинос, 1867 г., 6 юли“). За иконата „Възнесение Богородично“ (инв. № 31) от с. Костилково в инвентарната книга е допълнено, че е „взета от малкото ляво олтарче на църквата“, което насочва към голямата централна църква „Св. Богородица“.

Двойната икона е атрибуирана и публикувана по повод изложбата „Икони от Родопите XVI–XIX век“, докато „Възнесение Богородично“ досега не е виждана от специалистите, нито се знаеше нейният автор. В инвентарната книга е записано, че след годината на изписване се е виждал подпис на гръцки език (С) „ръката на А“ („Χείρ Α“), но в днешно време той не е съхранен.

В Регионалния исторически музей – Кърджали се пазят други две икони, обект на настоящия интерес. Иконата „Възкресение Христово“ с инв. № I – 188 и подпис (С) „ръката на Константинос“ („Χεῖρ Κωνσταντίνου“) и дарителски надпис „Δαπάνη τοῦ Κυρίου Δημητρίου 1872“ („С иждивенията на господин Димитриос“, 1872), произхожда от църквата „Св. вмчк. Мина“ от 1874 г. в с. Славеево⁷, откъдето е и иконата „Успение Богородично“ с инв. № I – 179 В, с ктиторски надпис „Δαλ(άνη τοῦ) δούλου τοῦ θεοῦ Νάσιου, τῆ: Μαρ(τ)ίου 1873“ („С иждивенията на раба Божи Насю, март 1873 г.“), но подпис няма. И двете са публикувани в каталога на родопските икони⁸.

За представянето на темата „Възкресение Христово“ (Анастасис) зографът избира типа „Въставане от гроба“. Иконографията възниква и става популярна в западното християнство след XIII в.⁹ В източно-православното изкуство темата навлиза в края на XVI в. под влияние на илюстрирани протестантски библии¹⁰. Сред гравюрите в тях се изобразяват съчетани сцените „Слизане в ада“ и „Въставане от гроба“, които онагледяват петия член на Апостолския символ на вярата – „и слезе в ада и в третия ден възкръсна от мъртвите“. Типът „Въставане от гроба“ като самостоятелна сцена постепенно навлиза в българското изкуство и през XIX в. е достатъчно утвърден и популярен.

Трите икони изобразяват по сходен начин сцената с много малки различия. В долната част на изобразителното поле хоризонтално е представен отвореният гроб и ангел, който придържа надгробната плоча. В иконата от 1872 г. ангелът не присъства, но само в нея в далечината се виждат йерусалимските стени. Около гроба са уплашените войници в традиционни за епохата доспехи и в разнообразни, но много изразителни пози. Във всяка икона броят на войниците е различен, но някои от тях като пози, изражения и облекло се повтарят и на трите места.

⁷ Николчовска, М., И. Стефанов. *Ивайловград и покрайнината му през Възраждането*. [Албум.] София: Септември, 1980, 114.

⁸ Пак там, обр. 71, 72, с. 84, 85.

⁹ Иванова, С. В. Гравюри апостолското кредо и изменения иконографии Воскресения в Россия. *История и култура*, 2015, № 13 (13), 61.

¹⁰ Пак там, 42.

В горната част на иконата е изобразен Христос в мандорла. В най-старата икона сиянието е златисто, като прелива в розови облаци, в тази от 1872 г. мандорлата е плътно златна, лъчиста и добре оформена с контур, като сиянието продължава в бледожълто и прелива в оформени розови облаци. Сиянието в иконата от 1867 г. е най-различно – по-скоро кръгло, а не елипсовидно, и въздейства като светлина от нимба, не толкова от цялото тяло на Иисус, като около него е яркорозово и избледнява на втори план. В иконата от 1864 г. и в тази от 1872 г. Иисус е с леко приведена глава към войниците, като не губи контакт и със зрителя. С дясната си ръка благославя, а в лявата държи знамето, като знак за победа над смъртта и ада. Нищо не пречи на Христос в неговото извисяване в иконата от 1867 г. Главата и погледът му са насочени към небето, но липсва общение с гледания. Цялото тяло на Божия син е устремено към небесата, знамето е в дясната ръка, която го придържа, благославяйки, а лявата свободно е протегната. При представянето на знамето, което прави красива извивка зад тялото на Иисус и допълнително придава дълбочина на композицията и усещане за полет, част от кръста остава скрита.

Иновативни решения се виждат и в представянето на другата сцена върху иконата от 1867 г. – „Успение Богородично“. На пръв поглед композицията е традиционна и лаконична. Сцената е разгърната на фона на арка, символизираща Сионската горница. Хоризонтално са представени смъртното ложе и Пресветата Дева, която е положила ръце на гърдите си, като дясната е отгоре. Около нея са скърбящите апостоли и двама от светителите, вероятно Яков, брат Божий, първият епископ Йерусалимски, и Дионисий Ареопагит, четат Евангелия. На преден план се разиграва сцената с юдейския свещеник Йефоний, който в опита си да оскверни и обърне ложето се оказва без ръце, отрязани от ангела, блящ над Девата. В горния край, в небесен сегмент Иисус приема душата на Богородица под формата на малко момиче. Душата на Богородица не е обвита в пелени, а по западен маниер, възприет и от други иконописци от епохата, е облечена в хитон.

Над тялото на Богородица се е привел един от апостолите, този, на когото сам Иисус поверява майка си – Йоан Богослов. Той преклонно полага прощална целувка – елемент, който се изобразява в

края на XIV и началото на XV в. в руската православна живопис¹¹, но в по-късните произведения постепенно е сменен с дълбок поклон. Йоан тук докосва с устни ръката на Пресветата, а не крайчеца на пречистото тяло или одъра ѝ. При нейните нозе стои апостол Павел с учениците си. Един от тях (традиционно мястото е отредено за самия апостол Павел) е представен в гръб. В западноевропейското изкуство в същата сцена апостолите са в динамични пози около смъртното ложе на Пресветата Дева, нерядко се представя и застаналият с гръб към зрителите апостол, както го виждаме в „Успение Богородично“ от 1431 г. на Фра Анджелико от музея „Сан Марко“, Флоренция, Италия.

В небесния сегмент Христос е изобразен в пълен профил, както и душата на св. Дева. В православното християнско изкуство в профил и по-рядко в гръб се рисуват второстепенните, обикновено непридобили святост, както и негативните или демонични персонажи. Светите образи трябва да са изцяло или три четвърти обърнати към гледащия, който, молейки се, среща лице в лице образа на светеца, предаващ молитвите към първообраза. Обърнатият в профил или гръб прекъсва непосредственото общуване, което е израз на отсъствие¹².

Година по-късно – през 1868, е рисувана иконата „Възнесение Богородично“. В изкуството сцената се изобразява заедно с „Успение Богородично“ като продължение на историята за раздялата ѝ със земния свят или като самостоятелна композиция. Среща се под много различни наименования – „Св. пояс“, „Св. зона“, „Богородица дава пояса си на ап. Тома“, „Апостолите намират празния гроб на Богородица“, „Възнесение Богородично“ и пр. Композицията следва указанията в Ерминиите¹³, но колоритът, движенията, позите, обемното третиране на формите и някои дребни детайли въздействат по западноевропейски маниер.

Сцената е разгърната в два плана – в долния е разтвореният гроб и зачудените апостоли в разнообразни пози, сложни ракурси и без

¹¹ Шалина, И. Икона „Успение Богоматери“. В: Рындина, А. В., Г. В. Сидоренко, ред. *И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко*. Москва: Издательский дом „Военный парад“, 2003, 89–99.

¹² Успенски, Л. *Богословие на иконата*. София: ИК „Омофор“, 2006, 146.

¹³ Василиев, А. *Ерминици – технология и иконография. 96 цветни репродукции с увод, обяснения и речници*. София: Септември, 1976, 95.

нимбове. Апостол Андрей държи с едната си ръка празното платно – покрива, а с другата придържа спуснатия от Богородица пояс, хванат от апостол Тома. Около гроба се виждат хълмове и в далечината – йерусалимските стени. Горе, на облаци Богородица подава пояса си на св. апостол Тома и се възнася. Облечена е в традиционните цветове – синьо и червено. Главата ѝ е покрита с прозрачен воал, който подсказва, че при възнасянето мафорият леко се е свлякъл – елемент, изобразяван в западното изкуство. Три ангела кръжат под облаци-те, а няколко херувими летят около нея, едва различими от общия фон. Небесната сцена завършва с декоративна арка по подобие на западноевропейски платна от Късния ренесанс и барока, сред които най-вдъхновяваща е Тициановата олтарна картина „Възнесение Богородично“ от 1516–1518 г. в базиликата „Санта Мария дей Фрари“ във Венеция. В олтарните пана арката е оформена естествено, следвайки архитектурното пространство. При Константинос тя е чисто декоративна, но особено подходяща, за да придаде формата на небесния свод. Така също ангелите при западните художници като Тициан имат ролята да поддържат и издигат чрез облаци-те Богородица към небесата. Във „Възнесение Богородично“ те просто кръжат и сочат нагоре, а действията им не могат да оправдаят извивките на телата и движенията на ръцете им.

В началото на 70-те години Константинос се връща обратно към каноничното за православното изкуство изобразяване на образите и сюжетите. Иконата „Успение Богородично“ от 1873 г. е много близка до традиционната иконопис. Апостолите и светителите са разделени на две групи около главата и нозете на Пресветата Майка. Никой от присъстващите не е в гръб, както и Иисус в небесния сегмент не е в профил, а е извърнал леко глава в три четвърти. Единствено мъничката фигурка на възнасящата се душа на Богородица е обърната с гръб. В източното християнство самото осъзнаване на феномена образ-изображение е различно от това на Западна Европа. Докато на Изток иконата се разбира като „обект на почитание и органична част от богослужебния живот“¹⁴, на Запад образите са илюстрация, в помощ на неграмотните, а също и мнемоническо

¹⁴ Успенски, Л. *Богословие на иконата*, 6.

пособие към свещените писания. Така за православно изкуство е важно следването на утвърдените канони, за да се запази връзката между молещия се и светия образ, а за западното е по-съществено реалистичното възпроизвеждане на случващото се събитие.

В ранните си икони Константинос Алексису е скован и схематичен, образите са груби, плоски и неубедителни, стриктно следва утвърдените образци. В края на 60-те години той прави голям скок в развитието си като художник – композициите му се разнообразяват, формите придобиват плътност и обем, пространствата намират дълбочина. Зографът не копира директно готови образци, а трансформира впечатленията си според православните изисквания. Така например ангелите в иконата „Възнесение Богородично“ удивително напомнят западноевропейските, но не са голи. Св. Богородица е в син хитон и червен (по-скоро розов) мафорий, докато в западноевропейското изкуство цветовете са наобратно.

Няма сведения дали Константинос е пътувал, дали е ползвал печатни образци – гравюри или илюстрации на книги, или е имал учители художници, утвърдени на Запад, но със сигурност е бил запознат и силно повлиян от западноевропейското изкуство. Познавайки творчеството на Николаос Адриануполитис, изключваме, че той е бил неговият учител, доколкото одринският зограф дори на себе си не позволява подобни отклонения от канона. В по-късните си творби Константинос успокоява творческия си устрем и желанието за нововъведения. Той се връща обратно към каноничната живопис вероятно поради неодобрението на съвременниците си и под натиска на поръчителите. Но като художник развитието му продължава и рисункът му става по-прецизен и омекотен, колоритът – по-наситен и звучен, а обемите – по-плътни и убедителни.

Библиография

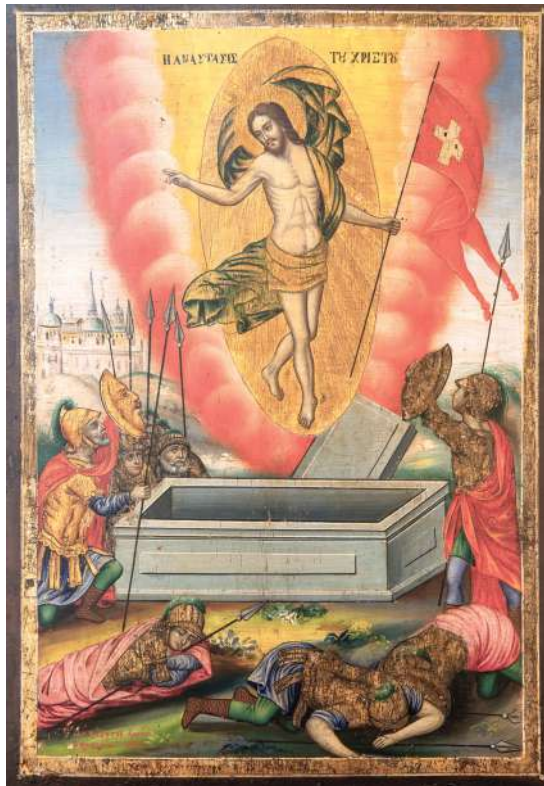
- Василиев, А. *Ермини – технология и иконография. 96 цветни репродукции с увод, обяснения и речници*. София: Септември, 1976.
- Иванова, С. В. Гравюри апостольского кредо и изменения иконографии Воскресения в России. *История и культура*, 2015, № 13 (13), 38–64.
- Матакиева-Лилкова, Т. Възрожденски художествени паметници от Източните Родопи. *Известия на НИИМ*, т. VIII, 1988, 109–121.
- Мутафов, Е., И. Гергова, А. Куюмджиев, Е. Попова, Е. Генова, Д. Гонис. *Гръцки зографи в България след 1453 г.* София: Институт за изкуствознание, 2008.
- Николчовска, М., И. Стефанов. *Ивайловград и покрайнината му през Възраждането*. [Албум]. София: Септември, 1980.
- Стойкова, М., ред. *Икони от Родопите 16–19 век. Национален музей на българското изобразително изкуство*. София: Unicart, 2010.
- Успенски, Л. *Богословие на иконата*. София: ИК „Омофор“, 2006.
- Шалина, И. Икона „Успение Богоматери“. В: Рындина, А. В., Г. В. Сидоренко, ред. *И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко*. Москва: Издательский дом „Военный парад“, 2003, 89–99.



Ил. 1. „Възкресение Христово“ и „Св. Атанасий“, 1864 г. Фотография: Милен Камарев



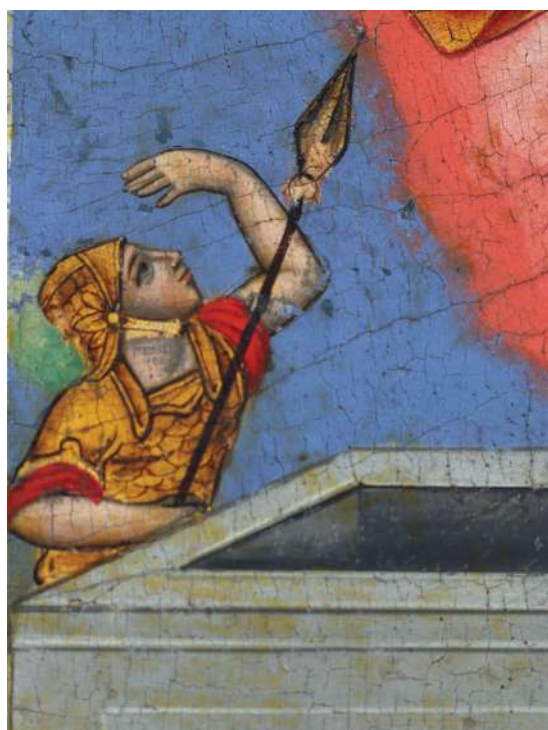
Ил. 2. „Успение Богородично“ и „Възкресение Христово“, 1867 г. Фотография: Милен Камарев



Ил. 3. „Възкресение Христово“, 1872 г.
Фотография: Милен Камарев



Ил. 4. „Успение Богородично“, 1873 г.
Фотография: Милен Камарев



Ил. 5. „Възкресение“, 1864 г. (детайл).
Фотография: Милен Камарев



Ил. 6. „Възкресение“, 1867 г. (детайл).
Фотография: Милен Камарев



Ил. 7. „Възкресение“, 1867 г. (детайл).
Фотография: Милен Камарев



Ил. 8. „Възкресение“, 1872 г. (детайл).
Фотография: Милен Камарев



Ил. 9. „Успение Богородично“, 1867 г. (детайл). Фотография: Милен Камарев



Ил. 10. „Успение Богородично“, 1867 г. (детайл). Фотография: Милен Камарев



Ил. 11. „Успение“, 1867 г. (детайл).
Фотография: Милен Камарев



Ил. 12. „Възнесение Богородично“, 1868 г.
Фотография: Милен Камарев



Ил. 13. „Възнесение Богородично“, 1868 г. (детайл).
Фотография: Милен Камарев



Ил. 14. „Възнесение Богородично“, 1868 г. (детайл).
Фотография: Милен Камарев

**Decorative and Applied Arts in Bulgaria from the
First Half of the 20th century.
Examples from the First Exhibition in 1931**

Maria Miteva

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

ABSTRACT: *The actualisation of cultural heritage requires not only upgrading and enriching the already known content, but also an effort to search and update information from the past that has the potential for development nowadays. The elimination of achievements from the period of the Third Bulgarian Kingdom (1878–1946) for ideological reasons in the period of the People’s Republic of Bulgaria leaves them out of the interest of cultural institutions. Their mission to research, conserve, preserve and socialise the works of decorative and applied arts outside the folk tradition remains unrealised. The reasons why there are single samples surviving to present days are the specifics of the material carriers, without any activity in the direction of conservation and storage. Overcoming the difficulties related to the search, identification and socialisation is motivated not only because of their historical or aesthetic qualities, but mainly because of the need for knowledge of all units in order to reconstruct the tradition and form an identity. The object of study is The First General Exhibition of Applied Arts in Bulgaria in 1931. Periodicals were a major source of information, but also a starting point for analysing the critical reflection on the decorative and applied arts at the time.*

Keywords: history of art, artistic life, visual culture

**Декоративните и приложни изкуства от
първата половина на ХХ в. в България
като културно наследство.
Примери от първата изложба през 1931 г.**

Мария Митева

Институт за изследване на изкуствата –
Българска академия на науките

РЕЗЮМЕ: *Актуализацията на културното наследство изисква не само надграждане и обогатяване на вече познато съдържание, но и усилие по издирване и осъвременяване на информация от миналото, която съдържа потенциал за съвременно развитие. Елиминацията на творческите постижения от периода на Третото българско царство в периода на Народна република България ги оставя извън сферата на интерес на културните институции, а ролята им по издирване, опазване, съхранение и социализация на произведенията на декоративните и приложни изкуства, извън „народните“, остава неосъществена. Спецификата на материалните носители на тези видове творческа инвенция, без създадени оптимални условия за съхранение, става причина за единичните образци, достигнали до нас. Преодоляването на трудностите по издирване, идентификация и социализация днес е мотивирано не само от историзирането им или от естетическите им качества, но главно поради нуждата от познание за всички звена по пътя на осъвременяване на традицията и формиране на идентичност. Обект на изследване е първата обща изложба на приложните изкуства в България през 1931 г. Публикациите в периодичния печат са основен източник на информация, но и отправна точка за анализ на критическата рефлексия към декоративните и приложни изкуства тогава.*

Ключови думи: история на изкуството, художествен живот, визуална култура

Процесите на неспирна актуализация в настоящето ни, насочени основно към надграждане на съществуващото и вече познатото и усвоеното, като че ли изгласкват онова значение на думата, което изисква вглеждане и откриване на информация от миналото с потенциал и значение за съвременността. Проблематизирането на културното наследство на настоящия научен форум, посветен на 90-годишнината от рождението на проф. Любен Прашков, организиран от Нов български университет, дава възможната широта за подобно осмисляне.

В изложението, следвайки линията на научно изследване на декоративните и приложни изкуства като част от българското художествено културно наследство и съобразно тематичната насоченост на конференцията, се разглежда състоянието на проблема. Възможната перспектива към активната му промяна се основава на примери от проведената през 1931 г. първа изложба на приложните изкуства у нас.

Декоративните и приложни изкуства от първата половина на XX в. са слабо проучени и остават в периферията на историята на изкуството ни, което ги лишава и от постигането на равнопоставеност с останалите видове културно наследство при осъществяването на неговата закрила според нормативната уредба. Процесът на издирване, изучаване, идентификация и документиране е далеч от нужната системност, което прави и регистрацията, реставрацията, консервацията и адаптацията им почти невъзможна.

Важно е да уточним, че поради многообразието на този дял от изобразителните изкуства и попадането им в различни класификационни схеми – тези на движимите и недвижимите културни ценности например, се създава нееднородна среда, невъзможна за обобщение на процесите. Така например онзи дял от декоративните и приложни изкуства, които са част от исторически, архитектурни или етнографски обекти и комплекси, са сравнително добре проучени и адекватно социализирани. Поради това вниманието ни ще бъде насочено главно към самостоятелните, авторски произведения на декоративните и приложни видове.

Към настоящия момент тези произведения се съхраняват като експонати в колекциите главно на историческите музеи (най-често не са атрибуирани и без оценка на художествените им качества), присъстват откъслечно в сбирките на художествените галерии (постъпват

главно с дарения, без системно събиране) и периферно, но с нарастващо внимание попълват частни колекции и вероятно си остават притежание на наследници и частни лица.

Причините, довели до това състояние, са комплексни. Дългият период на елиминация на предметната среда и творческите постижения на декораторите и приложниците от периода на Третото българско царство през целия период на Народната република е основополагащ. За разлика от известната реабилитация на произведенията на т. нар. изящни видове след 1960-те години, обръщането към традиционните занаяти и образност ще замени и изтласка до състояние на небитие интересуващите ни произведения. Те остават извън сферата на интерес на културните институции, а ролята им по издирване, опазване, съхранение и социализация на произведенията на декоративните и приложни изкуства, извън „народните“, остава неосъществена.

Към комплексността на причините се прибавят и иманентни такива – спецификата на материалните носители на тези видове творческа инвенция – керамика, дърво, тъкани и т.н., без осъзнаването на тяхната ценност и създаване на оптимални условия за съхранение, става причина за единичните образци, достигнали до нас, най-често в лошо състояние.

Големият процент безвъзвратно загубени произведения създават силна мотивация за издирване и идентификация в опит да се реконструира макар и фрагментарна представа за облика на приложните и декоративни изкуства от първата половина на XX в.

Към постановката на проблема е важно да отчетем някои исторически предпоставки и развойни специфики на тези видове изкуства в българската културна среда. Първото важно условие е осъзнаването на мощното присъствие на традиционните приложни изкуства в историческия контекст поне до началото, а дори и през първите десетилетия на XX в. Те са фактор не само като предметно обкръжение на българина и като специфика на уменията, но и като формирани мирогледни представи за полезно и красиво. За разлика от проявите в т. нар. изящни художествени видове, където липсва конкуренцията на локалната традиция, при приложните изкуства динамиката на взаимоотношенията, в пълния диапазон между приемане и отхвър-

ляне, се отчита на всичките социални нива – автори, изпълнители, поръчители, потребители, обществен интерес. И ако трудността при приемането на сенките, положени върху лицата на портретуваните от художниците живописци, бележи само началото и бива преодоляна във времето, то тежестта на съизмерването с локалното, подсилено от периодично извикваните национални и народностни идеи, бележи развитието на приложните изкуства през целия XX в.

Друга специфика, произлизаща от усвояващия ни тип култура, е масовото навлизане на европейски манифактурни и индустриални изделия в първите две десетилетия на XX в. Освен че са набедени, че изместват традиционните занаяти, те за дълго време поемат ролята на „художествена продукция“ и задоволяват нуждите от „елитна“ предметна среда, в която все още няма необходимост от авторски произведения на изкуството.

От друга страна, Държавното рисувално училище също се опитва да формира среда за възпитаниците си и потребност от техния талант, но ако 10 или 12 курсисти изучават живопис, то в проходящите ателиета по дърворезба, керамика и „везба и тантели“ са по един-двама, а записаните в бройките до 5 са „приходящи“ занаятчии, които едва се задържат семействар-два.

Този своеобразен отложен старт на авторските декоративни и приложни видове у нас и трудното им прохождение ще доведе до констатациите на Академичния съвет на вече преименуваната Държавна художествена академия, че на международната изложба на декоративните изкуства в Милано през 1933 г. няма какво да покажем¹.

Съвременният поглед към периода обективира заключението, че съизмерването със световните художествени процеси в областта би било несъстоятелно, но активното осмисляне на протичащите процеси в една твърде тясна, при това конфликтна среда би откरोил бързо усвоен опит, натрупани реализации и завидни постижения. Пионерската роля на редица архитекти, декоратори и художници ще положи основите на многовидовото и разностраново художествено поле. Ролята на дружество „Съвременно изкуство“ за активното вписване на приложните изкуства в художествения живот е откоро-

¹ Държавен архив – София (ДА – София), ф. 1047К, оп. 1, а. е. 273.

ена в специализираната литература². Реализациите на художниците декоратори в пространствата на модернизиралите се градове, в сферата на полиграфията и предметната среда, са получили широко разпространение през първите десетилетия на XX в. В периода на 1930-те – 1940-те години се създава онзи мощен пласт на присъствие на авторското приложно изкуство в България, който е основополагащ за осмислянето на този дял от визуално-пластичните изкуства като част от националното ни културно богатство. Системната работа с архиви и проучването на периодични издания – най-често единствените източници на визуална информация, определят възможните перспективи за приобщаване на произведенията към образната ни култура и формиране на идентичност.

Симптоматично явление е първата обща изложба на приложните изкуства от 1931 г. В пресата се прокламира това първо по рода си събитие. До този момент произведенията на декоративните и приложни видове са излагани в самостоятелни и общи художествени изложби, но назрялата нужда от обобщен, на практика своеобразен ретроспективен поглед към изминатите години на творческо присъствие отбелязва преминаването в качествено нов етап от развитието им. Този своеобразен вододел предлага двуполусно възприемане съобразно избраната позиция – на отчитане на постигнатото по пътя на ускореното, компресирано развитие, или с рефлексията на критичното осъзнаване на компромисното и вече асинхронно на съвременността състояние.

На 27 декември 1931 г. в салона на Постоянната галерия на ул. „Аксаков“ 16 се открива първата изложба на приложните изкуства със слово на проф. Стефан Димитров³. За участниците и техните

² Георгиева, М. „Съвременно изкуство“ и мечтата за Държавното рисуwalно училище (1908–1911). *Историческо бъдеще*, год. V (2), 2001, 111–144; Георгиева, М. Лидер, художествено дружество, среда (по материали за художника Х. Тачев и дружество „Съвременно изкуство“). В: Кирова, Л., П. Данова, съст. *Творецът в югоизточноевропейските култури*. София: АИ „Проф. М. Дринов“, 2001, 166–185; Митева, М. Архитект. Дружество. Мавзолей. В: Давчева, М., С. Ташева, съст. *140 години от рождението на архитект Пенчо Койчев*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2016, 63–84.

³ La premiere exposition generale d'arts appliqués. *La Bulgarie*, X (2522), 2.I.1932. Стефан Димитров основава ателието по керамика в ДРУ, назначен е като преподавател на 6.X.1904 г.

произведения придобиваме представа от публикации в пресата⁴. Подборът на критическите текстове цели да посочи двуполносно афишираната оптика към събитието, която обаче ще ни позволи да отсеем и безспорните постижения. Сред изложителите е Александър Божинов, „който изпъква ярко със своите български народни мобили, с употреба на ковано желязо“⁵. Мнението на критика на в. „Литературен глас“ Стефан Митов съвпада по отношение на оригиналността на произведенията от ковано желязо, но за мебелите „в български народен стил“ той смята, че са „лошо боядисани и прекалено детски по стил“⁶. Споделя още: „Макар и неспециалист, но Алекс. Божинов в някои работи показва повече разбиране на приложното изкуство от другите. У него има естественото дарование на декоратор с голяма живост на въображението, жизнерадост на колорита, оригиналност на хрумванията, дар за импровизация. (...) Наситено по бои, много оригинално комбинирано и интересно разпределено е неговото килимче. Много изискани и фини са неговите проекти (с Д. Узунов) за украса на порцелановия сервиз – подарък на царя. (...) Слаби съвсем са керамиките му, най-много защото няма никакъв смисъл да се възпроизвежда с всичката му грубост първобитното в нашето старо грънчарство – приложното изкуство трябва да го приспособи към новите нужди и вкус“⁷. Оповестеният доста богат асортимент от приложни видове, в които се изявява иначе известният ни карикатурист⁸, открива сериозен дял от творческите му възплъщения без отзвук в съвременieto ни, а персонално извиканите съждения за работите в

⁴ Сливополски, Й. Изложба на приложни изкуства у нас. *Нива*, IV (12), 1932, 6–7; Митов, С. Изложба на приложните изкуства. *Литературен глас*, год. IV (137), 10.I.1932, 2.

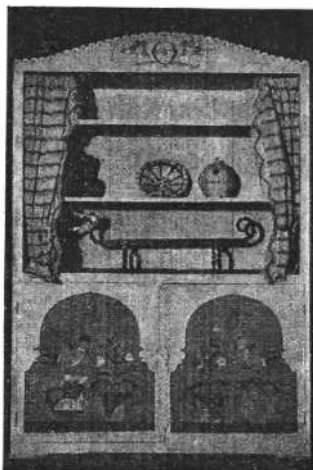
⁵ Сливополски, Й. Изложба..., 6.

⁶ Митов, С. Изложба..., 2.

⁷ Пак там.

⁸ Георгиева, М. Личности в българската карикатура – Александър Божинов като редактор на вестник „Българан“ (1904–1909). *Проблеми на изкуството*, (4) 2012, 50–59; Георгиева, М. Модерната алтернатива на българската карикатура от началото на XX век – стилово разноречие на ранния Александър Божинов. В: Данева, А., В. Димитров, съст. и ред. *Между образа и текста. Сборник в чест на доц. Ружа Маринска*. София: Нов български университет, 2014, 110–127.

изложбата на известния българановец най-често са общовалидни за приложните изкуства в началото на 1930-те години.



Ил. 1. Александър Божинов. „Дулап“. Публ. в сп. „Нива“, год. IV, бр. 12, с. 6.

Стефан Димитров се представя с „колекция от разни техники и материали в керамика“⁹. За професора от Художествената академия Митов компетентно ще добави: „излага няколко много хубави вази порцелан – копенхагенска техника, но конвенционални. Между всички особено интересни са една голяма ваза – гравировка с емайл, а най-сполучена и като орнамент, и по съвършенство на тона е една малка ваза № 20 (фаянс, надглазурни бои)“¹⁰. На кадъра в сп. „Нива“ с витрината с произведения на изтъкнатия ни керамик можем да идентифицираме творби, познати ни от фотографиите от архива на художника¹¹ или публикувани в монографията на И. Енева и С. Панова¹².

⁹ Сливополски, Й. Изложба..., 6.

¹⁰ Митов, С. Изложба..., 2.

¹¹ Централен държавен архив (ЦДА), ф. 1592К, оп. 1, а. е. 30.

¹² Енева, И., С. Панова. *Професор Стефан Димитров. Първият български професор по керамика*. София: Национална художествена академия, 2008.



Ил. 2. Стефан Димитров. Керамика. Публ. в сп. „Нива“, год. IV, бр. 12, с. 6.

Подобно успоредяване на изворов материал предхожда последващо дирене в богатия архив и на Харалампи Тачев¹³, за да установим облика на „етюи за манифеста и една сребърна кутия за цигари, богато цизейлирани от сребро“¹⁴, с които взима участие признатият художник декоратор.

Публикацията за изложбата в „La Bulgarie“ от 2 януари 1932 г. е илюстрирана с декоративна работа, озаглавена „Дете (македонска легенда)“ от Стефан Баджов.



Ил. 3. Стефан Баджов. „Дете (македонска легенда)“.
Публ. във в. La Bulgarie, X (2522), 2.I.1932.

¹³ ЦДА, ф. 2005К.

¹⁴ Сливополски, Й. Изложба..., 6.

За другия ни пионер на декоративното вече знаем, че излага и подаръци за царската сватба¹⁵.



Ил. 4. Стефан Баджов. [Проект], изпълнение от М. Ешя. „Накит за Нейно Величество – сватбен дар от Съюза на запасните подофицери“. Публ. в сп. „Нива“, год. IV, бр. 12, с. 6.

Безкомпромисно Стефан Митов ще се произнесе: „Традиционният шаблон не може да оправдае и присъствието на работите на професорите Хар. Тачев и Ст. Баджов, работи, съвсем лишени от личен стил, механически орнаментирани със старобългарски мотиви, без да се почувства никъде творческа личност. При това трябва да се забележи, че металическите работи, подаръци за царската сватба, особено фруктиерата, са много слаби като форма, композиция и стил, а в някои части (главите на лъвовете и картата на целокупната България на дъното) просто наивни“¹⁶.

В противовес на отживялата стилистика, която според критика на „Литературен глас“ се демонстрира от първите преподаватели по декоративно изкуство, той изтъква достойнствата на техен ученик, а вече колега и професор. „Ако би трябвало да се спрем на някои работи, несъмнено това са работите на Васил Захариев (...). Само те

¹⁵ Митева, М. *Стефан Баджов. Биография на декоратор*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2014, 115–118.

¹⁶ Митов, С. *Изложба...*, 2.

не са нито дилетантски опити, нито остарели и досадни, бездушни повторения на нашите народни украси. (...) Много хубави са няколкото негови проекта за подвързии, албумите за царя по случай откриване на железопътни линии, както с кориците си, така и с направените с голям декоративен усет и простота вътрешни илюстрации и винетки.¹⁷ Текстът в сп. „Нива“ лаконично споменава, че Захариев излага художествени покани.

Сред изложителите е и Никола Тузсузов, който показва „сполучливи играчки от стилизирани животни и фигури, както и килимче със стилизирани фигури от чепеларски носии“¹⁸. „Няколко изразителни по движение и ярко боядисани фигури на селяни и селянки, рязани от дърво и интересно дадени, само че никакво приложно изкуство няма в тях“, ще обогати представата ни и Стефан Митов. Аврам Шошев се споменава с „оригинални керамични форми“, отново критикувани в другата публикация: „Усилията на Шошев не дават особени резултати – преди всичко формите на неговите предмети не са никак сполучени и декорацията им е изкуствена, фалшиво скърпена – не се чувства нищо лично“¹⁹. „Дечко Узунов излага два подноса по случай сватбата на Техни Величества, от Софийската и от Варненската община, изпълнени от фирмата Кумурян“²⁰. За съжаление, тук нямаме отсрещния коментар, но за опитите на Борис Денев разбираме, че „нищо не печели със своите детски колички и че въобще този много рекламиран начин на плитко дълбане, в геометрични правилни фигури на дървото, по начина на един тетевенски кацар, няма нищо художествено в себе си и е съвсем изкуствен, макар може би и да е „роден“²¹. „Българска гарнитура“ излага и Д. Тенев²² и за това наивно фамилиарничене, изкуствено и фалшиво, със селската грубост на нашите стари предмети, трябва и той да бъде упрекнат – хубаво е раз-

¹⁷ Пак там.

¹⁸ Сливополски, Й. Изложба..., 6.

¹⁹ Митов, С. Изложба..., 2.

²⁰ Сливополски, Й. Изложба..., 7.

²¹ Митов, С. Изложба..., 2.

²² „Димитър Тенев показва ракла със столчета и маса“ (Сливополски, Й. Изложба..., 7).

вит обаче, с разбиране, духът на този вид наши украси, орнаментът върху сандъка, стилизиран и приспособен към един по-модерен вкус, а не просто възпроизведен както у Никола Танев, който някога вдигна такъв голям шум със сандъците си, а днес го няма в изложбата.²³ Критикът е непримирим и към изложения „полилей в дълбока резба на Тодор Христов“²⁴. „Проф. Ст. Христов“²⁵ от Художествената академия, въпреки че е специалист, няма данните за резбар – не само че работите му са много грубо рязани и полирани, но и композицията им е пребанална и формите им са изкуствени: изложеният дървен полилей има по-скоро вид на кафез.²⁶

Списъкът може да бъде продължен с още участници, а дългата поредица имена и произведенията им очакват да бъдат проучени и установен обликът им.

В критическите бележки, без да забравяме контекста на различната специализация и професионален опит на Йордан Сливополски – Пилигрим и Стефан Митов, на типа издания, в които са публикувани, кръговете, чиито интереси отразяват, и целите, които си поставят, можем ясно да видим състоянието между „Осанна!“ и „Разни го!“ на декоративните и приложни изкуства у нас. И ако, както пише Йордан Сливополски в списание „Нива“, изложбата „ни дава възможност да се убедим, че и в тази област на изкуството ние, българите, сме направили значителни постижения“²⁷, то в редактирания от Д. Б. Митов вестник се прокламира патосът на новите търсения и „скептицизъм към много хвалените неща (...). Но тия, които знаят в какво първобитно състояние се намират и досега приложните изкуства у нас, са си били винаги скептици към подобни инициативи изкуствено, чрез изложби и парадни манифестации, да се убеждаваме, по-скоро да се лъжем, че имаме това, което нямаме или едва дава признаци на живот“²⁸.

²³ Митов, С. Изложба..., 2.

²⁴ Сливополски, Й. Изложба..., 7.

²⁵ Вероятно печатна грешка при изписване на първото име.

²⁶ Митов, С. Изложба..., 2.

²⁷ Сливополски, Й. Изложба..., 6.

²⁸ Митов, С. Изложба..., 2.

Първите неща обикновено бележат начало, а в залите на Постоянната галерия в самия край на 1931 г., както вече споменахме, виждаме своеобразен бенефис – в чест на поколения художници декоратори и на един доста дълъг етап от развитието на този дял на изобразителните изкуства²⁹. Плахата им поява в следосвобожденска България³⁰, мощната декораторска струя с разработването на орнаменти в български стил, обгрижването на външната формално-образна страна на произведенията, опитите за формотворчество и осланяне на отношенията проектант – изпълнител са осъществили предназначението си. Основанията за критичния тон на Стефан Митов днес можем да обясним с наслагванията на различни творчески полета и времеви етапи, най-често компресирани поради параметрите на обществената ни и културна среда. Това определя и драматизма на лутанията между декоративно и приложно, „царското“ и „народностното“, занаята и изкуството.

Приключил е периодът на декоративните изкуства, в разбирането за тях от началото на XX в. приложността ще поеме водеща роля, орнаментиката ще отстъпи пред формотворство и пластическо изграждане. Както вече откриохме, декоративните и приложни изкуства от първата половина на XX в. са основополагащи за осмислянето на този дял от визуално-пластичните изкуства като част от националното ни културно богатство. Преодоляването на трудностите по издирването, описанието и идентификацията им е мотивирано не само заради силното им естетическо присъствие и историческа ценност. За функционирането на съвременната визуална среда и художествени практики е важно запълването на непознатите звена по пътя на осъвременяване на родната традиция и изграждането на национална идентичност при актуализацията на културното ни наследство.

²⁹ Скоро след закриването на изложбата (април 1932 г.) от Художествената академия са пенсионирани или отстранени от служба Стефан Димитров, Харалампи Тачев, Стефан Баджов и др.

³⁰ За декоративното изкуство и декораторите вж. Митева, М. *Стефан Баджов...*, 13–70.

Библиография

- Георгиева, М. Лидер, художествено дружество, среда (по материали за художника Х. Тачев и дружество „Съвременно изкуство“). В: Кирова, Л., П. Данова, съст. *Творецът в югоизточноевропейските култури*. София: АИ „Проф. М. Дринов“, 2001, 166–185.
- Георгиева, М. „Съвременно изкуство“ и мечтата за Държавното рисуwalно училище (1908–1911). *Историческо бъдеще*, год. V (2), 2001, 111–144.
- Георгиева, М. Личности в българската карикатура – Александър Божинов като редактор на вестник „Българан“ (1904–1909). *Проблеми на изкуството*, (4) 2012, 50–59.
- Георгиева, М. Модерната алтернатива на българската карикатура от началото на XX век – стилното разноречие на ранния Александър Божинов. В: Данева, А., В. Димитров, съст. и ред. *Между образа и текста. Сборник в чест на доц. Ружа Маринска*. София: Нов български университет, 2014, 110–127.
- Митева, М. *Стефан Баджов. Биография на декоратор*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2014.
- Митева, М. Архитект. Дружество. Мавзолей. В: Давчева, М., С. Ташева, съст. *140 години от рождението на архитект Пенчо Койчев*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2016, 63–84.
- Митов, С. Изложба на приложните изкуства. *Литературен глас*, год. IV (137), 1932, 2.
- Сливополски, Й. Изложба на приложни изкуства у нас. *Нува*, IV (12), 1932, 6–7.
- La premiere exposition generale d'arts appliqués. *La Bulgarie*, X (2522), 2.I.1932.

Архивни източници

- ДА – София, ф. 1047К – Държавна художествена академия (1896–1944) (Държавно рисуwalно училище – София (1896–1908); Държавно художествено-индустриално училище (1908–1921); Държавна художествена академия (1921–1944).
- ЦДА, ф. 1592К – Димитров, Стефан (Ст. Д. Попстефанов) (1871–1937).
- ЦДА, ф. 2005К – Тачев, Хараламби Константинов (1875–1941).

The Development of the Architecture of Bulgarian Orthodox Church Buildings between the Two World Wars

Teodor Karakolev

Bulgarian Modernist Architecture Foundation

ABSTRACT: *The period between the two World Wars is one of the least commented on in academic publications regarding the construction of Orthodox temples. However, the temples built during this period in Bulgaria are numerous, and in addition to their value as functioning temples, they are also valuable as architectural and cultural heritage. They remain poorly studied, unknown and therefore undervalued. In my report, I am aiming to expand the knowledge on the architecture of the period, to confirm, build on or challenge some of the previous views in historiography.*

During the period, the temples changed their appearance in several aspects. One of them is the planning – gradually the one-room temple, in which the supporting columns disappear, becomes widespread – both due to the constructive possibilities of the new age and to functional requirements. The other big change is stylistic – instead of the previously influential national romantic style, a style much cleaner and with less decoration is gradually being imposed. It retains its Eastern Orthodox spirit, but then in a much more modern version. Indicative are several unrealised projects, as well as the typified temples built after the Chirpan earthquake of 1928. For the first time data on a large part of the buildings is published in academic circulation, for others – inaccuracies are corrected and unknown archival documents are given.

Keywords: Modernism, Zachary Iliev, Tsolov, Mutafov

Развитието на архитектурата на православните храмове у нас между двете световни войни

Теодор Караколев

Фондация „Български архитектурен модернизъм“

РЕЗЮМЕ: *Периодът между двете световни войни е един от най-слабо коментирания в научни трудове, що се отнася до строителството на православни храмове. Храмовете, строени през периода у нас, обаче са едни от най-масовите като количество, а освен с ценността си като функция те са ценни и със своя архитектурен образ. Той обаче остава слабо изследван, непознат и следователно недооценен.*

В доклада си целя да разширя представата за архитектурата през периода, да потвърдя, надградя или оспоря част от досегашните виждания в историографията. През разглеждания период храмовете променят вида си в няколко аспекта. Единият от тях е от гледна точка на планировката им – постепенно почти масово се налага еднопространственият храм, в който носещите колони изчезват – както поради конструктивните възможности на новото време, така и поради функционални изисквания на службата от периода. Другата голяма промяна е стилова – вместо влиятелния по-рано „националноромантичен стил“ постепенно се налага един много по-изчистен от твърде много декорация стил, който запазва своя източноправославен дух, но вече в един много по-модернизиран вариант. Показателни са и няколко нереализирани проекта, както и типовите храмове, строени след Чирпанското земетресение. За пръв път в научно обращение се публикуват данни за голяма част от сградите, за други се коригират неточности, приведени са и неизвестни архивни документи.

Ключови думи: модернизъм, Захари Илиев, Васильов, Цолов

Християнските храмове у нас рядко попадат в полезрението на изследователите на изкуството и архитектурата. Първият опит за анализ на периода е в няколко кратки реда, отделени в „Кратка история на българската архитектура“¹ на БАН през 60-те години на миналия век, в текст, в който се откриват доста неточности. Няколко по-сериозни текста в различни издания пишат архитектите Петър Йокимов и Любинка Стоилова, изтъкнати изследователи на архитектурата от периода. В статия от 1993 г.² са набелязани безпогрешно акцентите в архитектурата на църквите от Освобождението до Втората световна война, но по същество текстът е кратък и няма как да опише в детайли различните специфики.

Друг проблем е свързан с факта, че въпреки модерната вече епоха на XX в., в която се случват събитията, не са изследвани решенията на дарителите или на другите, поръчвали сградите, както и идеите на самите архитекти. Аргументи за строителството на сградите по определен начин и за сблъсъците на различни теоретични постановки почти няма. Основни извори от съвременници на процесите се оказват единствено няколко статии на ерудицията специалист и църковен служител протоиерей Иван Гошев в „Църковен вестник“³, в които той на няколко пъти обсъжда теоретични въпроси, свързани със строителството и украсата на съвременния църковен храм. Кратки сведения за мислите, споровете и идеите през периода се добиват и от няколко статии на архитекти и художници или от публикации в пресата на свещеници, както и в публикувани техни спомени.

Според Йокимов – Стоилова архитектурата от Освобождението до Втората световна война може да се раздели на три периода, като

¹ Димитров, Д. П. и др., ред. кол. *Кратка история на българската архитектура*. София: БАН, 1965.

² Йокимов, П., Л. Стоилова. Църковната архитектура в България от края на XIX до средата на XX век. *Архитектура*, № 2, 1993, 24–27.

³ Вж. Гошев, И. Използване придобивките на църковноархеологическата наука за съвременните нужди на нашата църква. *Църковен вестник*, год. XXVII, бр. 3, 16 ян. 1926, 18–20; Гошев, И. Нашите храмове. *Църковен вестник*, год. XXX, бр. 27, 6 юли 1929, 321–322; Гошев, И. Грижа за външната украса на храмовете. *Църковен вестник*, год. XXXI, бр. 43, 22 ноем. 1930, 493–494; Гошев, И. Храмостроителни грешки у нас. *Църковен вестник*, год. XXXIII, бр. 29, 16 юли 1932, 328–330, и др.

интересуващият ни тук започва през 1925 и завършва през 1944 г. Както самите те пишат в своя текст, твърди граници в такива процеси е трудно да се поставят. Превратният момент спрямо стила на предходното поколение творци преди Първата световна война настъпва постепенно през 1920-те години, а новият дух вече е категорично установен през 1930-те. Посоката на движение е към установяването на еднопространствените храмове, които не са разделени от носещи колони, каквито се срещат масово в по-ранните църкви преди Първата световна война. Важно в стилистично отношение е търсенето на „родното“, което има различни форми – „През 1920-те (...) вместо към средновековното минало, както е в края на XIX и началото на XX век, архитектите се обръщат най-вече към възрожденски образи“ (според Стоилова)⁴, като тенденциите все пак се преплитат. Търсенето на „родното“ изобщо е типично за много сфери на културата у нас през 20-те години⁵.

Важните моменти в този процес са два – конкурсът и строителството на софийския храм „Св. Параскева“ и конкурсът за храма „Св. Неделя“ също в столицата. Последният от тях повлиява на много проекти след това и намира огромно приложение.

Ключов момент е изграждането на храма „Св. Параскева“. Историята започва през 1912 г. с конкурс за нов храм към енорията на „Св. Петка Самарджийска“. Конкурсът е спечелен от арх. Антон Торньов с проект за трикорабна кръстокуполна църква – съвсем в актуалния за времето дух. Поредицата войни проваля планове за изграждането на храма, а през 1921 г. се прави втори конкурс. Печели отново арх. Торньов, но този път с изцяло нов тип храм. Изключително ценна е неговата статия⁶, в която описва и аргументира своя проект в детайли. Както самият той пише, неговият проект е „значително отклонение

⁴ Стоилова, Л. Търсения на националната идентичност между двете световни войни в архитектурата на София. В: Желева-Мартинс, Д. и др., ред. кол. *София и нейните образи [CD-ROM]. Материали от симпозиум с международно участие, София, 4–5.12.2003 г.* [София]: Съюз на учените в България, 2004, 85.

⁵ Маринска, Р. *20-те години в българското изобразително изкуство*. София: Отворено общество, 1996, 53–58.

⁶ Торньов, А. Новопостроеният храм „Св. мъченица Параскева“. *Архитект*, год. III, бр. 3–4, 1930, 7–15.

от строените досега у нас черкви“, които са дълги, кръстовидни, с по един или три кораба. Той сравнява своя проект с храма „Сан Витале“ в Равена. Торнъов пише също, че *„централната еднокуполна форма се въвежда за пръв път у нас и докато привикнем с тази форма, ще има доста да се борим с навика и традицията“*. Любопитно е, че макар историческият му анализ да е напълно точен, то предположението за бъдещето се оказва погрешно – новата форма се възприема забележително бързо и лесно от клир и миряни.

Това бързо възприемане се вижда от конкурса за катедралния храм на софийската епархия „Св. Неделя“. Той е обявен през 1927 г., малко след атентата, извършен от БКП, унищожил старата сграда през април 1925 г. В конкурсния текст изрично е упоменато, че новият храм трябва да бъде *„под един общ купол“* и в него да няма никакви вътрешни колони, които да разделят пространството⁷. Забележителното е, че към началото на 1927 г. храмът „Св. Параскева“ все още е в строеж, но централната еднокуполна форма, въведена за пръв път именно там, вече е възприета и е задължително изискване за строежа на втория най-представителен храм в столицата.

В конкурса печели проектът на архитектурното бюро „Васильов – Цолов“. В решението си както за този, така и за други положително оценени проекти журито изтъква множество рационални аргументи: храмът е *„спокоен“*, решението е *„удачно и рационално“*, с *„прости, характерни и типично византийски форми, умело примесени тук-там и с местни такива“*. Всъщност това рационално третиране на архитектурата от периода и търсенето на исторически препратки – към византийската или българската (с всички условности на това разделение, що се отнася до Средновековието) архитектура – е най-отличителната черта на периода. Липсата на множество орнаменти по фасадите на сградите е донякъде в съзвучие с търсенията на модерната архитектура от периода, макар и да не се стига до крайно модернистични решения за православни храмове. В същото време се държи и на православния дух в проектите – например един проект за „Св. Неделя“ е отхвърлен, тъй като предлага поставяне на статуи

⁷ Конкурсни проекти за възстановяването на храма „Света Неделя“. *Архитект*, год. I, бр. 3, 1927, 4–12.

на светци, което е описано от журито като католически, а не православен подход.

Плановото решение за еднопространствен храм се налага бързо. Още преди „Св. Неделя“, през 1925 г., е проведен конкурс за нова сграда на църквата „Св. Мина“ в Кюстендил⁸. Там все още се виждат различните тенденции, които съществуват успоредно, но спечелилият и реализиран малко по-късно проект е отново на арх. Антон Торньов и отново на еднопространствен храм. Стилистичните решения носят безспорния почерк на Торньов, вдъхновен от възрожденската архитектура – или както сам ги нарича в своя статия, „*нашия доморасъл монументален строеж*“, като препратките към кобиличните извивки на възрожденските къщи и църкви са очевидни (*вж. ил. 1*). Все пак по отношение на декорацията той ще е сред последните по-богато орнаментирани храмове. В планово отношение проектът за храма е в бъдещето и именно подходът на арх. Торньов ще се установи категорично през следващите около 15 години. Самият храм е ценен паметник от периода сред малкото построени, изцяло изписани и обзаведени по едно и също време, като стенописи има от художниците Борис Елисеев и Апостол Христов Фръчковски, и не ми е известно да са коментирани в литературата.



Ил. 1. Храм „Св. Мина“, Кюстендил. Фотография: Т. Караколев

⁸ Торньов, А. Конкурсен проект за черква в Кюстендил с мото „Св. Мина“. *Списание на Българското инженерно-архитектурно дружество в София*, год. XXV, бр. 12, 1925, 192–194.

Важен момент е голямото Чирпанско земетресение през 1928 г., след което се налага строителството на множество храмове из Тракийската низина. Екип, ръководен от арх. Пантелей Цветков, води архитектурната група към създадената държавна структура за подпомагане на пострадалите от земетресението – ДИПОЗЕ⁹. Вероятно именно лично от него или под негово ръководство са изработени три типови проекта за храмове, които се строят в Югоизточна България през следващите години. Категорични доказателства за конкретното авторство на тези типови проекти няма¹⁰, но други сгради, като „Рождество Богородично“ във Велико Търново или конкурсното му предложение за „Св. Неделя“, намират паралели с големия тип храмове и насочват именно към арх. Цветков.

Известни са ми поне 4 идентични храма, построени по типовия проект за *голям градски храм* – който е еднокуполен зален тип църква. Това са църквите „Св. Иван Рилски“ в Пловдив, „Св. Георги“ в Първомай (тогава Борисовград), „Св. св. Кирик и Юлита“ в Баня и „Св. Димитър“ в Долна Митрополия, като любитното е, че последните две населени места не са засегнати от земетресението. Много подобни са и храмовете в Тополовград и в с. Долни Раковец, Радомирско, като там западното рамо на храма е по-издължено. Въпреки подобните планове те имат известни различия – в оформянето на екзонартекса, който при някои е непрекъснат П-образен, а при други е прекъснат пред западния вход. Друго различие е при фасадната облицовка, която при повечето е с гладка мазилка, но в храма в Баня е с много разпознаваема облицовка от бигор, подобна на тази на „Св. Неделя“ в София.

⁹ *Отчет за извършеното от 25 април 1928 година до 1 ноември 1931 година. Министерство на вътрешните работи и народно здраве. Дирекция за подпомагане и възстановяване земетръсната област 1928 година – ДИПОЗЕ. София: Държавна печатница, 1931.*

¹⁰ Коева, М., П. Йокимов, Л. Стоилова. *2000 години християнство. Православни храмове по българските земи*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2002: относно типовия храм „Св. Иван Рилски“ в Пловдив арх. Цветков е отбелязан като „вероятен“ автор (вж. с. 500), докато за храма в Баня – идентичен с пловдивския – авторството на Пантелей Цветков не се оспорва (вж. с. 502). В предговора на арх. Емил Момиров към Цветков, П. *Архитектурни рисунки и скици*. София: Наука и изкуство, 1956, е отбелязано, че Цветков е автор на „над 40 църкви“.

Съществуват и други подобни храмове, останали напълно извън научен интерес, които имат подобен план и които можем отново да свържем с арх. Пантелей Цветков – ако не с авторство, то поне с негово силно влияние. Такъв е храмът „Св. Иван Рилски“ в с. Калтинец, днес квартал на Горна Оряховица (вж. ил. 2). Сградата към днешна дата има запустял вид и не ми е известно в какъв период е функционирала. Информация за него се открива в *Годишник на строителното министерство за 1939 година*¹¹, когато е публикувана снимка на храма. В този период държавата отделя известни средства за строителството на църкви и е възможно, що се отнася до проектите, да е използвано наследството от ДИПОЗЕ и проектите на арх. Цветков.

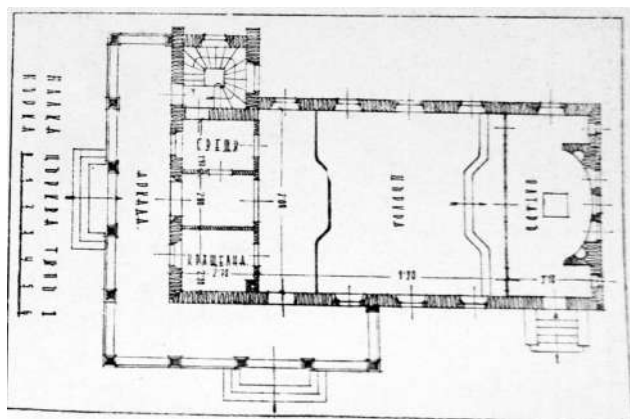


Ил. 2. Храм „Св. Иван Рилски“, кв. Калтинец, Горна Оряховица.
Фотография: Т. Караколев

Модернизмът оставя своето косвено или по-директно влияние и върху няколко други храма. Един от тях е бургаският „Св. Иван Рилски“, който впечатлява с простите си обеми и изчистена декорация и е вероятно най-модернистичната църква в България. За съжаление, сградата не е запазена в автентичен вид, като по-късно е поставен несъвпадащ с духа на сградата купол, разширена е до необичайния за България план на петкорабна сграда, а съвсем наскоро изключително интересният модерен иконостас бе заменен с нов, богато орнаментиран, резбован.

¹¹ *Годишник на Министерството на обществените сгради, пътищата и благоустройството за 1939 година*. София: Държавна печатница, 1940, 187.

При построяването си храмът предизвиква полемика в пресата с решението на арх. Захари Илиев да няма апсидна извивка. Модернистичното решение е критикувано от художника Иван Енчев – Видю¹², но, любопитно, защитено от председателя на църковното настоятелство протойерей Стоян Стефанов¹³. Друг подобен случай, но не публичен, е свързан с най-малкия, трети тип храмове, изработен след Чирпанското земетресение (вж. ил. 3). При тях също към олтара няма апсидна извивка, изявена на източната фасада. В своите мемоари, писани вероятно около 1930 г., но публикувани чак през 1993 г., пловдивският митрополит Максим изразява съжаление, че никой в държавата не се е обърнал към църковните служители, за да чуят техните „най-малки и най-справедливи искания“ и недоволството срещу това архитектурно решение¹⁴. В крайна сметка в страната са построени над 50 такива храма.



Ил. 3. Малка църква тип 1. Публ. в: Отчет за извършеното от 25 април 1928 година до 1 ноември 1931 година. Министерство на вътрешните работи и народно здраве. Дирекция за подпомагане и възстановяване земетръсната област 1928 година – ДИ-ПОЗЕ. София: Държавна печатница, 1931.

¹² Енчев, И. За новия храм в Бургас. *Вечерна бургаска поща*, бр. 1680, 29 март 1934, 2.

¹³ Стефанов, С. За храма Св. Иван Рилски. *Вечерна бургаска поща*, бр. 1685, 4 април 1934, 2. Вж. също Буковинова, В. *Великолепният храм. Исторически очерк за храм „Св. Иван Рилски“, гр. Бургас*. Бургас: Ритъм-3: Спринг, 2008.

¹⁴ Скопски и Пловдивски митрополит Максим. *Автобиография. Спомени*. София: Христо Ботев: Вярa и култура, 1993, 119.

Друг интересен проект от периода е за църквата в с. Безмер, Ямболско (вж. ил. 4). Стъпвайки върху типов проект, той е разработен с оригинална и стилна зикуратно издигаща се фасада. Това носи и друга промяна към симетрия в плана – камбанарията, която в другите малки храмове е от север, тук е централно поставена, а Г-образният екзонартекс става П-образен. Подобни любопитни проекти има още няколко в Сливенска епархия¹⁵, като е възможно отношение в случая да има арх. Захари Илиев. Освен на бургаския храм той изработва и проекта за нова сграда на Сливенската епархия. Той е племенник и фактически доведен син на митрополит Иларион Сливенски, но доколко това има отношение към получаването на поръчки за църквата, не е доказано. Непогрешимият му модернистичен почерк обаче се забелязва в различни малки храмове из епархията, дори в малки детайли, като например типично модернисткото оформяне на ъгъла на храма в с. Денница, Карнобатско, идентично с това в Бургас, но отново поради липса на запазени документи не е сигурно дали става дума за авторство, или само за влияние.



Ил. 4. Храм „Св. София“, с. Безмер, Ямболско. Фотография: Т. Караколев

¹⁵ Подобна на безмерската църква има в с. Житосвят, община Карнобат. Видимо преработена по-стара църква е тази в с. Денница, община Болярово, Ямболско, но също с препратки към безмерската църква, както и „Св. Иван Рилски“ в Бургас. Интересни са и храмовете в селата Железник и Хаджиите, Карнобатско, а вероятно има и много други подобни.

В годините на модернизма до църквата достигат частично влияния не само от рационалната му страна, но и от експресионистичната. За съжаление, те са само загатнати в теорията. В един от текстовете си в „Църковен вестник“ протоиерей Иван Гошев споменава, че неупоменат художник го запитал дали православен храм може да се проектира така, че вътрешните колони да се оформят като корони на „многовековни дървета“¹⁶ – проект, който силно напомня идеите на Гауди за „Светото семейство“ в Барселона. Сравнително консервативният в някои отношения Гошев проявява либерално отношение към тази идея и пише, че не намира нищо против изграждането на един такъв храм. За съжаление, тази експресионистична идея за църква-гора остава само на хартия, а художникът с тази идея все още е анонимен за историческата наука.

Оригинални нереализирани идеи има и в конкурсите, които се организират през периода. Специално споменаване заслужава проектът от 1931 г. на писателя, критик и архитект Чавдар Мутафов, който проектира изцяло кръгла църква за Плевен¹⁷. Проектът е публикуван и коментиран частично от Йокимов – Стоилова, но ми се струва важно да се подчертае, че той е изработен в годините, в които се извършват разкопките на Кръглата църква в Преслав, започнати още през 1928 г.¹⁸

Плевенската църква така и не се строи, но около 10 години покъсно подобен проект се реализира в Русе. Църквата „Св. Петка“, проектирана от Любен Динолов, е изработена през 1944 г.¹⁹ Освен кръглия наос нетипично за православната архитектура е и оформянето на иконостаса, който е в хармония с останалата част на храма и е под формата на дъга.

Тук се откриват и двете основни тенденции, които определят строителството на храмове през периода – търсенето на „родното“ в стилистично отношение и опростяването на плана до еднопростран-

¹⁶ Гошев, И. Грижа за външната украса на храмовете, 493.

¹⁷ *Архитект*, год. IV, бр. 9, 1931.

¹⁸ Миятев, К. *Кръглата църква в Преслав*. София: Държавна печатница (Издание на Народния музей), 1932.

¹⁹ Коева, М., Л. Стоилова, П. Йокимов. *2000 години християнство...*, 511.

ствени сгради в планово отношение. Тези тенденции намират различни свои проявления в много храмове в цялата страна. Предстои да се проучва още повече тяхната реализация на различни места, както и отношението с другите части на православния храм.

Библиография

- Буковинова, В. *Великолепният храм. Исторически очерк за храм „Св. Иван Рилски“, гр. Бургас*. Бургас: Ритъм-3: Спринг, 2008.
- Годишник на Министерството на обществените сгради, пътищата и благоустройството за 1939 година*. София: Държавна печатница, 1940, 187.
- Гошев, И. Използване придобивките на църковноархеологическата наука за съвременните нужди на нашата църква. *Църковен вестник*, год. XXVII, бр. 3, 16 ян. 1926, 18–20.
- Гошев, И. Нашите храмове. *Църковен вестник*, год. XXX, бр. 27, 6 юли 1929, 321–322.
- Гошев, И. Грижа за външната украса на храмовете. *Църковен вестник*, год. XXXI, бр. 43, 22 ноем. 1930, 493–494.
- Гошев, И. Храмостроителни грешки у нас. *Църковен вестник*, год. XXXIII, бр. 29, 16 юли 1932, 328–330.
- Димитров, Д. П. и др., ред. кол. *Кратка история на българската архитектура*. София: БАН, 1965.
- Енчев, И. За новия храм в Бургас. *Вечерна бургаска поща*, бр. 1680, 29 март 1934, 2.
- Йокимов, П., Л. Стоилова. Църковната архитектура в България от края на XIX до средата на XX век. *Архитектура*, № 2, 1993, 24–27.
- Коева, М., П. Йокимов, Л. Стоилова. *2000 години християнство. Православни храмове по българските земи*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2002.

- Конкурсни проекти за възстановяването на храма „Света Неделя“. *Архитект*, год. I, бр. 3, 1927, 4–12.
- Маринска, Р. *20-те години в българското изобразително изкуство*. София: Отворено общество, 1996.
- Миятев, К. *Кръглата църква в Преслав*. София: Държавна печатница (Издание на Народния музей), 1932.
- Отчет за извършеното от 25 април 1928 година до 1 ноември 1931 година. Министерство на вътрешните работи и народно здраве. Дирекция за подпомагане и възстановяване земетръсната област 1928 година – ДИПОЗЕ*. София: Държавна печатница, 1931.
- Скопски и Пловдивски митрополит Максим. *Автобиография. Спомени*. София: Христо Ботев: Вяра и култура, 1993.
- Стефанов, С. За храма Св. Иван Рилски. *Вечерна бургаска поща*, бр. 1685, 5 април 1934, 2.
- Стоилова, Л. Търсения на националната идентичност между двете световни войни в архитектурата на София. В: Желева-Мартинс, Д. и др., ред. кол. *София и нейните образи [CD-ROM]. Материали от симпозиум с международно участие, София, 4–5.12.2003 г.* [София]: Съюз на учените в България, 2004.
- Торньов, А. Конкурсен проект за черква в Кюстендил с мото „Св. Мина“. *Списание на Българското инженерно-архитектурно дружество в София*, год. XXV, бр. 12, 1925, 192–194.
- Торньов, А. Новопостроеният храм „Св. мъченица Параскева“. *Архитект*, год. III, бр. 3–4, 1930, 7–15.
- Цветков, П. *Архитектурни рисунки и скици*. София: Наука и изкуство, 1956.

The New Exhibition of Icons from the Repository of the Regional Historical Museum of Veliko Tarnovo

Plamen Sabev

Regional Historical Museum of Veliko Tarnovo

ABSTRACT: *In the summer of 2021, 23 icons and samples of church woodcarving had to be selected and proposed from a list, which until then were not part of the permanent exhibition at the Museum of the Revival and the Constituent Assembly in Veliko Tarnovo. They were to be exported to a renovated exhibition hall on the first floor of the Boris Denev Art Gallery. The selection of the place in the repository of the Christian Art Department was made taking into account the strength of the load-bearing structures and the density of the wood. The subjects in the icons have various messages related to the Christian holidays Christmas, St George's Day, Easter, St Demetrius' Day. The Last Judgment compositions, the images of saints from the royal order on the iconostasis of the church in the village of Rusalya, or the naïve ideas of Tryavna painters about the construction of Noah's Ark are of particular interest. The official opening of the exhibition at the Boris Denev Art Gallery took place on 8 September, 2021 in the presence of many representatives of various institutions. This article catalogues the information about the exhibited icons.*

Keywords: icons, museum, Veliko Tarnovo, Boris Denev Art Gallery

Новооткрита изложба на икони от фондовете на Регионален исторически музей – Велико Търново

Пламен Събев

Регионален исторически музей – Велико Търново

РЕЗЮМЕ: През лятото на 2021 г. трябваше да се подберат и предложат по списък 23 икони и образци на църковната дърворезба, които до този момент не са били част от постоянната експозиция в музей „Възраждане и Учредително събрание“ – Велико Търново. Те трябваше да бъдат експортирани в обновена и ремонтирана експозиционна зала на първия етаж в Художествена галерия „Борис Денев“. Подборът на място във фондохранилището на отдел „Християнско изкуство“ бе съобразен със здравината на носещите конструкции и с плътността на дървесината. Сюжетите в иконите са с разнообразни послания, свързани с християнските празници Рождество Богородично, Гергьовден, Великден, Димитровден. Интересни са композициите „Страшният съд“, образите на светци от царския ред на иконостаса на църквата в с. Русаля или наивните представи на тревненските зографи за строителството на Ноевия ковчег. Официалното откриване на изложбата в галерия „Борис Денев“ се състоя на 08.09.2021 г. в присъствието на множество представители на различни институции. Накратко представям в каталожен вид информация за експонираните икони.

Ключови думи: икони, музей, Велико Търново, художествена галерия „Борис Денев“

Идеен замисъл

В музейната експозиционна работа винаги са се изисквали прецизност, професионален опит и вземане на перспективно-превантивни мерки с оглед трайно опазване и съхранение на културни ценности. Тези принципи се спазват и днес в работата на отдел „Християнско изкуство“ в Регионален исторически музей – Велико Търново. Особено когато става дума за подготовка на изложба със старинни произведения на изкуството – икони и дърворезба, които не са поставени в специално защитени стъклени боксове, предизвикателствата са много и от различно естество. На първо място трябва да се отчита опасността при транспортиране, наличието на атмосферни влияния, които могат да се отразят на състоянието на културните ценности. Освен това първоначалният замисъл за изложба бе иконите да бъдат окачени продължително време в закрито помещение, така че посетителите през различни сезони да имат достъп и възможност да разглеждат директно, без предпазни стъклени боксове.

Изхождайки от натрупания опит, като специалист, аз реших да предоставя на обществеността такива творби, които са надеждно и качествено реставрирани през годините, здрави и подходящи за експониране. Всъщност още през лятото на 2021 г. трябваше да се подберат и предложат по списък 23 икони и образци на църковната дърворезба, които до този момент не са били част от постоянната експозиция в музей „Възраждане и Учредително събрание“. Те трябваше да бъдат експортирани в обновена и ремонтирана експозиционна зала на първия етаж в Художествена галерия „Борис Денев“ за 4 години.

Подборът на място във фондохранилището на отдел „Християнско изкуство“ бе съобразен със здравината на носещите конструкции, плътността на дървесината (особено в зоните на скрепващите елементи и напречно зароботените поясовидни клинове, т.н. кушащи).

Внимателният оглед се отнасяше и до живописните слоеве на всяка една творба, както и до лаковите покрития. Съответното предоставяне на иконите (след изготвяне на експозиционен план и списък на движимите културни ценности) логично се уреди по надлежния ред чрез договор, със стандартно включени изисквания, права и задължения от двете страни на институциите.

Сюжетите

Идеята се отнасяше към възможността да се представят за широката публика сакрални образи от ранните и по-късни периоди на Възраждането, които тематично да бъдат обвързани с постоянно изложените в съседната зала картини на ранни български майстори портретисти в галерия „Борис Денев“, Велико Търново. Фактически тези най-първи автори на възрожденския портрет са били едновременно и зографи, но със завършено академично образование в големите художествени центрове, като например в Букурещ, Санкт Петербург, Виена, Мюнхен, Париж. От друга страна, сюжетите в иконите са с разнообразни послания, свързани с християнските празници Рождество Богородично, Гергьовден, Великден, Димитровден. Интересни са композициите „Страшният съд“, образите на светци от царския ред на иконостаса на църквата в с. Русаля или визуално наивистичните представи на тревненските зографи за строителството на Ноевия ковчег. В този смисъл временната експозиция от икони в най-общ смисъл трябваше тематично и стилистично да кореспондира с живописните платна на Иван Димитров, Николай Павлович, Станислав Доспевски. Освен това откриването на изложбата – 08.09.2021 г., се предвиждаше да съвпадне със заключителната част от проект „Изкуство и култура – общи трансгранични активи в подкрепа на устойчивото развитие на туризма“, финансиран по програма за трансгранично сътрудничество „ИНТЕРРЕГ V-A Румъния – България“.

В този смисъл подборът на икони от фондохранилището на Регионален исторически музей – Велико Търново трябваше да бъде реализиран и финализиран през късното лято на 2021 г. Това трябваше да бъде съобразено с качеството на предприетата през по-ранните години консервация и реставрация на иконите. В действителност времето за подготовка (от общо два месеца) не даваше възможност за мащабни нови интервенции и технологични дейности. Това от своя страна криеше множество рискове, тъй като рязката промяна на атмосферната среда можеше да доведе до активиране на негативни процеси по старите дървени плотове, грундове и живописни слоеве.

В последните етапи от работата, съобразно издадена заповед на директора на РИМ – Велико Търново, се формира екип от специалисти

ти, които да довършат поставените задачи: гл. ас. д-р Пламен Събев, доц. д-р Диана Косева-Тотева и помощник-реставратор Йорданка Каралъмова. Заедно подбрахме икони, които са разнообразни по стил и с хронологични граници, кореспондиращи с ранните портрети на възрожденските художници.

Някои от тях, със своите характеристики, бележат прехода между края на XVIII и началото на XIX в. и очертават пътищата за развитие на типичната възрожденска иконопис.

Втората група икони, които включихме в списъка, са всъщност образци на Тревненската иконописна школа, създадени от различни представители от зрелия XIX в.

Третата група представлява една поредица от интересни царски икони, изписани от неизвестен зограф в църквата на с. Русаля, Великотърновски регион. Неговият стил също така може да се сравнява с творчеството на някои представители от Дебърската школа.¹ В изложбата логично се добавиха и две дървени скулптури на архангели, които произхождат от късния иконостас на старопрестолната църква „Св. св. Константин и Елена“.

В контекста на работата се наложиха някои **технически подходи** за допълнително укрепване на дървените плотове на повечето от избраните икони. Кушаците отзад превантивно бяха пропити с разреден Primal WS 24, дълбокопроникващ лепилен разтвор, който допринася за заздравяване на структурата. След изсъхване заработиха стабилни метални винтове с цел закачване на корнизи в експозиционната зала.

Тъй като лицевите страни на иконите бяха запрашени с различни лакови покрития, взехме решение отново да се приготви класически лак (мастикс, дамара и терпентин), с който превантивно еднократно да се прелакират всички живописни повърхности. Времето от един месец за окончателното изсъхване, пакетиране и транспортиране се

¹ Бъдещи задълбочени проучвания могат да доведат до по-конкретни отговори за авторството и подготовката на този зограф. Особено полезни в това отношение са изданията под ръководството на чл.-кор. проф. дин Иванка Гергова. Вж. Гергова, И., Е. Генова, И. Ванев, М. Захаријева. *Дебърски майстори във Видинска епархия*. Т. I. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2017 и Гергова, И., И. Ванев, М. Захаријева, Д. Бойкина. *Дебърски майстори във Видинска епархия*. Т. II. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2021.

оказа достатъчно, в този смисъл иконите ефективно бяха разопаковани в залата и окачени по места. Бяха изготвени и кратки анотации за всяка една икона и с коректно посочване на институцията притежател.

Официалното откриване на изложбата в галерия „Борис Денев“ се състоя на 08.09.2021 г. в присъствието на множество представители на различни институции. На откриването в Художествената галерия доминираха: заместник-кметът на общината проф. д-р Георги Камарашев, директорът на общински сектор „Култура, туризъм и международни дейности“ Нелина Църва, областният управител Станислав Николов, директорът на галерия „Борис Денев“ д-р Мартин Митев, преподаватели от Великотърновския университет, общински съветници, както и представители на туристическия бизнес и на други неправителствени организации.

Библиография

- Василиев, А. *Български възрожденски майстори: живописци, резбари, строители*. София: Наука и изкуство, 1965.
- Попова, Е. Праотец Ной – култ, икони, апокрифи (XVIII–XIX век) [в България]. *Проблеми на изкуството*, 4, 2000, 46–52.
- Стефанов, П. Живот и дело на зографа Иван Попрайков. В: Божков, А., ред. *Тревненска художествена школа. Доклади и съобщения от научната конференция, посветена на Тревненската художествена школа и нейното изучаване, Габрово – Трявна, 30–31 окт. 1980 г.* София: ОФ, 1985, 85–86.
- Събев, П. Ноевият ковчег в една възрожденска икона – символика, фолклоризация, визуални съответствия. *Известия на Регионален исторически музей – Велико Търново*, XXVI, 2011, 257–270.
- Цонев, С. *Икони от Великотърновско*. София: Септември, 1984.

Каталог



1. Инв. № 335 XII-ТОМ/ОФ. Икона „Св. св. Кирил и Методий“, темпера, дърво. Размери: 69,5/47,3/2,5 см. Произход: от църквата „Св. четиридесет мъченици“. Надписи: „С[ВЕТИ] КИРИЛЛ, С[ВЕ]ТИ МЕТОДІЙ, БЪЛГАРСКИ ПРОСВѢТИТЕЛИ“, върху разгърнат свитък: „А, Б, В, Г, Д, Е, Ж, З, И, Ъ, К, Л, М, N, О, П, Р, С, Т, У, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Щ, Ъ“.
- Зограф: Иванчо Кънчев. Датировка: началото на XX в. Реставрирана. Непубликувана.



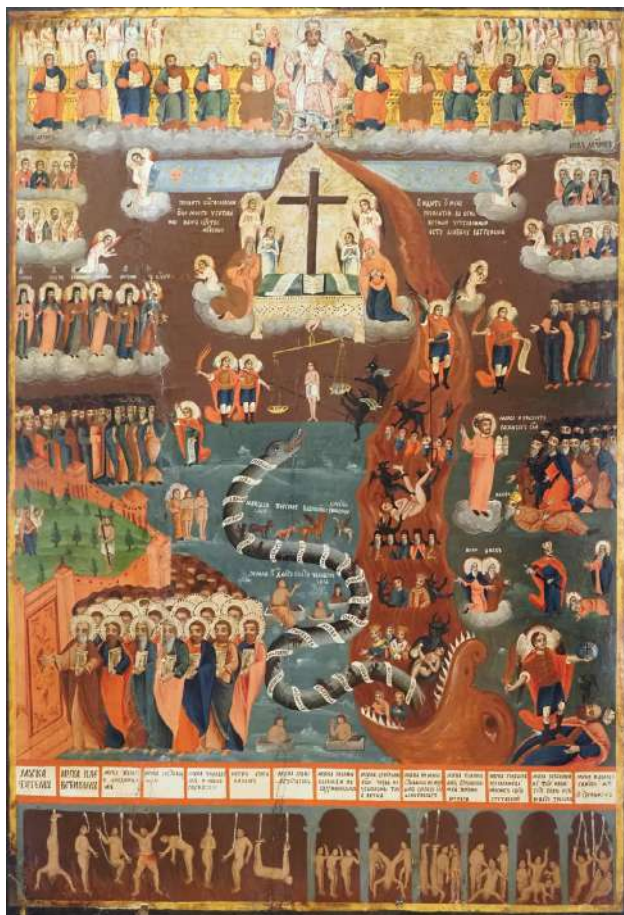
2. Инв. № 161 ХИ-ТОМ/ОФ. Икона „Св. Богородица Одигитрия, с Младенеца“, темпера, дърво. Размери: 71/44,5/2,5 см. 1786 г. Тревненска школа (преправена по-ранна творба). Надписът е силно повреден. Произход: от църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси. Надпис на фрагменти „КИЕ ЕВ[...]“ „...ЕГО ДИМ҃х... ИЗ[О]ГРАВЪ СННЕ ИЗлꙋ“. Реставрирана. Непубликувана.



3. Инв. №№ 561, 563 ХИ-ТОМ/Вр.П. Две идентични дървени скулптури на архангели. Изправени в цял ръст, държат мечове в ръце. Дървената структура е без следи от полихромия. Лаково покритие. Размери: вис. 69 см, шир. 38. Произход: църквата „Св. св. Константин и Елена“ във Велико Търново. Датировка: втората половина на ХІХ в. Реставрирани. Непубликувани.



4. Инв. № 516 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. Йоан Предтеча и избрани светци“. Дървена основа, темпера, лаково покритие. Размери: 102/55/3 см. Реставрирана. Произход: църквата „Успение на св. Богородица“ в Килифарево. Надписи: централен образ – „С[ВЕ]ТИ ІΩ[Α]Ν ПРΕДТЕЧА“, върху разгънат свитък в ръката на светеца: „ΠΟΚΑЙΤΕ СΑ ΠΡΙΒΛΙЖΙΙΒΙ ΒΟСЕ ЦАРСТВО НЕБЕСНОЕ ЯКОЖЕ БОИ СЕКІРА ПРИ ДРЕВЬ ЛИЖИТЬ МЪААНО ЕІ ТЕ І ГА КЕ ГАР Н ВАСІЛЕІА ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ“. Нисък регистър, първи ред: С[ве]ти Вартоломен, С[ве]ти Р..., С[ве]ти Андреа Критски, С[ве]ти ІА[ков] Братъ Б[о]жи, С[ве]ти ІАков-Ал...овъ, втори ред: С[ве]ти Іоан Рилски, С[ве]ти Онуфрий, С[ве]ти Іоан Дамаскине, С[ве]ти Силвестръ, С[ве]ти Андроніка, трети ред: С[ве]ти Θεόδωρ Стратилагъ, С[ве]ти Теодор[р] Тиронъ, С[ве]ти Ністоръ, С[ве]ти Алеџиа[...], С[ве]та Маріа Егїпѣтска. Датировка: XVIII в. Зографът е същият, който изработва царските икони за иконостасите в наоса на църквата „Св. Атанасий“ и параклиса „Св. Харалампий“ в Арбанаси. Реставрирана. Непубликувана.



5. Инв. № 519 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Страшният съд“, темпера, дърво. Размери: 92/66/2 см. Реставрирана. Произход: манастир „Св. Преображение Господне“ край Велико Търново. Датировка: XIX в. Дървена основа, темпера, лаково покритие. Надписи: „ПРІИДИТЕ БЛАГОСЛОВЕНИ ОЦА МОЕГО УГОТОВАННО ВАМЪ Ц[А]РСТВО НЕБЕСНОЕ“, „О ИДИТЕ ОТ МЕНЕ ПРОКЛАТІИ В ОГНЬ ВЕЧНЫ УГОТОВАННЫИ ЕСТЕ ДАВОЛУ ІАГГЕЛОМЪ“, „ЛИКЪ МЧЕНИКЪ“, „ПР[ЕПО]Д[ОБНИ] СЕРГИИ, ПР[ЕПО]Д[ОБНИ] ЕОИМІЙ, ПР[ЕПО]Д[ОБНИ] ПАХОМІЙ, ПР[ЕПО]Д[ОБНИ] АНТОНІЙ ПР[ЕПО]Д[ОБНИ] [...]Ъ ЦАРЕ[В]ИЧЪ“, „ЦАРСТВО МАКЕДОНСКОЕ, ПЕРСКОЕ, ВАВИЛОНСКОЕ, РИМСКОЕ“, „ЗЕМЛА О[Т]ДАЕТ ПЛОТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКІА“, пагубни грехове: „ЛАКОМСТВО, ЛОЖА, ОСУЖДЕНІЕ, ЧАРОДЕНОСТ, РАЗБОИСТВО, ЗАВИСТЬ,

СКУПОСТЪ, ОБЪЯДЕНЕ, НЕПРАВДА, КРОВОСМЕШЕ[НИЕ], ЯРОСТЕ, ПЛЯСКАНИ, ЛИХВА, ГОРДОСТЪ, СРЕБРОЛЮБ[ИЕ], ЧРЕВОБЕСИЕ, ДУШЕГУБЕ, МАЛАКИА, ОТЧУАЯН, ГНЕВ, БЛУДЪ, ПИЯНСТВО“, „МОИСЕ И УКАЗУЕТЪ РАСПАТАГО Г[ОСПО]ДА“, „КААФА“, „ИЛИА ЕНОХЪ“; мъчения: „МУКА ТАТЕМЪ, МУКА КЛЕВЕТНИКОМЪ, МУКА ЖЕНА Ъ БЛУДНИЦА МЪ, МУКА РОСТОВЦМИМ, МУКА ЧАРОДЕЕМЪ И ИДОЛОСЛУЖИТЕЛЕ, МУКА БЛУДНИКОМЪ, МУКА ДУШЕГУБЦЕМЪ, МУКА ПРЕЛЮБОДЕЕМЪ И КОЩУННИКОМЪ, МУКА СРЕБРОЛЮБЦЕ ЧЕРВЪ НЕ УСЫПАЕМ, МУКА Т[Ъ]МА ВЕЧНА, МУКА НЕ МИЛОСТИВИМЪ ИСКУПИМЪ СМАРАД СТУДЕНЪ ПРОПАСТ, МУКА ПЪАНИЦАМЪ ОТЧААВШИМСА ЖИЗНИ ВЕЧНЕСА, МУКА ГОРДЫМЪ И СЛАВОЛЮБЦА Н[Е]БЕСНАГО СВЕТА ОСТАВШИ, МУКА РАЗБОЙНИКОТА... И[З]ВОРА ТУЧЪ ПЛАЧЪ ИСКРЕЖЕЧЪ ЗУБОМЪ, МУКА ИДОЛОСЛУЖИТЕЛИ... ОТСТУПНИКОМЪ“. Реставрирана. Публикувана².

² Цонев, С. *Икони от Великотърновско*. София: Септември, 1984, 18.



6. Инв. № 520 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Иисус Христос Велик архиерей (на трон)“. Дървена основа, платно, грунд, темпера, лаково покритие. Размери: 95/65 см. Надписи: „ИС ХС“, „МНР ΘΥ“, „ΙΩΑΝ“, надпис върху разтворено Евангелие: „АЗЪ ЕС[Ъ]МЪ СВѢТЬ МІРУ ХОДАЙ ПО МНѢ НЕ ИМАТЬ ХОДИТИ ВО ТМѢ НО ИМАТЬ... [СВЕТ ЖИВОТНЫЙ]“ (Йоан 8:12). Произход: манастир „Св. Преображение Господне“ край Велико Търново. Зограф: папа Витан Коюв Млади, Трявна, 1839 г. Публикувана³.

³ Пак там, 14.



7. Инв. № 487 XII-ТОМ/Вр.П. Икона „Рождество Богородично“. Размери: 90,5/59/3 см. Централен надпис: „Η Γενίσις Της Θεοτοκού“ (Γενέσιο της Θεοτόκου – б.м.). „Ο ΠΡ СОΛΟΜΩΝ“, надпис върху разгърнат свитък в ръката му: „ΕΓΩ ΔΕ ΚΛΙΝΗΝ του ΒΑΣΙΛΕΩΣ Κον...“, „Ο ΠΡ ΔΑΒΙΔ“, надпис върху разгърнат свитък в ръката му: „ΕΓΩ ΚΙΒΩΤΟΝ ΗΓΙΑΣ ΜΕΝΗΝ ΚΟΡΗ“. Дървена основа, темпера, покривен лак. Зограф: Йордан Михов Кметски от Елена, 1826 г. Иконата е участвала в изложба в Люксембург през 80-те години на XX в. Частични реставрационни намеси. Произход: църквата „Св. четиридесет мъченици“, Велико Търново. Публикувана⁴.

⁴ Пак там, 11.



8. Инв. № 522 XII-ТОМ/Вр.П. Икона „Праведният Ной“. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. XIX в. Размери: 90/60/2,5 см. Произход: манастир „Св. Преображение Господне“, Великотърновски регион. Централен надпис: „ОБРАЗЪ С[ВЕТ]АГО И ПРАВЕДНАГО НОА“. Сцени: 1. „Речи Богъ Ной: сотвори себе ковчегъ от древо негниющих“; 2. И бѣде ковчегъ в миръ на...ори тварите... конце и посла голубаци и принесе ему отецъ маслин...“; 3. „Рече... своимо...“; 4. „И сотвори ти Ное жертво Господеви“; 5. „Рече Богъ Ноеви: ...домъ твой в ковчегъ“; 6. „Речи Бог Ноеви: ...Из... и из ковчега весь домъ твои изверие и птицы“; 7. „Уп...а и успе и обнафиса в домъ своемъ“; 8. „Направи виноградъ и пи отъ вино“. Публикувана⁵.

⁵ Попова, Е. Праотец Ной – култ, икони, апокрифи (XVIII–XIX век) [в България]. *Проблеми на изкуството*, 4, 2000, 46–52; Събев, П. Ноевият ковчег в една възрожденска икона – символика, фолклоризация, визуални съответствия. *Известия на Регионален исторически музей – Велико Търново*, XXVI, 2011, 257–270.



9. Инв. № 527 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. Богородица Всецарица“ със сцени, илюстриращи Големите църковни празници, и избрани светци. Датировка: 1821 г. Дървена основа, темпера, лаково покритие. Размери: 82/58,5 см. 16 сцени с надписи: „Р[О]Ж[ДЕС]ТВО Б[О]ГОРОДИ]ЦЫ“, „ОУспеніе Б[О]ГОРОДИ]ЦЫ“, „Б[О]Г[Д]НЬ, ДИМИТРІЕ 1821“, „РОЖДЕСТВО Б[О]ГОРОДИ]ЦЫ“, „ОУСПЕНІЕ БОГОРОДИЦЫ“, „ВОВИДЕНИЕ Б[О]ГОРОДИ]ЦЫ“, „БЛАГОВЕЩЬНЕ Б[О]ГОРОДИ]ЦЫ“, „СРЕТЕНІЕ ХРИСТОВО“, „БОГОАВЛЕНІЕ ХР[ИСТО]ВО“, „РА[ЖДЕ]СТВО ХР[ИСТО]ВО“, „ВОСКРЕСЕНІЕ ХР[ИСТО]ВО“, „ВОЗНЕСЕНІЕ ХР[ИСТО]ВО“, „ЦВѢТНОСІЕ ХР[ИСТО]ВО“, „ПРЕОБРАЖЕНІЕ ХР[ИСТО]ВО“, „РАСПАТИЕ ХР[ИСТО]ВО“, „С[ВЕТ]Ы ГЕОРГИЕ“, „С[ВЕТ]Ы НИКОЛА С[ВЕТ]Ы ХАРАЛ[АМПИЙ]“, „С[ВЕТ]Ы КУСТАДИНЬ СВЕТА ИЛЕНА“, „СВЕТИ ДИМИТРІИ“. Произхожда от църквата „Св. Параскева“ в с. Никюп. Непубликувана.



10. Инв. № 549 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Христос Пантократор“. Размери: 86/59 см. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. XIX в. Надпис върху разтвореното Евангелие: „АЗЪ ЕСМЪ СВЕТЪ МІРУ ХОДАЙ ПО МНЪ НЕ ИМЯТЪ ХОДИТЕ ВО ТЕМ, НО ИМАЙТЕ СВЕТЪ ЖИВОТНЫ“. Произход: църквата „Св. Богородица“ в с. Русаля, Великотърновско. Непубликувана.



11. Инв. № 550 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. Богородица с Младенеца“. Размери: 86/60 см. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. XIX в. Произход: църквата „Св. Богородица“ в с. Русаля, Великотърновско. Непубликувана.



12. Инв. № 333 ХИ-ТОМ/ОФ. Икона „Събор на светите апостоли“. Размери: 69,5/48,5/2,2 см. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. ХІХ в. Произход: неизвестен. Непубликувана.



13. Инв. № 552 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. архангел Михаил“. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. Размери: 87/56 см. Произход: църквата „Св. Богородица“ в с. Русаля, Великотърновски регион. Надпис върху свитък: „СТАНЕМЪ ДОБРИ, СТАНЕМЪ СО СТРАХОМЪ ВОММЕН, СВЯТОЕ ВОЗНОШЕНІЕ“. Непубликувана.



14. Инв. № 553 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. Никола Чудотворец“. Размери: 88,5/60 см. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. XIX в. Произход: църквата „Св. Богородица“ в с. Русаля, Великотърновско. Непубликувана.



15. Инв. № 554 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. Йоан Кръстител“. Размери: 87/59 см. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. XIX в. Надпис върху свитък: „ПОКАЙТЕ СЯ, ПРИБЛИЖИ БОСЯ ЦАРСТВІЕ Н[Е]Б[Е] СНОЕ БО ЕТЬ. Ѐсаѣ“. Произход: църквата „Св. Богородица“ в с. Русаля, Великотърновско. Непубликувана.



16. Инв. № 488 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. великомъченик Георги Победоносец“. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. Размери: 70/54/2,5 см. Тревненска школа, ХІХ в. Зограф: Генчо Филипов, родом от Дебърско⁶. Произход: неизвестен. Публикувана⁷.

⁶ Изказвам благодарност на опитния специалист Люба Цанева по отношение разпознаването на зографа. За него е известно, че се е преселил от Дебърско в Габрово и е работил в Гложенския и Соколския манастир, както и в църквата „Вси светии“ в Тетевен (https://bg.wikipedia.org/wiki/Генчо_Филипов). Вж. по-подробно Василиев, А. *Български възрожденски майстори: живописци, резбари, строители*. София: Наука и изкуство, 1965, 544.

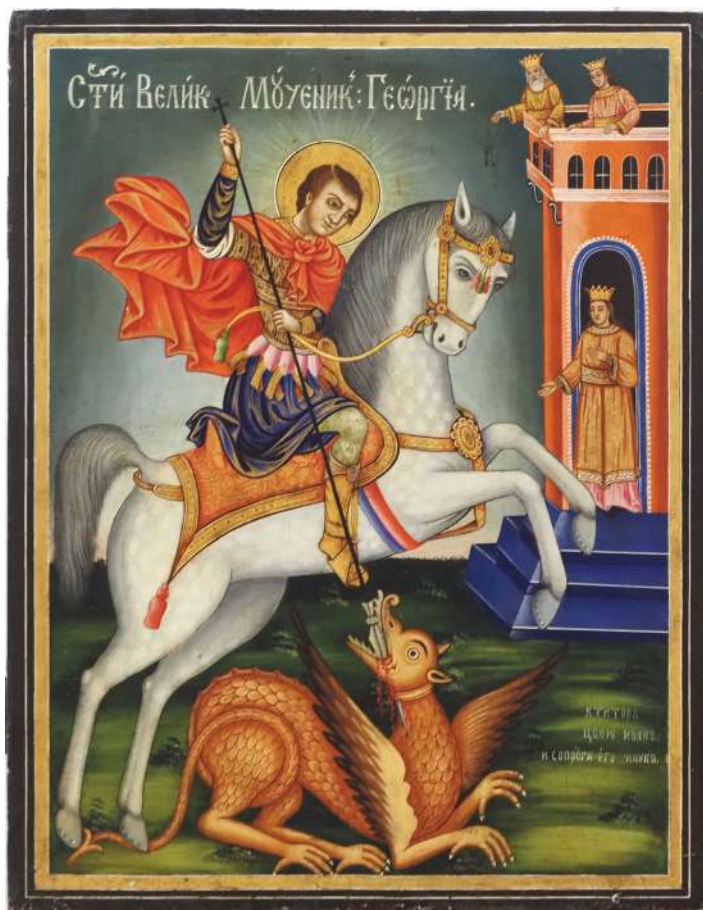
⁷ Василиев, А. *Български възрожденски майстори...*, 544; Стефанов, П. Живот и дело на зографа Иван Попрайков. В: Божков, А., ред. *Тревненска художествена школа. Доклади и съобщения от научната конференция, посветена на Тревненската художествена школа и нейното изучаване, Габрово – Трявна, 30–31 окт. 1980 г.* София: ОФ, 1985, 85.



17. Инв. № 489 XII-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. Димитър Солунски Чудотворец“. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. Размери: 61/49/3 см. Произход: църквата „Пресвета Богородица“, гр. Килифарево. Непубликувана.



18. Инв. № 212 ХИ-ТОМ/ОФ. Икона „Св. Атанасий Велики и св. Николай Чудотворец“ (отдолу с избрани сцени от живота на св. Николай). Размери: 71,5/52/2,5 см. Ктиторски надпис с вписана година „1888“ и името „НИКОЛА“. Оцелели сцени: 1. „Явяване в съня на императора и застъпничество за военачалниците“; 2. „Спасение от посичане на тримата осъдени граждани в Никея“; 3. „Подхвърляне на пари за спасение честта на трите дъщери“. Произход: неизвестен. Непубликувана.



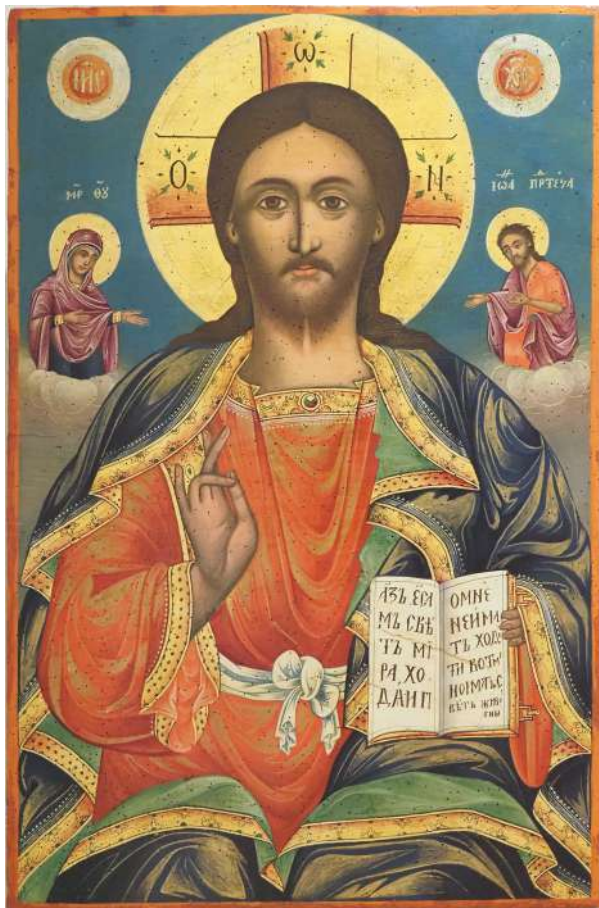
19. Инв. № 488 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. великомъченик Георги“. Дървена основа, грунд, темпера, покривен лак. Размери: 70/54/2,5 см. Тревненска школа, XIX в. Ктиторски надпис: „КТИТОРЪ: ЦОНЮ ИВАНЪ И СОПРУГЯ ЕГО МИНКА“. Произход: неизвестен. Непубликувана.



20. Инв. № 539 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Св. Богородица с Младенеца“ и избрани светии. Тревненска школа, 1843 г. Размери: 40/82/3 см. Основа – цяла дъска, грунд, иконопис, лаково покритие. Надпис в централната част: „СИН А ОТ М Г СІЕ ИКОНА НАПРАВИ КОЦУ КТИТУРЪ САБА КОЛЮ АѠАНАСА ПАНУ ДОНА КРАСТЮ АМИНЪ“. Втори ред – надписи над избраните светии: „СВЕТИ ИЛИА, СВЕТИ ІѠАН, СВЕТИ СПИРДОНЪ, СВЕТИ ТРИФУНЪ, СВЕТИ ГЕѠРГІЕ, СВЕТИ КОСТАДИНЪ, СВЕТА ИЛЕНА“. Произход: църквата в с. Козаревец. Непубликувана.



21. Инв. № 480 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Света Богородица Пътеводителка с Младенеца“. Тревненска школа, Захариевска фамилия, XIX в. Дървена основа: три дъски с два кушака, грунд, яйчна темпера, лаково покритие. Размери: 58/91/3 см. Централни надписи: „MP ΘΥ, ΙΙΣΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ“. Надпис върху разтворено Евангелие: „ДУХЪ ГОСПОДЕН НА МНЕ ЕГО ЖЕ РАДИ ПОМАЗА МА БЛАГОВЕСТИТИ НІЩИМ ПОСЛАМА“. Непубликувана.



22. Инв. № 483 ХИ-ТОМ/Вр.П. Икона „Иисус Христос, св. Богородица и св. Йоан Предтеча“ (Деисис). Дървена основа: три дъски с два кушака, грунд, яйчна темпера, лаково покритие. Размер: 59/90/3 см. Тревненска школа, Захариевска фамилия, XIX в. Надпис върху разтворено Евангелие: „АЗЪ ЕСАМЪ СВѢТЪ МІРА ХОДАИ ПО МНЕ ИМАТЪ ХОДИТИ ВО ТМЕ ПО ИМАТЪ СВѢТЪ ЖИВОТНЫ“. Непубликувана.



*Любен Прашков.
Градски пейзаж със сграда.
М. б., пл., 47 x 35.
Без подпис и дата.
Частно притежание.*

Fragments from the History of the National Library in Sofia

Nona Petkova

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

ABSTRACT: *The SS Cyril and Methodius National Library in Sofia preserves the largest collection of Slavonic manuscripts in the country. They have a rich thematic repertoire, different origins and a broad chronological scope (11th–19th century). The article focuses on the first years of the collection's existence. It presents several unknown until now interesting stories about the origin of some of the most valuable manuscripts and their inclusion in the collection between 1882 and 1891 – the so-called Busintsi Four Gospels from the 16th century (NLCM 52), the First Vidin Collection of Sophronius of Vratsa from 1802 (NLCM 356), etc. The research is based on the documents preserved in the library archive – mainly on the received official letters, as well as on the drafts of outgoing correspondence. These documents also present the interaction between the institutions of the young Bulgarian state during the processes of searching, preserving and collecting our written heritage.*

Keywords: Slavonic manuscripts, collection, archival documents, institutions, preservation

Фрагменти от историята на Националната библиотека в София

Нона Петкова

Институт за изследване на изкуствата –
Българска академия на науките

РЕЗЮМЕ: *Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ в София съхранява най-голямата в страната сбирка от славянски ръкописи, които се отличават с богат тематичен репертоар, различен произход и широк хронологичен обхват (XI–XX в.). Статията е посветена на първите години от формирането на колекцията. Тя представя няколко непознати до момента и извънредно любопитни истории за произхода и постъпването през периода 1882–1891 г. в сбирката на част от най-ценните ръкописи – т. нар. Бусинско четириевангелие от XVI в. (НБКМ 52), Първия видински сборник на Софроний Врачански от 1802 г. (НБКМ 356) и др. В основата на проучването са запазените в архива на библиотеката документи по темата – основно получените в нея официални писма и черновите на изходящата кореспонденция, които разказват и за взаимодействието в тази епоха между институциите на младата българска държава при издирването, спасяването и събирането на едно място на нашето книжовно наследство.*

Ключови думи: славянски ръкописи, сбирка, архивни документи, институции, опазване

Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ в София е първият културен институт, създаден от модерната българска държава след Освобождението¹. Тя е учредена на обществени начала под названието *Софийска публична библиотека* в края на 1878 г.², като в началото разчита за своето развитие единствено на помощи и дарения³. През лятото на 1879 г. е наречена *Българска народна библиотека* и преминава изцяло под грижите на Министерството на народното просвещение. Стъпка, която я превръща от частно в държавно учреждение със собствен щатен персонал и редовна издръжка⁴. Малко по-късно се сдобива и с нов дом, настанена е в приспособената за целта сграда на Голямата джамия (Бююк джамия)⁵.

Ранните години и десетилетия от историята на библиотеката са изпълнени с безброй превратности и препятствия. Основните проблеми пред нея в тази епоха са свързани с честите смени на ръководството⁶,

¹ Георгиев, Л., Н. Кавалджиева-Пенева, К. Божилова. Из историята на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. В: *Библиотеки за рубежом 2019. Национальная библиотека Болгарии: вчера, сегодня, завтра*. Москва: Академия „Рудомино“, 2019, 205.

² На 28 ноември (10 декември по нов стил) 1878 г. е проведено събрание за учредяването на библиотеката. Реалното откриване на институцията е едва в средата на месец януари 1879 г., когато читалнята е отворена за посетители. Датата 10 декември обаче се приема и празнува и досега като рожден ден на Националната библиотека. Вж. Йорданов, В. *История на Народната библиотека в София: по случай 50-годишнината ѝ 1879–1929*. София: Народна библиотека, 1930, 19–22; Георгиев, Л., Н. Кавалджиева-Пенева, К. Божилова. Из историята..., 205.

³ Йорданов, В. *История...*, 25.

⁴ *Пак там*, 26.

⁵ В сградата на Бююк джамия (дн. Национален археологически институт с музей при БАН) библиотеката се премества в края на 1879 г. и след необходимите преустройства е отворена официално на 2 март 1880 г. (*пак там*, 31–34).

⁶ До назначаването през есента на 1884 г. за директор на библиотеката на Васил Димитров Стоянов (1839–1910) – известен учител, книжовник, обществен и административен деец, получил образованието си в Прага, смените на тази ръководна позиция са честа практика. Той е начело на институцията почти 10 години, но първият директор Георги Яковлев Кирков (1848–1929) остава само една година, докато Петко Рачев Славейков (1827–1895) заема поста за по-малко от месец през 1880 г., а Константин Иречек (1854–1918) – едва за шест месеца. Вж. Симеонова, Р. *Българската национална библиотека и нейните директори (1879–2009)*. София: ИК „Христо Ботев“, 2009, 15–36.

служителите⁷ или сградите⁸, но и с осезаемата липса на подготвени за спецификата на библиотечната работа хора⁹, както и с постоянния недостиг на средства¹⁰. Въпреки тежките условия това обаче е и времето, в което с цената на много търпение и усилия книжовният фонд започва да нараства с бързи темпове. Това е и периодът, в който се поставят основите на част от бъдещите специални колекции от ръкописи и старопечатни книги от различни езикови традиции, както и от архивни документи и фотографии.

Предмет на интерес за нас е именно една от тези специални колекции – сбирката от славяноезични ръкописи на Националната

⁷ По-подробно за смените на главните библиотекарите, помощник-библиотекарите и писарите вж. у Йорданов, В. *История...*, 60–61, 78–79.

⁸ В ранните години от своето съществуване библиотеката е премествана многократно, като само до настаняването ѝ в сградата на Бююк джамия в края на 1879 г. тя вече е пребивавала за кратко първо в турска къща, а след това в църквата „Св. Никола“ и в помещение на бившия турски конак, преустроен в дворец. Престоят в Бююк джамия е най-продължителен – до 1885 г., и е последван от нови премествания – в една от сградите в близост до двореца, където днес се намира Националният природонаучен музей при БАН, а после и под наем в скъпоструваща частна къща. Вж. Йорданов, В. *История...*, 31; Георгиев, Л., Н. Кавалджиева-Пенева, К. Божилова. *Из историята...*, 206.

⁹ Проблем, който възниква още с основаването на библиотеката и става повод за освобождаването на първите назначени в нея служители. Належашката нужда от квалифициран персонал за развитието на институцията е обоснована и активно защитавана кауза от Константин Иречек, но такива хора, за съжаление, липсват и поради това задачите в библиотеката продължават да се осъществяват бавно и мъчително. Йорданов, В. *История...*, 61–83; Симеонова, Р. *Българската национална библиотека...*, 25–28.

¹⁰ Недостигът на средства съпътства библиотеката още от самото начало и често се налага да се търсят допълнителни суми за покриването на нейните нужди. През 1883 г. се стига и до намаляване на разходите за персонал, като в бюджета са вписани по-малки заплати и дори не е предвидена длъжността „директор на библиотеката“. Вж. Йорданов, В. *История...*, 32–34, 78–79.

библиотека¹¹. Тя е най-голямата в страната и включва около 1500 български, сръбски, влашки, молдовски и руски ръкописи, грамоти и фрагменти, писани на кирилица между XI–XIX в.¹² Съхраняваните в нея книжовни паметници се отличават с богат тематичен репертоар, но основен дял заемат книгите с църковно-догматическо съдържание, предназначени за богослужерна употреба и за всекидневните нужди на монашеския живот (евангелия, апостоли, псалтири, служебници, требници, сборници с разнообразен състав и др.). Сбирката е представителна и за развитието на българската писмена култура през Късното средновековие, епохата на османското владичество и Българското възраждане¹³. Работата по нейното формиране започва още с основаването на библиотеката в края на 1878 г. и продължава активно през следващите десетилетия, а посредством редки дарения и покупки на ръкописи е в ход и досега. Създаването, научната обработка, популяризирането и опазването на колекцията във времето са колективно дело – резултат от поредица значими дарителски жестове, както и от усилията на първите ентузиазирани любители на старините у нас и на няколко поко-

¹¹ Основната част от сбирката е разкрита като съдържание в подготвените от различни специалисти и отпечатани през годините пет тома описи на славянските ръкописи в Националната библиотека. Вж. Цонев, Б. *Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София*. [Т. 1]. София: Народна библиотека, 1910; Цонев, Б. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Т. 2. София: Народна библиотека, 1923; Стоянов, М., Х. Кодов. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Т. 3. София: Наука и изкуство, 1964; Стоянов, М., Х. Кодов. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Т. 4. София: Народна библиотека „Кирил и Методий“, 1971; Христова, Б., Д. Караджова, Н. Вутова. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Т. 5. София: Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, 1996.

¹² Повече за създаването, особеностите и съдържанието на сбирката вж. у Стоянов, М. Ръкописната сбирка на Народната библиотека „Кирил и Методий“. *Известия на Народната библиотека „Кирил и Методий“*, год. IV (12=18), 1971 (изд. 1972), 321–327; Райков, Б., Б. Христова. Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. В: *Кирило-Методиевска енциклопедия*. Т. 2. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995, 794; Минчева, Б. Ръкописи и старопечатни книги. В: *Библиотеки за рубезжом 2019. Национална библиотека Болгарии: вчера, сегодня, завтра*. Москва: Академия „Рудомино“, 2019, 249–251.

¹³ Стоянов, М. Ръкописната сбирка..., 324–325; Минчева, Б. Ръкописи..., 250–251.

ления от специалисти в различни области (филолози, историци, реставратори, изкуствоведи и т.н.).

В най-ранната история на сбирката от славянски ръкописи има някои все още недостатъчно проучени или напълно неизвестни моменти. Тяхното разкриване и изясняване е възможно с днешна дата благодарение на запазените документи. Архивът на институцията от този период не е достигнал до нас в своя пълен обем, но въпреки това е достатъчно богат и разнообразен. Той е част от фондовете към Българския исторически архив на Националната библиотека¹⁴, а нашето внимание в него привлича определена архивна единица¹⁵. Тя съдържа различна по характер информация за събираното в продължение на повече от половин век ръкописно богатство¹⁶. В настоящия текст ще се ограничим обаче до разглеждането на съществуващия архивен масив от времето между 1882–1891 г. Причините за това решение са основно две, но на първо място е обстоятелството, че сред тези документи могат да се открият някои непознати и понякога извънредно любопитни сведения за произхода и начина на постъпване в колекцията на част от най-ценните книжовни паметници. Второто основание е, че избраният период предшества привличането през 1897 г. на изключителен специалист в лицето на изтъкнатия български филолог Беньо Цонев (1863–1926)¹⁷. Той става редовен референт на институцията и в течение на дълги години преглежда, препоръчва за набавяне или отхвърля предлаганите за откупуване ръкописи и старопечатни книги, както и определя подходящите за тяхното закупуване цени¹⁸. Съответно много

¹⁴ Архивът на Националната библиотека от това време се съхранява в отделен фонд: НБКМ – БИА, ф. 35.

¹⁵ НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188.

¹⁶ Архивната единица (НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188) е с обем от 1729 листа и обхваща документи от периода 1879–1935 г.

¹⁷ Проф. Беньо Цонев е специалист по славянско езикознание, диалектология, палеография и текстология. По-подробно за неговия живот, образование и професионално развитие вж. у Смядовски, С. Беньо Цонев. В: *Кирило-Методиевска енциклопедия*. Т. 4. София: АИ „Марин Дринов“, 2003, 477–481.

¹⁸ Повече за дейността на Беньо Цонев като референт на библиотеката вж. у Христова, Б. Професор Беньо Цонев като основен референт на Националната

от подробностите за придобитите кодекси между 1897–1923 г.¹⁹ са публикувани от Беньо Цонев в неговите два описа на сбирката²⁰.

На следващите страници представяме слабо познатите или съвсем неизвестни до момента истории на няколко популярни ръкописа, които са и сред най-ранните и интересни постъпления в разискваната колекция. Нашето проучване разчита на две основни групи документи. В състава на първата група е входящата кореспонденция на учреждението – постъпилите писма от отделни личности или от името на институции, като последните имат официален характер и почти неизменно са съпроводени с всички задължителни за това атрибути, а именно специално отпечатана бланка, изходящ номер, дата, печат и подписите на съответните длъжностни лица. Втората разглеждана група документи са свързани с изходящата кореспонденция на библиотеката, която се води от нейните служители – обикновено директорите или старшите помощник-библиотекари. Става дума предимно за чернови на подготвяни за изпращане по повод на различни казуси писма. Те са писани обикновено бързо и с нечетлив почерк, като често върху текста впоследствие са нанасяни множество корекции.

На 29 юли 1882 г. с посредничеството на Министерството на народното просвещение в Народната библиотека са доставени няколко ръкописа. Те са дар от виден църковен и обществен деец, просветител, преводач, учен и благодетел²¹ – Варненски и Преславски митрополит

библиотека. *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*. Филозофски факултет. Библиотечно-информационни науки, год. VIII (8), 2016, 7–69.

¹⁹ Беньо Цонев участва активно в подбора на постъпващите ръкописи като основен референт на институцията в периода 1897–1923 г. Интересното е, че в началото той работи абсолютно безкористно за обогатяването на библиотечните сбирки и едва през 1907 г. повдига официално въпроса за своето заплащане. Вж. Христова, Б. Професор Беньо Цонев..., 9–12.

²⁰ Цонев, Б. *Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София*. [Т. 1]. София: Народна библиотека, 1910; Цонев, Б. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Т. 2. София: Народна библиотека, 1923.

²¹ Велико Йорданов при изброяването на получените от библиотеката най-ранни дарения от българи споменава в едно изречение и за подарените от митрополит Симеон ръкописи. Вж. Йорданов, В. *История*..., 51.

Симеон (1840–1937)²². В официалното писмо²³, с което са придружени, се говори за пет книжовни паметника, но реално са изброени и са описани с известни подробности само четири: две четириевангелия, взети от с. Тича, като едното е изписано върху пергамент, а другото върху хартия; няколко листа от требник, писан на хартия; една „Александрия“ или „книга на хартия за похожденията на Александър Великий“²⁴ (вж. ил. 1). От Министерството в края на изложението предлагат на библиотеката да изпрати на митрополит Симеон във връзка с това дарение шейсет лева, които да послужат за „набавяние учебници на децата от с. Тича, от което село ся зети двете евангелия“. Препоръка, с чието осъществяване активно се заема старши библиотекарят по това време Васил Манчов (1831–1906)²⁵, за което съдим по запазените чернови на подготвените от него писма²⁶. Първата чернова е от 31 юли 1882 г., т.е.

²² Светското име на митрополит Симеон е Одисей Попниколов. Той е роден в гр. Бургас. Ръкоположен е за митрополит на Варненско-Преславската епархия през 1872 г. Повече за неговата църковна, обществена и образователна дейност вж. в *Енциклопедия България*. Т. 6. София: БАН, 1988, 187; Тошкин, А., А. Рабаджийска, М. Куманов. *Трето българско царство 1879–1946. Историческа енциклопедия: история, икономика, дипломатия, политически партии, личности, печат*. София: Книгоиздателска къща „Труд“, 2003, 330. По-подробно за мащабната благотворителна дейност на митрополит Симеон вж. у Николова, В., Р. Стоянова, съст. *Енциклопедия Дарителството. Дарителски фондове и фондации в България 1878–1951*. Т. 1. София: Съюз на българските фондации и сдружения, 2000, 15–16, 181–182, 246, 256.

²³ Става дума за писмо върху официална бланка от Министерството на народното просвещение. То е изготвено на 29 юли 1882 г. и е с изх. № 1858. Получено е в Управлението на Народната библиотека още същия ден. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 36.

²⁴ В настоящия текст при цитиране на ползваните архивни документи са запазени оригиналните пунктуационни и езикови особености, а само е осъвременено графичното изписване. При необходимост старите буквени знаци са заменени с техните съответствия, като се имат предвид съвременният правопис и правоговор.

²⁵ Васил Манчов е просветен деец, учител и читалищен деятел. Добре владеел няколко езика – френски, италиански, гръцки, румънски и турски. Назначен е за старши помощник в библиотеката през лятото на 1881 г. и остава в нея до 1885 г. В този период той понякога е и единствената отговорна фигура в институцията, а в един момент е и поддиректор, като понякога остава да работи само с младши помощник и други служители. Вж. Йорданов, В. *История...*, 78–79, 116.

²⁶ В архива на библиотеката по този казус са запазени черновите на шест писма, подготвени от Васил Манчов. Те дават представа за водената по въпроса коррес-

само два дни след пристигането на ръкописите в националното книгохранилище. От нейния текст научаваме, че с оригиналното писмо до митрополит Симеон е изпратен и пощенски запис за указаната по-горе сума²⁷. Негово Високопреосвещенство отговаря в края на следващия месец и заедно със своето писмо връща обратно паричния запис, като моли предвидените средства да се изпратят на училищния инспектор на Шуменския учебен окръг²⁸. Реализацията на тази идея отнема време и усилия, като се разменят отново писма с митрополит Симеон²⁹ и протича кореспонденция с инспектората в гр. Шумен³⁰. Днес в архива на библиотеката във връзка с това дарение са запазени общо шестнайсет документа³¹, като последният от тях е с дата 28 октомври 1882 г. Той е изпратен от инспектора на Шуменския учебен окръг и представлява обратна разписка за изтеглената сума, предназначена за „купуване учебници за бедните ученици в с. Тича“³².

С дарението на митрополит Симеон Варненски и Преславски в сбирката от славянски ръкописи на библиотеката попада и един пергаментен кодекс – четириевангелие от края на XIV – началото на

понденция от името на библиотеката с митрополит Симеон, Шуменския училищен инспекторат и Софийската телеграфо-пощенска станция в периода 31 юли – 16 октомври 1882 г. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 38–39, 43–44, 45–46, 47–48, 50–51, 60–61.

²⁷ НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 38–38б.

²⁸ Отговорът е написан собственооръчно от митрополит Симеон на 24 август 1882 г. в гр. Шумен. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 42.

²⁹ Става дума за чернова на писмо с допълнителни уточнения от библиотеката до митрополит Симеон, с дата 31 август 1882 г., както и за неговия отговор от 1 септември. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 45–46, 49.

³⁰ Черновите на отправените от името на библиотеката писма са с дати 31 август и 21 септември, а изпратените от Шуменския училищен инспекторат отговори и съответните разписки са от 26 септември, 5, 8 и 28 октомври 1882 г. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 47–48, 50–51, 52–53, 54–55, 58–59, 64–65.

³¹ Прави впечатление, че няколко от архивните единици са всъщност копия на други документи от тази своеобразна колекция, свързана с дарението на митрополит Симеон. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 56–57, 66–67, 68.

³² НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 64–65.

XV в. Ръкописът (НБКМ 24)³³ е намерен в с. Тича³⁴, недалеч от гр. Котел. Той е калиграфски изписан и богато украсен в плетеничен балкански и неовизантийски стил, като е използвано и злато. Заставките и инициалите пред евангелията са изпълнени прецизно и с плътно полагане на цветовете. Съгласно описанието на книжовния паметник при постъпването си той се е състоял от 292 листа³⁵. По щастливо стечение на обстоятелствата осем десетилетия по-късно към това четириевангелие е добавена и друга страница, благодарение на уважавания български славист, литературен историк и преводач Васил Киселков (1887–1973)³⁶. През 1963 г. той предава на библиотеката „с молба да бъде запазен“ един пергаментен лист³⁷, донесен му преди много години. Дарението е придружено от писмо до директора на институцията, в което е разказана и историята на фрагмента³⁸. Според предоставените сведения той попада у Васил Киселков през 1919 г., по това време учител в гр. Котел. Листът му бил даден от негова

³³ Цонев, Б. *Опис на ръкописите...*, 25–26.

³⁴ Село Тича се намира на 14 км от гр. Котел. Част е от община Котел, област Сливен.

³⁵ Цонев, Б. *Опис на ръкописите...*, 25.

³⁶ Васил Славов Киселков е роден в гр. Котел. Следва славянска филология в Софийския университет, защитава докторат в Загреб, специализира славистика във Виена. Бил е и учител в Сливен, Котел, Карнобат и Ямбол. Неговите изследователски интереси са свързани основно с историята на старата българска литература, но и с възрожденската книжнина. Вж. *Енциклопедия България*. Т. 3. София: БАН, 1982, 426–427; Тошкин, А., А. Рабаджийска, М. Куманов. *Трето българско царство...*, 182.

³⁷ Това е листът, който след идентификацията му като част от НБКМ 24 при архивистичната фолиация на ръкописа е отбелязан като л. 7. В неговия горен ляв ъгъл със синьо мастило е нанесен полученият при постъпването на листа инв. № 10/963. Листът, като съдържание, принадлежи към помощния апарат на четириевангелието – част е от месецослова. Отделянето на листа от книжното тяло и съхранението му самостоятелно за един дълъг период от време е дало отражение върху неговото физическо състояние. Повърхността на листа от едната страна е силно пожълтяла, а от другата страна текстът е почти напълно изтрит. Страничният ръб на листа е подгънат, личат и следи от прегъване по средата.

³⁸ Писмото до директора на НБКМ е от 17 септември 1963 г. То е подписано от дарителя с „В. Сл. Киселков“, като в положението върху листа печат на институцията са вписани входящият № 3744 и датата 19 септември. Днес документът се съхранява в архива на отдел „Ръкописи и старопечатни книги“.

ученичка – „девойката Кара依依ева от с. Тича“. По нейните думи тя го взела от „роднинско семейство, което живеело в така наречената „Попова къща“ в селото“. Обединяването в средата на ХХ в. на отделните части на Четириевангелието от Тича³⁹ в ръкописната колекция на библиотеката е далечен отглас от колективния дарителски дух, познат от епохата на Българското възраждане⁴⁰. Паметникът е съхранен за идните поколения посредством дарителските жестове на две различни, но в еднаква степен отговорни към българското духовно и културно наследство личности – митрополит Симеон и Васил Киселков.

Сред най-големите дарители на Българската народна библиотека в първите години е и друг висш духовник – митрополит Мелетий Софийски (1832–1891)⁴¹. Той е сред учредителите на институцията⁴² и приема много присърце усилията, полагани да се съхрани нашето книжовно богатство. Неговият личен принос към тази кауза е издирването и събирането с особено усърдие от църквите и манастирите в епархията на група от ценни ръкописи и старопечатни книги, които предава на библиотеката през 1883 г.⁴³ Първоначално съставеният за тях списък, изглежда, е безвъзвратно изгубен, но представа за размерите и значимостта на жеста на митрополит Мелетий придобиваме от други два различни по време документа. Първият документ е чернова с опис на съхраняваните от учреждението ръкописи към 30 януари 1884 г.⁴⁴, съставен по всяка вероятност от новоназначения директор

³⁹ Днес НБКМ 24 се състои от 293 л.

⁴⁰ Дарителството през Възраждането като явление е тема на едноименната книга на историка Дечко Лечков. По-подробно за колективните форми на дарителство в тази епоха и по-конкретно за обединяването от „общо дело“, например на няколко различни еснафа, които „заедно подпомагат една цел“, вж. у Лечев, Д. *Дарителството през Възраждането*. Шумен: Издателска къща „Илия Р. Блъсков“, 1993, 113.

⁴¹ Митрополит Мелетий е книжовник, преводач, учител, обществен деец, редовен член на Българското книжовно дружество, както и депутат в Учредителното народно събрание. Повече за неговия богат на противоречия духовен, обществен и политически живот вж. в *Енциклопедия България*. Т. 4. София: БАН, 1984, 184; Тошкин, А., А. Рабаджийска, М. Куманов. *Трето българско царство...*, 230.

⁴² Йорданов, В. *История...*, 25.

⁴³ Цонев, Б. *Опис на ръкописите...*, V–VI; Йорданов, В. *История...*, 51, 90–91.

⁴⁴ Става дума за НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 85–85б, като изготвеният списък не е подписан. Велико Йорданов публикува пълното съдържание на

Константин Иречек⁴⁵. Информацията в него, която представлява интерес за нас, е доста оскъдна. Според нея подарените от духовника книжовни паметници са четиридесет и осем на брой, но добре подвързани сред тях са едва двадесет и два. Отбелязано е и че те са били „изчислени“ в по-ранен рапорт до Министерството на просвещението от 2 юни 1883 г. Вторият документ е без дата и съдържа сравнително подробен опис на дарените книги⁴⁶. Възможно е той да е послужил и за основа на данните, които Велико Йорданов публикува за постъпленieto в своята книга⁴⁷. Прави впечатление, че в списъка преобладават ръкописите, като те са поне четиридесет и два от общо четиридесет и осем паметника. Цялостна идентификация на тези кодекси и до момента не е направена. Реално дарението на митрополит Мелетий дава началото на сбирката от славянски ръкописи на библиотеката, като със своя компактен характер то е своеобразното ядро, около което продължава нейното обогатяване и развитие във времето. В архива на учреждението днес се пазят две собственоръчно написани и подписани от Негово Високопреосвещенство писма по въпроса. Първоначално с кратка бележка от 28 март 1883 г. той отправя към старшия библиотекар Васил Манчов покана „да испроводите някого си тази вечер на 9 часа в Митрополията с един чувал за да приеме от мене в подарък на общественната библиотека стари ръкописни книги“⁴⁸ (вж. ил. 2). Съобщението стига до получателя с голямо закъснение⁴⁹ и заявеното

документа и посочва, че описът на ръкописите е съставен от самия Константин Иречек. Вж. Йорданов, В. *История...*, 102.

⁴⁵ Повече за работата на Константин Иречек по създаването и уреждането на Българската народна библиотека в качеството му на служител на Министерството на народното просвещение, а след това и като директор на институцията, вж. у Йорданов, В. *История...*, 64–115; Симеонова, Р. *Българската национална библиотека...*, 25–28.

⁴⁶ В документа са изброени 48-те книжовни паметника, дарени от митрополит Мелетий. Сведенията за ръкописите и старопечатните книги включват название, датировка, състояние, брой листове. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 1669–1682.

⁴⁷ Йорданов, В. *История...*, 90–91.

⁴⁸ НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 69.

⁴⁹ В полето над основния текст на документа е отбелязано, че писмото е прието в библиотеката на 3 април.

намерение не се осъществява с първата уговорка. Междувременно митрополит Мелетий Софийски изпраща второ писмо на 31 март⁵⁰, в което дава повече подробности за предлаганото дарение (*вж. ил. 3*). То включва освен споменатите ръкописи и една каменна икона с образа на св. Георги, както и двуезична Библия от личната библиотека на Негово Високопреосвещенство, описана като изящно издание на иврит и в превод на немски език с коментари. Текстът съдържа и пояснението на висшия духовник, че тези книжовни паметници „съм събрал с голямо тчение от различните части на Софийската епархия“. Изложението завършва с неговата молба, за да „разберат прочее тия части благоволет да публикуват в държавния или в друг някои вестник за тяхното подаряване“.

Изглежда, желанието на митрополит Мелетий е осъществено от библиотечните служители и направеното дарение е обнародвано в пресата. Свидетелство за това развитие на събитията е писмо от Министерството на народното просвещение с дата 17 март 1884 г.⁵¹ (*вж. ил. 4*). То е изпратено по повод молбата на жителите на с. Бусинци⁵² да получат ново печатно евангелие в замяна на тяхното ръкописно четириевангелие, подарено на библиотеката една година по-рано от софийския митрополит. От Министерството съветват директора на институцията по това време – Константин Иречек, книгата да се закупи с част от предвидените за набавяне на списания средства. В допълнение се дават и указания това да се направи от конкретно място – „тукашното священническо братство „Св. Йоан Рилски“, а после е наредено изданието да се предаде в Министерството на просвещението за по-нататъшно разпореждане.

⁵⁰ НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 71.

⁵¹ Документът представлява писмо върху официална бланка от Министерството на народното просвещение. То е от 17 март 1884 г. и е с изх. № 901, като стига до адресанта още същия ден. Изглежда, че за дарените книги от митрополит Мелетий Софийски са били издадени специални свидетелства от Управлението на Народната библиотека. От текста разбираме, че искането на жителите на с. Бусинци до Министерството е било придружено от подобно свидетелство. *Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 93.*

⁵² Село Бусинци се намира на 8 км от гр. Трън, област Перник.

Четириевангелието (НБКМ 52)⁵³, т. нар. Бусинско евангелие, е скъп ръкопис. Изписан е калиграфски на хартия в южноруско или молдовско книжовно средище през третата четвърт на XVI в.⁵⁴ и е сред най-богато украсените книжовни паметници от тази епоха в сбирката от славянски ръкописи на библиотеката. Неговото оформление включва миниатюри на цял лист с образите на евангелистите, пред всяка от които има предпазен лист с прозорец от естествена коприна, както и заставки в неовизантийски стил и големи плетенични инициали. При изпълнението на част от елементите (миниатюри, заставки, заглавия) е използвано злато. В замяна на този ценен кодекс библиотеката купува за много сериозната по това време сума от 100 лева печатно напрестолно евангелие с обков⁵⁵, което изпраща на Министерството на народното просвещение⁵⁶, а то от своя страна със съдействието на трънския окръжен управител го предава на църковното настоятелство в с. Бусинци⁵⁷ и до библиотеката е изпратена съставената по този повод разписка⁵⁸ (вж. ил. 5).

⁵³ Кодексът се състои от П+509 л. хартия. Миниатюрите с образите на евангелистите, които предшестват евангелията, са три (л. 106, л. 1396; л. 2296). Липсва миниатюрата с образа на св. ев. Йоан. Повече за ръкописа вж. у Цонев, Б. *Опис на ръкописите...*, 45–47; Узунова, Е. За няколко приписки, свързани с историята на Бусинското четириевангелие от XVI век. *Известия на Народната библиотека „Кирил и Методий“*, год. XV (22=28), 1994 (изд. 1996), 277–281.

⁵⁴ Ръкописът е датиран в резултат на филиграноложкото проучване на хартията от Нина Вутова. Вж. Узунова, Е. За няколко приписки..., 277.

⁵⁵ Разписка от 8 май 1884 г. за закупуването от Управлението на Народната библиотека на евангелие „голем формат обковано и от двете страни“, което е на стойност 100 лв. Документът е подписан от книгопродавеца в свещеническото братство „Св. Иван Рилски“ Д. Добрев. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 95.

⁵⁶ Чернова на писмо, с което във връзка с искането на жителите на с. Бусинци от библиотеката се изпраща до Министерството на народното просвещение ново-закупено евангелие с молба да бъде предадено на посочената селска община. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 97.

⁵⁷ Официално писмо от Министерството на просвещението от 1 юни 1884 г. и с изх. № 1621. С него се препраща разписката, срещу която трънският окръжен управител е предал на църковното настоятелство в с. Бусинци изпратеното от библиотеката евангелие. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 101.

⁵⁸ Разписката от 26 май 1884 г., с която църковното настоятелство в с. Бусинци с посредничеството на трънския окръжен управител приема подареното от библио-

Днес в Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ се съхраняват единайсет ръкописа⁵⁹, дело на поп Стойко Владиславов, или епископ Софроний Врачански (1739–1813)⁶⁰, сред които е и Първият Софрониев, Котленски препис на „История славянобългарска“ (НБКМ 368)⁶¹ от 1765 г. Почти напълно непозната е обаче историята на тежката двугодишна борба, която води директорът на институцията Васил Стоянов в периода 1889–1891 г.⁶² за постъпването на първия паметник от тази представителна Софрониева колекция⁶³. Става дума за „Поучения и словосказания на празници Господних“, т. нар. Пър-

теката евангелие и удостоверява това с подписите на членовете на настоятелството и полагането на селския печат. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 103.

⁵⁹ Подписаните и атрибуирани на Софроний Врачански ръкописи в сбирката на библиотеката са единайсет. Част от тях са: Часословец (НБКМ 285) от 1768 г. (вж. Цонев, Б. *Опис на ръкописите...*, 184–185); Часослов (Софрониев) (НБКМ 1392) от 70-те години на XVIII в. (вж. Христова, Б., Д. Караджова, Н. Вутова. *Опис на славянските ръкописи...*, 90–91); Вторият видински сборник на Софроний Врачански (НБКМ 1093) от 1802 г. и „Чудеса Богородични“ (НБКМ 1133) от началото на XIX в. (вж. Стоянов, М., Х. Кодов. *Опис на славянските ръкописи...*, т. 3, 430–433, 463–466; „Театрон политикон, сиреч Гражданское позорище“ (НБКМ 357) от 1809 г. (вж. Цонев, Б. *Опис на ръкописите...*, 393–396); Катавасийник (НБКМ 1402) от втората четвърт на XIX в. (вж. Христова, Б., Д. Караджова, Н. Вутова. *Опис на славянските ръкописи...*, 104–106).

⁶⁰ Софроний Врачански, чието светско име е Стойко Владиславов, е духовник – свещеник, а по-късно и епископ на Враца, изтъкнат книжовник, преводач, учител. Вж. повече у Аврамова, Р., В. Василева, Д. Давчева и др. *Българската възрожденска интелигенция. Учители, свещеници, монаси, висши духовници, художници, лекари, аптекари, писатели, издатели, книжари, търговци, военни... Енциклопедия*. София: Д-р Петър Берон, 1988, 604–605.

⁶¹ Цонев, Б. *Опис на ръкописите...*, 411–412.

⁶² Васил Димитров Стоянов е книжовник, учител, общественик и административен деец. В Пражкия университет следва славянска филология, а после и право. Известно е, че е един от основателите на Българското книжовно дружество. Той е първият останал начело на Народната библиотека за почти десет години – от 7 септември 1884 до 1 април 1894 г. Повече за неговата дейност като директор на институцията вж. у Йорданов, В. *История...*, 118–152; Симеонова, Р. *Българската национална библиотека...*, 31–36.

⁶³ Много кратко и не съвсем точно сведение по въпроса публикува Велико Йорданов. Вж. Йорданов, В. *История...*, 139.

ви видински сборник (НБКМ 356)⁶⁴ на Софроний Врачански от 1802 г. В архива на библиотеката се съхраняват седем документа, свързани с казуса⁶⁵. Благодарение на тях разбираме, че началото на своеобразния поход за придобиването на кодекса е поставено с пространно писмо от Васил Стоянов до министъра на народното просвещение, чиято чернова е запазена и е от 24 май 1889 г.⁶⁶ Текстът започва с препредаването на разказа на Христо Попкръстев за начина, по който през 1878 г. въпросният ръкопис на Софроний Врачански е станал собственост на неговия баща поп Кръстьо от гр. Клисура. Той го „бил откупил за едно бяло меджидие⁶⁷ от одного Турчина по времето на подирната руско-турска война, когато тойзи Турчин с други без брой много турски бежанци е отивал за къде Цариград“. Директорът съобщава, че е помолил да получи книгата от настоящите ѝ притежатели „та да я видя и разгледам, и, после, ако обичат, да я отстъпят на повереното ми учреждение или в дар или с пари“. Сборникът е донесен в библиотеката и Васил Стоянов с вълнение установява, че

⁶⁴ Кодексът се състои от 387 л. хартия и съдържа 79 слова с християнско-поучителен характер. По-късно 20 от тези слова са включени от Софроний в изданията от него в гр. Римник сборник, озаглавен „Неделник“ (1806) – първата печатна книга на новобългарски език. Ръкописът е писан с котленски калиграфски полуустав, като текстът е поместен в полетата на предварително очертани рамки. Решение, което препраща към мечтата на Софроний Врачански за отпечатването на книга. Украсата е скромна и включва малки двцветни лентовидни заставки с плетенични и растителни мотиви, изпълнени като комбинация от киновар и мастилото на изписване. Оформлението допълват червени геометрични инициали, понякога развити с растителна орнаментика. Вж. Цонев, Б. *Опис на ръкописите...*, 389–393.

⁶⁵ Тези седем документа се простират във времето между 24 май 1889 и 9 май 1891 г. Те са свързани с водената през периода кореспонденция между библиотеката и Министерството на просвещението по повод придобиването на Първия видински сборник на Софроний Врачански от 1802 г. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 133–134, 140–141, 142, 146, 147–148, 158–159, 176.

⁶⁶ Датата в началото на документа е 24 май 1889 г., а изходящият номер е 120. В края на текста обаче, заедно с положения подпис на директора, е посочен друг ден – 22 май. В текста са внесени много допълнения и корекции, което обяснява разликата в датите с по-прецизната и продължителна подготовка на писмото от страна на Васил Стоянов. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 133–134.

⁶⁷ Меджидие или меджидия е название на монета, въведена в Османската империя след възкачането на престола на султан Абдул Меджид I (1823–1861). Сребърното меджидие е познато и като бяло меджидие. То се равнява на 20 коруша (гроша).

наистина е писан от „собственната ръка на Софрония, пръв до нине нам познат негов труд“. В хода на изложението той представя и своите наблюдения за параметрите и физическото състояние към момента на тази голяма и тежка книга, разисква нейното съдържание и стойност. Мнението му е, че този „труд на Софрония е несравнено много драгоценен от всичките му печатни издания, даже и от Римнишкото му издание, защото езикът му е чист и вразумителен и за най-безграмотен Българин“. Директорът настоява пред министъра „да се придобие непременно тази ръкописна книга за Народната Библиотека и Музей, и по кой начин да не се оставя в частни ръце“. Според него исканата от собственика сума от две хиляди лева за кодекса е „неимоверна“ и отбелязва, че „не се пада повече възнаграждение за тая книга от 200–300 или най-много 400 (четирисотин) лева, и то като един твърде извънреден и последен случай. Инак, ако захванем да разнасяме с стотини и с хиляди лева за купуване една ръкописна книга, тогава ще треба да разнесем цели милиони само за да се сдобият нашите Народни библиотеки с порядочни сбирки от драгоценни ръкописи, нещо, което нигде го няма на светът, та и не може да бъде“.

Има обективни обстоятелства за съставянето на толкова подробно писмо до висшестоящата институция, а и за заявената в края на изложението позиция от Васил Стоянов. Няколко години по-рано от Министерството на народното просвещение е утвърдена Инструкцията за управление на Българската народна библиотека, подготвена от Константин Иречек по време на неговото управление като директор⁶⁸. В нея изрично е посочено по повод начините за попълване на сбирките, че библиотеката не може да изразходва за еднократна покупка повече от петдесет лева. Книжовните паметници, предлагани, оценени и съответно закупувани на по-висока от посочената стойност, трябва да се представят предварително за одобрение пред Министерството⁶⁹. Очевидно е, че в разглеждания случай необходимата за придобиването на Първия видински сборник на Софроний Врачански сума многократно надвишава въведения лимит за подобен разход, незави-

⁶⁸ Инструкцията е утвърдена от Министерството на народното просвещение на 21 юни 1884 г. Вж. Йорданов, В. *История...*, 113.

⁶⁹ *Пак там*, 108.

симо дали ще бъде удовлетворено желанието на семейството на поп Кръстьо, или за кодекса ще бъде предложена по-малка сума. От друга страна, отношенията между Министерството и Васил Стоянов скоро след неговото встъпване в длъжност се усложняват и почти през целия му мандат по тази ос съществува напрежение. Той среща неразбиране относно ред належащи за институцията проблеми, сред които са нейното настаняване в по-подходяща сграда, бюджетните ограничения, провежданата кадрова политика и постоянната смяна на служителите на по-ниските нива – от поддиректорите до писарите, намесата в подбора на изписваните за библиотечния фонд книги и много други⁷⁰. Демонстрираното поведение и пороят от непосилни физически за изпълнение административни нареждания от страна на Министерството създават в определен момент невъзможна за работа среда, а в резултат на задълбочаването на конфликта за известен период всяко предложение на директора бива отхвърляно⁷¹. Съвсем разбираемо е, че при тези условия Васил Стоянов се стреми възможно най-изчерпателно и убедително да изложи казуса с ръкописа на Софроний Врачански. Той иска непременно да осигури постъпването на сборника в библиотеката и в края на изписаните четири страници обосновава една подходяща, но и по-приемлива цена за неговото закупуване.

Министерството на просвещението изглежда обаче не е получило или по-скоро не е взело под внимание рапорта на Васил Стоянов от края на май 1889 г., защото във връзка с отправено от Христо Попдимитров запитване за Софрониевия кодекс оттам изпращат искане за обяснение по въпроса на 16 август 1889 г.⁷² Следващото официално писмо пристига в библиотеката месец по-късно и с него Министерството се включва вече активно в разрешаването на случая⁷³.

⁷⁰ *Пак там*, 119–140.

⁷¹ *Пак там*, 130–133; Симеонова, Р. *Българската национална библиотека...*, 33–35.

⁷² Писмо на бланка от Министерството на просвещението от 16 август 1889 г. и с изх. № 5871, което е получено още същия ден в библиотеката. Поставената от директора резолюция върху него е да се отговори, че за въпросната книга вече е бил изпратен рапорт. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 140.

⁷³ Официално писмо от Министерството на просвещението от 11 септември 1889 г. и с изх. № 7991. Получено е в библиотеката на 12 септември. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 142.

То назначава директора Васил Стоянов за член на комисия, която да определи стойността на Първия видински сборник, както и го информира за посочения от собственика участник в комисията – учителя в Софийската класическа гимназия Иван Пеев⁷⁴. На 9 декември 1889 г. е внесена промяна в създадената комисия⁷⁵, като Иван Пеев поради преместването му в гр. Пловдив е заменен по желание на Христо Попдимитров от Илия Белковски (1847–1922)⁷⁶, който няколко дни след това е поканен да започне работа по възложената задача в библиотеката⁷⁷. Доклад от 27 март 1890 г.⁷⁸ съобщава, че според Илия Белковски притежателят на кодекса държи категорично на първоначално исканата сума от две хиляди лева и няма да отстъпи ръкописа на по-ниска цена. Същевременно директорът на свой ред настоява книгата да остане „завинаги собственост на повереното ми учреждение“. Подробностите по развитието на казуса за година напред остават неизвестни за нас. От черновата на писмо с дата 9 май 1891 г.⁷⁹ научаваме, че библиотеката е успяла да откупи Софрониевия сборник за петстотин лева и Васил Стоянов моли посочената сума да се отпусне за неговото изплащане. Стъпка, която отбелязва благополучния край на тежката и дълга процедура по придобиването на този

⁷⁴ Вероятно става дума за Иван Пеев-Плачков (1864–1942), който е роден в гр. Копривщица. Завършва Робърт колеж в Цариград, след което е учител в София и Пловдив между 1883–1900 г. Впоследствие двукратно оглавява Министерството на народното просвещение (1900–1901, 1912–1913). Вж. Тошкин, А., А. Рабаджийска, М. Куманов. *Трето българско царство...*, 285.

⁷⁵ Писмо на бланка от Министерството на просвещението от 9 декември 1889 г. и с изх. № 9949, което е получено в библиотеката още същия ден. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 146.

⁷⁶ Илия Белковски е просветен деец, учител, преводач, участник в национално-освободителното движение и сподвижник на Васил Левски. В периода 1883–1898 г. е помощник-кмет на гр. София. Вж. Аврамова, Р., В. Василева, Д. Давчева и др. *Българската възрожденска интелигенция...*, 60.

⁷⁷ Чернова на писмо до Илия Белковски от името на библиотеката от 12 декември 1889 г. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 147.

⁷⁸ Чернова на писмо до Министерството на народното просвещение от 27 март 1890 г. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 158–159.

⁷⁹ Чернова на писмо до Министерството на народното просвещение от 9 май 1891 г. Вж. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188, л. 176.

ръкопис на Софроний Врачански от институцията. С основание към конкретния случай може да се отнесе мнението на Беньо Цонев, че като се има предвид как „машински“ са се отнасяли почти всички ръководства на Министерството на просвещението към бюджета на библиотеката, „за чудене е, как е било възможно да се набере и тоя книжовен имот, защото покупката на ръкописи и книги за Народната библиотека е тъй ограничена с преоскъдни кредити за тази цел, и тъй много спъната с излишни формалности, че много пъти отчайва и продавачи и купувачи“⁸⁰.

Разгледаните в настоящото проучване документи оставят от дистанцията на времето по-различно впечатление. Според наличните сведения изглежда, че взаимодействието с Министерството е добро, макар и административно усложнено. От друга страна, работата на служителите на библиотеката е впечатляваща и може да се оцени много високо. Те реагират изключително бързо, адекватно и прецизно във всеки един случай, без значение от нивото на своята подготовка и на трудностите, пред които се изправят. Тяхното постоянство, усърдие и всеотдайност ни напомнят, че независимо от обстоятелствата грижата и спасяването на националното книжовно богатство са въпрос на избор, който се прави във всеки един момент, днес, тук и сега.

⁸⁰ Цонев, Б. *Опис на ръкописите...*, VI.

Библиография

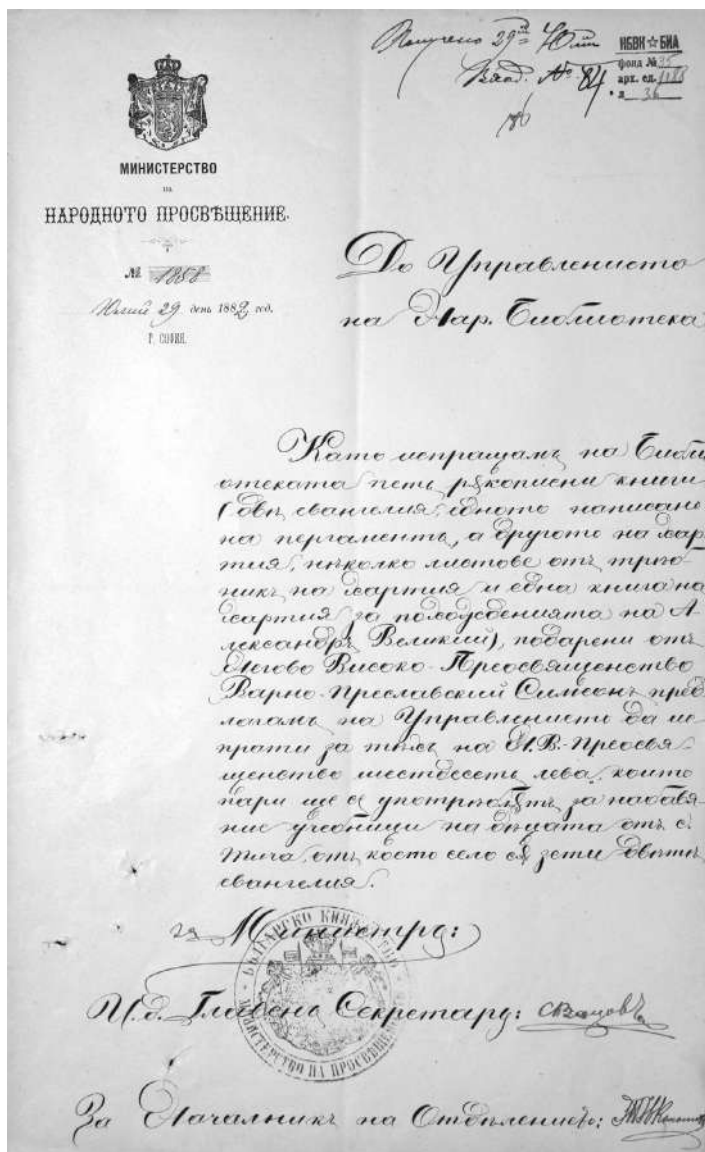
Архивни източници

НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. 1188.

Литература

- Аврамова, Р., В. Василева, Д. Давчева и др. *Българската възрожденска интелигенция. Учители, свещеници, монаси, висши духовници, художници, лекари, аптекари, писатели, издатели, книжари, търговци, военни...* Енциклопедия. София: Д-р Петър Берон, 1988.
- Георгиев, Л., Н. Кавалджиева-Пенева, К. Божилова. Из историята на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. В: *Библиотеки за рубежом 2019. Национална библиотека Болгарии: вчера, сегодня, завтра*. Москва: Академия „Рудомино“, 2019, 205–213.
- Енциклопедия България*. Т. 3. София: БАН, 1982.
- Енциклопедия България*. Т. 4. София: БАН, 1984.
- Енциклопедия България*. Т. 6. София: БАН, 1988.
- Енциклопедия Дарителството. Дарителски фондове и фондации в България 1878–1951*. Т. 1. София: Съюз на българските фондации и сдружения, 2000.
- Йорданов, В. *История на Народната библиотека в София: по случай 50-годишнината ѝ 1879–1929*. София: Народна библиотека, 1930.
- Лечев, Д. *Дарителството през Възраждането*. Шумен: ИК „Илия Р. Блъсков“, 1993.
- Минчева, Б. Ръкописи и старопечатни книги. В: *Библиотеки за рубежом 2019. Национална библиотека Болгарии: вчера, сегодня, завтра*. Москва: Академия „Рудомино“, 2019, 249–253.
- Райков, Б., Б. Христова. Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. В: *Кирило-Методиевска енциклопедия*. Т. 2. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995, 793–795.

- Симеонова, Р. *Българската национална библиотека и нейните директори (1879–2009)*. София: ИК „Христо Ботев“, 2009.
- Смядовски, С. Беньо Цонев. В: *Кирило-Методиевска енциклопедия*. Т. 4. София: АИ „Марин Дринов“, 2003, 477–481.
- Стоянов, М., Х. Кодов. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Т. 3. София: Наука и изкуство, 1964.
- Стоянов, М., Х. Кодов. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека в София*. Т. 4. София: Народна библиотека „Кирил и Методий“, 1971.
- Стоянов, М. Ръкописната сбирка на Народната библиотека „Кирил и Методий“. *Известия на Народната библиотека „Кирил и Методий“*, год. IV (12=18), 1971 (изд. 1972), 321–328.
- Тошкин, А., А. Рабаджийска, М. Куманов. *Трето българско царство 1879–1946. Историческа енциклопедия: история, икономика, дипломация, политически партии, личности, печат*. София: Книгоиздателска къща „Труд“, 2003.
- Узунова, Е. За няколко приписки, свързани с историята на Бусинското четириевангелие от XVI век. *Известия на Народната библиотека „Кирил и Методий“*, год. XV (22=28), 1994 (изд. 1996), 277–281.
- Христова, Б., Д. Караджова, Н. Вутова. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Т. 5. София: Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, 1996.
- Христова, Б. Професор Беньо Цонев като основен референт на Националната библиотека. *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*. Философски факултет. Библиотечно-информационни науки, год. VIII (8), 2016, 7–69.
- Цонев, Б. *Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София*. [Т. 1]. София: Народна библиотека, 1910.
- Цонев, Б. *Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека*. Т. 2. София: Народна библиотека, 1923.



Ил. 1. Писмо от Министерството на народното просвещение, с което в Народната библиотека се изпращат подарените от митрополит Симеон ръкописи.

София. 29 юли 1882 г.

НБКМ - БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. л. 36

№36. праща на 3 Април
 Досточастният
 Господине В. Матевъ!

НБВН ☆ БИА фонд № 35 арх. ед. 1188 л. 69

Бидете тъй добри да intro-
 водите някога този вечеръ
 на 9 часа в Митрополичествъ
 ся единъ гуванъ за да приеме
 отъ мене въ подарокъ на
 обществната библиотека
 стари рѣкописни книги.
 Присетете малко часъ, учение
 въ Дюлковото или Книжваръ
 училище

+ Митрополитъ Мелетій

28 Мартъ
 1883 год.

Ил. 2. Писмо от митрополит Мелетий Софийски, с което кани представители на Народната библиотека да получат дарение от стари ръкописи.

[София]. 28 март 1883 г.

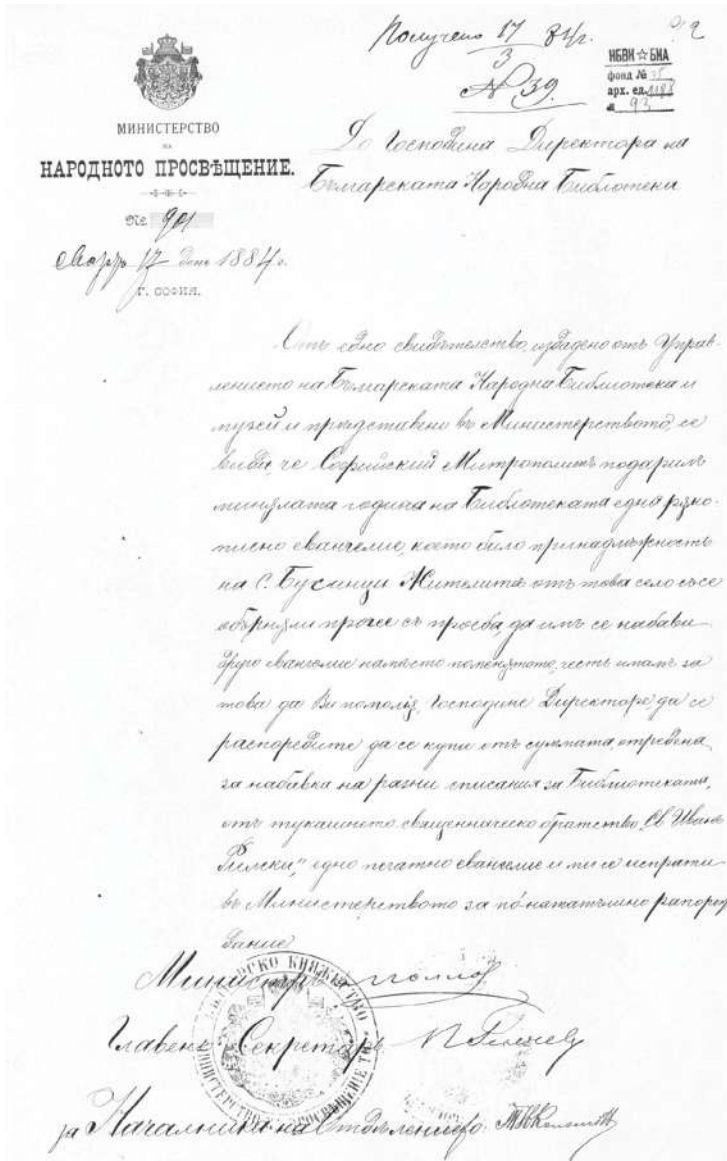
НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. л. 69

присто на 5^{та} Априлия
 Бр. 37.
 Драги митрополите
 Манаго!
 НБКМ ☆ БИА
 фонд № 35
 арх. оп. 1180
 № 31

Уважаема, манаго, че възреченото
 време не е възможно да се представят
 книгите. Сего наговаряме да
 изпроводите реловъцу ядако земство от
 поватена. оветно редкоство има
 и едно икона Кашета, на която изобразена
 св. великачуреница Таспия, и оветно може
 повероване воя собствеността си в
 тека Библията на Еврейский Язык и в
 предод на книги и кашетория. Уредно
 е издадено.
 воя редкоство сего соборно в
 тужение от различните гаети на Таспия
 смота спархис. Ядако реловъцот
 гаети наговаряме да поблизкувате в
 дурмални манаго дурно воя воя
 тужение повероване.
 приемене воя, манаго, че воя в
 манаго и манаго погумение Кашет.
 + Митрополит Мелетий

31 Март
 1883 год.

Ил. 3. Писмо от митрополит Мелетий Софийски, с което повторно кани представители на Народната библиотека да получат събраните по негова инициатива ръкописи. [София]. 31 март 1883 г. НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. л. 71



Ил. 4. Писмо от Министерството на народното просвещение относно молбата на жителите на с. Бусинци да получат ново печатно евангелие в замяна на тяхно ръкописно четиревангелие, подарено на Народната библиотека от митрополит Мелетий.

София. 17 март 1884 г.


НБКМ - БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. л. 93

138
№ 1/5 84 № 10

Гостиска

НБКМ * БИА
Фонд № 37
арх. ед. 1177
к. 103

Същото Бусинското Цър-
ковно Настоятелство, удо-
стоверява, че при отъ Гого-
дина Трънскии Окръженъ,
Управителъ, едно Евангелие
подарено отъ Българската
Народна Библиотека на
Църквата въ с. Бусинци,
въ замяна на даденото
въ тѣзи посидякъта едно
Старо рибко писмо Иван
Гелинд. За удостоверение
на което, потвърждоване
са подписали се и при-
ложили Селекии печатъ.
26 славъ & Цейт 1884 г. Т. Трънъ.
Църковнитъ Настоятели:
Вардана Карапетрова В. Вълковъ



Ил. 5. Разписка от църковното настоятелство в с. Бусинци, която удостоверява получаването на подареното от библиотеката ново печатно евангелие.

Трън. 26 май 1884 г.

НБКМ – БИА, ф. 35, оп. 1, а. е. л. 103

Bulgarian Ethnographic Heritage Reflected in Nevena Tuzsuzova's Illustration for Children from the Second Half of the 20th Century

Katerina Gadjeva

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

ABSTRACT: *In the late 1950s and early 1960s the socialist government in Bulgaria turned to national history, folklore and traditions. At the same time, the state policy for the formation of new citizens of the socialist society – aesthetically educated, respectful to art and beauty, began. In this process, children's books are especially important as they easily acquaint young readers with ideas such as patriotism and national cultural and historical memory. The article focuses on the work of one of the most productive artists and illustrators of the time – Nevena Tuzsuzova, and on the question how she visually interprets important fragments of Bulgarian traditions and folklore, so that they can be remembered by children.*

Keywords: Bulgarian socialist art, aesthetic education, children's books, preschool and school education, patriotism

**Българското етнографско наследство, отразено в
илюстрацията за деца на Невена Тузсузова
от втората половина на XX в.**

Катерина Гаджева

Институт за изследване на изкуствата –
Българска академия на науките

РЕЗЮМЕ: *В края на 50-те и началото на 60-те години на XX в. в България се наблюдава възраждане на интереса към определени исторически периоди от развитието на страната, към българския фолклор, народните традиции и обичаи. По същото време започва и целенасочена политика за създаване на нови граждани на социалистическото общество, личности, естетически образовани, ценящи красотата и изкуството. В този процес особено важни се оказват детските книги, които от най-ранна възраст запознават читателите с литературата, изобразителното изкуство и историята на страната. Статията фокусира вниманието върху творчеството на една от най-продуктивните български художнички – Невена Тузсузова, и върху въпроса как тя интерпретира визуално важни фрагменти от нашата история, от националните ни традиции и фолклор, така, че те да бъдат запомнени от децата.*

Ключови думи: българско социалистическо изкуство, естетическо възпитание, детски книги, предучилищно и училищно образование, национално самочувствие

През 50-те години на XX в. социалистическата власт се заема с една от най-важните си задачи – създаването на нови индивиди, родени и израснали под грижите на партията, без спомени от „капиталистическото“ и „буржоазното“ минало на страната. „По-лесно се сее и жъне там, където не става нужда предварително да се изкоренява цялата първобитна гора“¹ – отбелязва Клара Цеткин в разговор с Ленин по повод необходимостта от промяна в образованието на младежта. Тъй като социализмът е фокусиран в бъдещето, в името на което се налага да се понасят нелеките условия на живот и труд в настоящето, децата се превръщат в най-удобното и естествено възпитание на оптимизма и вярата на нацията в успешното функциониране на дългосрочните идеологически планове. Обучението от най-ранна възраст гарантира правилната ориентация на бъдещите граждани и строители на новото общество, в което животът ще е по-лек, по-подреден, по-справедлив и по-красив. „Да възпитаваме – пише Надежда Крупская – означава планомерно да въздействаме на подрастващото поколение с цел да получим определен тип човек.“² Детски ясли, детски градини, училища, кръжоци по интереси – функциите на семейството все повече се изземват от държавните институции. Управляващите знаят какви са установените педагогически практики, но не могат да бъдат сигурни какво правят децата въпреки, как са възпитавани от бабите и дядовците, отраснали в друга политическа обстановка. Партията трябва да бъде непрестанно с малките – не само в обществения им живот, но и в техните домове. В социалистическото общество дори понятието „свободно време“ е представено не като „бездейтелен отдих“, а като извършване на активни дейности, насочени към физическото, интелектуалното, духовното и социалното развитие на личността – посещение на изложби, театри, кина, спортуване, свирене на музикални инструменти и

¹ Цеткин, К. Спомени за Ленин. В: Ленин, В. И. *За културата и изкуството*. София: БКП, 1953, 127.

² Крупская, Н. К. Идеали социалистического воспитания. Речь на конференции пролетарских культурно-просветительных организаций. В: *Общие вопросы педагогики. Организация народного образования в СССР*. Т. 2. Москва: Институт теории и истории педагогики АПН РСФСР, 1958, 22.

най-вече четене³. В годините, когато няма много други забавления, книжките са най-близките приятели на децата, с които те играят и заспиват, от които се учат да четат и рисуват. Литературата за малките се превръща в удобен, достъпен и сигурен начин за пропагандиране на социалистическите идеи, които се поднасят на две нива: смислово (чрез текстовете) и естетическо (чрез илюстрациите). Кои теми идеологията смята за най-важни, с кои идеи според властта трябва да се възпитават представителите на новото общество още от ранна възраст? До постъпването си в първи клас децата се запознават предимно с понятия като „дисциплина“, „трудолюбие“, „ученолюбивост“, „колектив“, „уважение“ и най-вече – „любов към родината“. Особено важна за социализма е опозицията „наше – чуждо“, която целенасочено се формира в съзнанието на най-малките. Планините, димящите комини на заводите, сезоните, житните поля, плодните дръвчета, розите, усмихнатите работници и ученици – това е България. Но България е и в народните песни и хората, в орнаментите на шевиците и чергите, в дърворезбите и керамичните съдове. Известната мисъл на Ленин за съществуването на две култури в рамките на всяка национална култура е общоприетата теоретична основа, на която се базира голямата популярност на фолклора в социалистическата идеология⁴. Социалистическата власт често се обръща към миналото, за да черпи теми и сюжети, които, след необходимата идеологическа обработка, превръща в основен елемент на своята агитационна и пропагандна дейност. В търсене на националнохарактерното тя активно акумулира отделни елементи от фолклора⁵, които

³ Гаджева, К. Единадесет минути „бездеятелен“ отдых на ден. *Българска етнология*, год. XLV (1), 2019, 52–68.

⁴ Ленин, В. И. Критические заметки по национальному вопросу. В: Ленин, В. И. *Полное собрание сочинений*. Т. 24. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1961, 129.

⁵ В публичното пространство започва разгорещен дебат относно прецизирането на понятието „фолклор“. Социалистическата идеология е заинтересована от разширяването и размиването на неговите граници – ако до този момент „фолклорът“ се е асоциирал главно с народното поетическо и словесно творчество, то той постепенно започва да се представя като „свкупност от всички прояви на духовния живот на народа“ или „свкупност от народната художествена култура и всички прояви на народното изкуство“ (Парпулова, Л. Българската социалисти-

преработва и универсализира. Заедно с езика фолклорът се изтъква като един от основните определители на етноса: „Чрез фолклора народите се разграничават и опознават, той е видим знак за националното своеобразие с някои свои външни белези – багри, шевици, пластика на тялото и вътрешни компоненти – музика, форми и поетична изразеност“⁶. Марксистко-ленинската естетика разглежда фолклора като „колективно творчество на масите“. Идеята, че произведенията на народното творчество се създават от анонимни автори, които останалите приемат като „едни от тях“, напълно съвпада с представата, която социалистическият реализъм се опитва да наложи относно твореца, важен не като личност или като талант, а като „глашатай“, призван да изразява онова, което вълнува целия народ. През 1952 г. Политбюро на ЦК на БКП взима решение за популяризиране на най-добрите постижения на българската национална култура в страната и чужбина⁷. Българската академия на науките, Комитетът за наука, изкуство и култура и Съюзът на българските писатели трябва да осигурят издаването на кратка история на българския народ на български, руски, чешки, румънски, унгарски, немски, френски и английски език, както и да подготвят очерци за развитието на нашата литература, музика, изобразително изкуство и архитектура, театрално дело, наука и фолклор⁸. Необходимо е още да се увеличи броят на художествените произведения, които представят историческото минало на нашия народ, както и да се организира широко разпространение на картини, фотографии, албуми, кинопрегледи, научни и игрални филми, които възпроизвеждат културните паметници, живота и историята на страната⁹. Всичко това трябва да се основава на задълбочени научни изследвания, като в тази връзка Българската ака-

ческа култура и фолклорът. *Български фолклор*, год. VI (4), 1980, 31). Появява се и разделението на традиционен и съвременен фолклор, като последният в голяма степен се асоциира с понятието „художествена самодейност“, което отразява възможността и способността на широките маси организирано да създават изкуство.

⁶ Парпулова, Л. Българската социалистическа култура..., 32.

⁷ *Българската комунистическа партия в резолюции и решения на конгресите, конференциите, пленумите на ЦК (1944–1955)*. Т. IV. София: БКП, 1955, 366–370.

⁸ *Пак там*, 366.

⁹ *Пак там*, 367–368.

демия на науките е длъжна да ускори системното събиране и проучване на народното творчество – фолклор, народна живопис, умотворения, резба, шевици, танци и пр. В решението е отбелязано, че е нужно увеличаване на броя на научните студии и популярните очерци върху народното творчество, а Министерството на народната просвета трябва да осигури поместването в читанките, христоматии и учебниците по българска литература на адекватни за възрастта на децата материали и илюстрации, посветени на живота и делото на видните представители на българската нация и културните достижения на нашия народ¹⁰. Елка Петрова – един от първите специалисти в областта на детската предучилищна педагогика у нас, отбелязва, че и Партията, и Правителството гледат на възпитанието в социалистически патриотизъм като на основна задача, която стои пред училището и детската градина. „Малките деца не могат да осъзнават своите постъпки във връзка с любовта си към родината – отбелязва тя, – но у тях се създава конкретно положително отношение към дадени обекти, герои, явления, които им стават любими, близки, родни. По пътя на обобщението децата започват постепенно да схващат тези неща като част от родната земя, колкото и да си я представят с ограничено, конкретно съдържание. (...) Патриотическото чувство у децата на тази възраст се създава чрез следните по-конкретни задачи: създаване на привързаност към семейството и детската градина; запознаване със забележителностите на родното селище; възпитаване в любов към родната природа; създаване на любов към родния език и народното творчество: приказки, песни, игри, национални шевици и др.“¹¹ Елка Петрова подчертава, че патриотичните чувства са свързани с естетическото възпитание и с произведенията на изкуството, в които са отразени. Тя е категорична, че не разказите на учителките или родителите, а личните впечатления на децата, като разходка до определени забележителности, директен досег с народното творчество „от изворите“ или общуването със съвременни произведения, създадени на базата на фолклора, създават силни емоционал-

¹⁰ *Пак там*, 369.

¹¹ Петрова, Е. *Патриотичното възпитание в детската градина*. София: Нар. просвета, 1955, 10–11.

ни спомени, които не само оставят дълго време следи в съзнанието на детето, но и въздействат на мислите и поведението му¹². Пътуването на малките до различни райони на страната е трудно за организиране, както и включването им в различни фолклорни прояви, но илюстрираните книжки са неизменна част от тяхното ежедневие – както в детската градина, така и у дома. Колкото повече елементи от народното творчество съдържат те, толкова по-настойтелно децата ще се запознават с характерните за историята ни орнаменти, багри, носии, обичаи и пр. Целта им трябва да е не просто да бъдат увлекателно и забавно четиво, а да възпитават определени ценности, свързани както с морала, поведението и любознанието, така и с художествения вкус, красотата и изкуството. В тази връзка властта привлича някои от най-добрите български художници, които започват да илюстрират детските издания според новите идеологически и естетически изисквания.

Независимо от всички съществуващи в миналото процеси, свързани с обръщането към „родното“ и с интереса към традиционните занаяти, облекло и бит, вдъхновили авторите на едни от най-добрите произведения на живописата, скулптурата, музиката и литературата през първата половина на XX в., Партията настоятелно отбелязва, че именно след социалистическата революция настъпва истинското възраждане на интереса към народното творчество. Пропагандата и агитацията разпространяват тезата, че единствено в социалистическата държава фолклорът може да влезе равноправно в културния живот, и то след като преориентира ценностите си и се обърне изцяло към задоволяването на съвременните естетически и творчески потребности на обществото.

През 50-те години на XX в. селото се превръща в основен декор за разгръщането на историите, които се фокусират върху живота на обикновените хора. Именно това е и една от главните цели на популяризирането на народното творчество – да съдейства в процеса по преодоляване на изолираността на селата и възприемането им като културно изостанали реликти от миналото. Художниците, които и преди 1944 г. са работили в областта на детската илюстрация, вдъх-

¹² *Пак там*, 14.

новени от темата за „българското“, се адаптират към новата ситуация, без да променят значително тематичния си репертоар. Налага се обаче всички да се обърнат към реализма, независимо от личните си естетически предпочитания. Темите, които според новите партийни директиви трябва да бъдат засегнати както в текстовете, така и в илюстрациите за малките – майчина любов, семейство, красота, родина, роден дом, образование и пр., сякаш се оказват по-близки до женската чувствителност. Според новата конституция от 1947 г. жените и мъжете в НРБ са равноправни и разделение на „мъжки“ и „женски“ професии вече не може да има. В периода между Първата и Втората световна война илюстрацията, включително и тази, насочена към децата, е дейност, с която се занимават предимно мъже. Българските художнички навлизат плахо в тази сфера едва през 30-те и 40-те години, като опитите им в областта на оформлението на изданията за малките са спорадични, за което свидетелстват творческите биографии на Донка Константинова, Ели Добрева, Маша Живкова-Узунова, Вера Лукова и др.¹³ Макар след 1949 г. официално да се налага идеята за равноправие между половете в социалистическото общество, на практика то не може да бъде осъществено така, както е заявено в партийните директиви. Все пак през втората половина на ХХ в. ситуацията се променя, въпреки че жените художнички, изявяващи се в сферата на детската илюстрация, остават значително по-малко, отколкото мъжете. През 50-те, 60-те и 70-те години се открояват имената на Бинка Вазова, Мана Парпулова, Златка Дъбова, Мира Йовчева, Анна Тузсузова, Анастасия Панайотова, Ралица Николова, Тоня Горанова, Мая Чолакова, Теодора Стойчева и др. Тяхната активна дейност продължава дълго във времето и те успяват да разгърнат творческия си потенциал, илюстрирайки десетки издания, отпечатани в големи тиражи. Едно от най-продуктивните, многопосочни и дълготрайни творчески присъствия е това на художничката Невена (Нева) Тузсузова (1908–1991). Както преди 1944 г., така и след сериозните политически промени в страната тя остава вярна на своята любов към фолклора, от който черпи вдъхновение

¹³ Балчева-Божкова, М. Жените художнички и графичното оформление на детската книга в периода между двете световни войни. *Проблеми на изкуството*, год. LII (2), 2019, 27–33.

в работата си в областта на приложните изкуства, оформлението на детски книги, изработването на костюми, декори и пр.

През 1933 г. Нева Тузсузова завършва декоративния отдел в Държавната художествена академия. През по-голямата част от следването си тя се обучава при проф. Стефан Баджов, който оказва голямо влияние както върху нейното творчество, така и върху формирането на любопитството ѝ към българските художествени традиции. Както отбелязва Мария Митева, личността и харизмата на преподавателя са от основно значение за студентите: „От неговата професионална подготовка, заряда, който носи, енергията, с която го предава, стремежа за обновяване, за промяна зависят в голяма степен методът на преподаване, учебният материал, стилният обхват, традиция и нови техники и технологии и т.н.“¹⁴. В своята разнопосочна дейност Баджов се занимава успешно и с приложна графика, включително с детска илюстрация, в която успява да вплете идеите си за преоткриване и осъвременяване на традиционния визуален код от миналото, обръщане към багрите и формите на шевиците, килимите, писаните грънци. Влиянието на професора се вижда в работата на завършилите неговия клас, но по-важното е, че той успява да събуди у студентите си любов към декоративно-приложните изкуства и народните традиции¹⁵. Година преди дипломирането на Невена Тузсузова Стефан Баджов е освободен от длъжността си и неговите часове се поемат от Васил Захариев¹⁶ – друго голямо име в областта на графиката, изследовател на българското възрожденско изкуство. Не е без значение и фактът, че съпругът на Нева Тузсузова – Никола Тузсузов, също е студент на проф. Баджов – той се дипломира малко преди нея (през 1932 г.), но още по време на следването си

¹⁴ Митева, М. От декоративно към приложно. Възникване, наслагване и трансформации на специализираната подготовка в приложния отдел на Държавната художествена академия от 30-те и 40-те години на XX век. *Изкуствоведски четения 2011*. София: Институт за изследване на изкуствата, 2012, 336.

¹⁵ Повече за Стефан Баджов като преподавател виж у Митева, М. *Стефан Баджов. Биография на декоратор*. София: Институт за изследване на изкуствата, 2014, 188–198.

¹⁶ Митева, М. От декоративно към приложно..., 333.

вече е натрупал практически опит като илюстратор¹⁷. Дватама творят в сходна стилистика, вдъхновени от традиционната образност. В средата на 30-те години те илюстрират редица произведения за деца в тандем¹⁸, а работата им е толкова еднородна, че е трудно да се установи кой с коя част от оформлението на изданието е свързан. Към края на десетилетието Невена Тузсузова започва своите самостоятелни изяви като илюстратор¹⁹ и почти веднага се обръща към цвета²⁰. В този период предпочитанията ѝ са към декоративните композиции, изчистените, стилизирани форми и равните цветни петна (вж. ил. 1, 2). През 50-те години социалистическият реализъм се налага като единствената възможна естетическа насока, с която започват да се съобразяват всички автори, работещи в сферата на детската илюстрация. Едновременно с това художниците трябва да изпълняват партийните насоки за включване на повече елементи от фолклорното богатство на страната в оформлението на изданията за

¹⁷ През 1931 г. той илюстрира книгите: Симидов, Д. *Беладин, царският син. Приказки в стихове*. София: М-во на нар. просвещение, 1931; Стубел, Й. *Небивало. Стихотворения за деца*. София: М-во на нар. просвещение, 1931; Стубел, Й. *Дим се дигна. Нар. песен*. София: М-во на нар. просвещение, [1931].

¹⁸ Вж. Разцветников, А. *Хороводец Патаран. Весели стихове и гатанки за деца*. София: Ив. Коюмджиев, 1936; Каралийчев, А. *Край огнището. Народни приказки*. София: Т. Ф. Чипев, 1936; Босилек, Р. *Весели очички*. София: Хемус, 1936; Стубел, Й. *Бабина градинка. Стихове за деца*. София: Казанлъшка долина, 1937; Габе, Д. *Бронзово братче и живо сестриче. Балада за деца*. София: Ив. Коюмджиев, 1938; Габе, Д. *Дечица. Стихове за деца*. София: Казанлъшка долина, 1938; Петканов, К. *Слънчева роса. Разкази за деца*. София: Ив. Коюмджиев, 1938.

¹⁹ Пълно библиографско описание на илюстрираните от Невена Тузсузова книги прави Калина Минчева. Вж. Минчева, К. Библиографски профил на Невена Тузсузова като илюстратор в българското книгоиздаване. В: *Gloria bibliospherae (Нишката на Ариадна). Изследвания в чест на акад. проф. Александра Куманова. Юбилеен сборник по случай 65 години от основаването на УниБИТ*. София: За буквите – О писменехъ, 2016, 685–695.

²⁰ Вж. Стубел, Й. *Мама хубавица. Стихове за деца*. София: Т. Ф. Чипев, 1938; Ненова, Т. *Златокосото момиче. Народни приказки*. София: Ив. Коюмджиев, 1939; Багряна, Е. *Чудната елха. Стихове за деца*. София: Хемус, 1942; *Чудното огледало. Българска народна приказка*. Преразк. Ценко Цветанов. София: Никола Ив. Божинов, 1947; Петров, Й. *Босилкова китка. Народни мотиви*. София: Линотип, 1946; Габе, Д. *Птичи перца*. София: Лиляна Стайкова, 1947; *От мама и татко. Стихове за най-малките*. София: Нар. младеж, 1948, и др.

малките. Невена Тузсузова се адаптира успешно и към двете предизвикателства. Нейният тематичен репертоар не се променя, тъй като и преди 1944 г. тя рисува селото, българските носии – представени с пестеливи, но точни детайли, весели деца, майки, животни с поведение на хора. През 1950 г. Нева Тузсузова и художничката Венера Наследникова²¹ създават над сто илюстрации към представителния албум „Български народни носии и шевици“²², съставен от видната етнографка Мария Велева. Костюмите са предадени със съответните за отделните райони на страната специфики, но в същото време изображенията не са сковани и безжизнени, а тъкмо напротив – всяка мъжка или женска фигура се отличава със собствен характер и излъчване. Авторките остават верни на декоративно-плоскостното изграждане на композициите, специфично за тяхната работа, но този подход помага разликите в силуетите да се открият по-ясно и подчертава връзките между отделните елементи (вж. ил. 3). Интересна е съпоставката с публикувания десет години по-късно първи том на друг подобен албум с илюстрации от Евгения Лепавцова²³. Нейните акварели са леки, ефирни и подробни, като в тях ясно се забелязва влиянието на учителя ѝ – Иван Мърквичка²⁴. През 1951 г. Тузсузова и Наследникова правят друга съществена стъпка в своите занимания с изучаване, документиране и съвременно интерпретиране на традиционното облекло – изработват проектите за костюмите за новосфор-

²¹ Венера Наследникова завършва дизайн на моден и театрален костюм в Берлин (1943) и работи като художник-проектант повече от 40 години. Преподавател е в Художествената академия (1945–1971). Автор е на фундаменталните книги „История на облеклото“ (1959) и „История на българския костюм“ (1959, 1974), по които се обучават поколения сценографи (Вандов, Н. Венера Наследникова (19.06.1920 – 16.01.2008). *Култура* [онлайн], бр. 3 (2751), 25 ян. 2008 [прегледан на 10.01.2022]. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/13759>).

²² Велева, М., съст. *Български народни носии и шевици*. Худ. Нева Тузсузова и Венера Наследникова. Худ. оформление Георги Атанасов. София: Наука и изкуство, 1950.

²³ Велева, М. *Български народни носии*. Албум. Т. 1. *Български народни носии в Северна България през XIX и началото на XX в.* Худ. Евгения Лепавцова. София: БАН, 1960.

²⁴ Добрев, М. Евгения Илиева-Лепавцова (1895–1981). *Художествена галерия – Стара Загора* [онлайн]. [прегледан на 12.12.2021]. Достъпен на: <https://artgallerystz.com/евгения-илиева-лепавцова-1895-1981/>

мирания Държавен фолклорен ансамбъл „Филип Кутев“²⁵. Дрехите от отделните етнографски области на страната са пресъздадени с типичните си детайли, но в същото време са адекватно пригодени за танцуване и многократно представяне на сцена²⁶. Както отбелязва Гатя Симеонова: „В състава на подобни костюми има твърде много лични интерпретации относно композиция и силует, възбена украса и аксесоари. В сценичните костюми на представителните ансамбли за народни песни и танци се откриват дизайнерски решения, които правят тези облекла по-скоро авторски, отколкото възпроизвеждащи определен тип традиционна носия“²⁷. „Авторството“ на Невена Тузсузова се откроява още повече в костюмите, които създава за Детския радиохор (основан през 1960 г.) – изчистените силуети на семплите бели рокли с дължина до коляното, украсени с възбени орнаменти на гърдите, се превръщат в негова емблема, позната на българите и днес.

И така, през 1952 г., когато са формулирани новите партийни директиви за популяризиране на най-добрите постижения на българската национална култура и респективно за активното включване на елементи от фолклора в детската литература, Нева Тузсузова вече е не само с богат опит в областта на илюстрацията за малките, но и със сериозни познания, свързани с историята и спецификите на носиите, накитите, шевиците и обичаите в различните райони на страната. В

²⁵ Впоследствие художниците създават костюми и за други фолклорни ансамбли в страната: двете заедно – за Северняшкия фолклорен ансамбъл – Плевен; Венера Наследникова – за Ансамбъл за народни песни и танци „Дунав“ – Видин и редица други самодейни формации от Видинска област; Невена Тузсузова – за Фолклорен ансамбъл „Тракия“ – Пловдив и за Държавния ансамбъл за народни песни и танци „Пирин“ – Благоевград.

²⁶ Това отбелязва в спомените си и Мария Кутева, съпруга и съмишленичка на Филип Кутев: „...За костюмите отговаряше Нева Тузсузова. Това беше щастие за ансамбъла, защото тя имаше същото виждане за нещата – да запази стила, но да се съобрази със законите на сцената. Понякога най-интересните качества на фолклорните образци се замъгляват, ако автоматично бъдат пренесени на концертния подиум“ (1951 – Ансамбъл „Филип Кутев“ – началото. *Българско национално радио* [онлайн]. 23.09.2014 [прегледан на 04.01.2022]. Достъпен на: <https://bnr.bg/radiobulgaria/post/100463308/1951-ansambal-filip-kutjev-nachaloto>).

²⁷ Симеонова, Г. Снимката като извор на визуална етнография. *Електронно списание Liternet* [онлайн], № 2 (182), 17.02.2015 [прегледан на 09.01.2022]. Достъпен на: <https://liternet.bg/publish26/gatia-simeonova/snimkata.htm>

този период тя създава редица илюстрации, в които обръща специално внимание на облеклото на персонажите и неговата украса. В книгите „Кошарки“²⁸ (вж. ил. 4), „Дядо и риба“²⁹, „Аленото гребенче“³⁰, „Джуджето Чик“³¹ (вж. ил. 5) и „Приказка за голямата река“ (1959)³² (вж. ил. 6) откриваме не типичните за социалистическия реализъм сухи, еднотипни изображения, а цветни, стилизирани композиции, изпълнени с детайли, заимствани от българските шевици, дърворезба, възрожденска архитектура и живопис. Художничката развива още повече декоративния си подход през следващото десетилетие, като все по-категорично се насочва към плоскостността на пространството и крайната стилизация на отделните елементи. През този период тя изоставя орнаментите, вдъхновени от традиционната образност, и се фокусира върху опростяването на формите и създаването на колажно внушение³³. Това не я отдалечава от фолклора, с който продължава да е тясно свързана, просто връзката с миналото е маркирана по друг начин – чрез препратки към традиционните български занаяти, текстил

²⁸ *Кошарки. Народна песен*. София: Бълг. писател, 1955.

²⁹ Марчевски, М. *Дядо и риба. Приказка за деца*. София: Бълг. художник, 1955.

³⁰ Касабова, Т. *Аленото гребенче. Приказка*. София: Бълг. художник, 1956. Освен на български книгата е издадена на арабски, чешки, словашки, френски и уелски език. Това не е единственото издание, илюстрирано от Нева Тузсузова, което е преведено на чужд език – към него можем да добавим и: Захаријева, Л. *Малката аптека на горската пътека. Приказка в стихове*. София: Бълг. художник, 1959; Габе, Д. *През нашите очици. Разказчета за малки деца. За предучилищна възраст*. София: Нар. младеж, 1962; Павлова, М. *Слънчевото зрънце. Приказка*. София: Бълг. художник, 1965; Милева, Л. *Влак-юнак. Стихове за деца*. София: Бълг. художник, 1967, и др. Според Ирина Генова „книгата е от особена значимост за демонстрирането на успехите на комунистическата власт в културата и образованието“ и след Втората световна война „книгата за деца и юноши е мислена като възможно поле на помирение и обмен“ (Генова, И. В широкия свят: българските художници на детски книги през 1960-те години. *Проблеми на изкуството*, год. ЛП, 2 (2019), 43).

³¹ Планински, И. *Джуджето Чик. Приказка*. София: Бълг. писател, 1958.

³² Трендафилова, Н. *Приказка за голямата река*. София: Бълг. писател, 1959.

³³ Вж. Милева, Л. *Шишарко и самолетчето. Приказка в стихове*. София: Бълг. художник, 1962; Зеленогорев, В. *Момчето и рекичката. Разказ*. София: сп. „Славейче“, 1964; Минков, С. *Снежният човек и врабчето. Приказка*. София: Бълг. писател, 1965; Трендафилова, Н. *Слънчо ми щипна бузките. Разказ за деца*. София: Бълг. художник, 1966, и др.

и приложни изкуства. В статията си, посветена на Първата национална изложба на илюстрацията и изкуството на книгата и изложба на българската книга, състояла се през 1968 г., Милена Радева отбелязва, че книгата „Влак-юнак“ от Леда Милева³⁴ с илюстрации от Нева Тузсузова (вж. ил. 7), за които художничката получава трета награда, е единственото отличено издание, представящо новата стилистика, към която много автори вече са се насочили³⁵. През 60-те години в страната е поставено началото на целенасочена и идеологически мотивирана програма за естетическо възпитание на гражданите на социалистическото общество, която започва от най-малките. Новите детски книжки трябва не само да бъдат интересни и забавни, но и да възпитават отношение към изкуството и красотата – в нейните осъвременени социалистически проявления. Авторите получават известна политическа свобода и имат възможност да се впуснат в изучаване на нови графични техники и експерименти с композицията и книжното оформление като цяло. В резултат илюстрациите започват да действат като самостоятелни графични произведения и връзките им с текста постепенно се губят³⁶. В обществото се заражда усещането, че художниците работят преди всичко за да изтъкнат себе си, а не за да достигнат до съзнанието и сърцата на малките. Една от най-важните задачи на детската илюстрация – да възпитава любов към родината, традициите и фолклора, вече не е така отчетливо забележима. Нужно е изображенията не просто да бъдат запомнени, а да събудят чувства като умиление, нежност, спокойствие, радост, с които впоследствие малките да свързват представите си за България. Хармонията между текстовете, авторските подходи и зрителските усещания се оказва трудна за постигане от повечето български художници. В някои свои произведения Нева Тузсузова също достига до крайна стилизация и най-ценното в нейната работа – деликатността,

³⁴ Милева, Л. *Влак-юнак. Стихове за деца*. София: Бълг. художник, 1967.

³⁵ Радева, М. Илюстрацията в Първата национална изложба на илюстрацията и изкуството на книгата и изложба на българската книга – 1968. *Национална художествена академия* [онлайн]. [прегледан на 06.01.2022]. Достъпен на: <https://www.nha.bg/uploads/pagefile/files/originals/6c192ab3261d7ae44f355b86140f6c4d562ac56d.pdf>, 5.

³⁶ Пак там, 4.

мярката и познаването на психологическите специфики в отделните периоди на съзряването, като че ли остава на заден план. Но това, което авторката е доказала с богатата си творческа дейност, е, че умее да се приспособява към различните условия, без да се отказва от своя разпознаваем почерк. Така през 70-те години тя прави съчетание на двата подхода от предходните десетилетия – геометризираните форми и ярките цветни петна насища с многобройни детайли и орнаменти, които недвусмислено препращат към познатата традиционна орнаментика (вж. ил. 8, 9, 10). Гатанки, народни пирказки, стихове и кратки истории – всички издания, илюстрирани от нея, представят на подрастващите богатството на нашия фолклор със специфичните за него ритъм, колорит, пищност и органическа цялост³⁷.

Един от най-важните критерии за оценка на работата на художника в областта на илюстрацията за деца и юноши е степента на съответствие между неговия авторски подход и когнитивните (познавателните) схеми, характерни за различните възрасти³⁸. Важно е дали използваните такива схеми са информативни, тоест естетически значими за малките, които би трябвало да боравят с тях при възприемането на изображенията. В повечето от случаите авторите остават далеч от особеностите на детската психика, въпреки стремежа за приближаване към светоусещането на детето. В същото време изкуството не може и не трябва да се движи в пълен синхрон с когнитивните стереотипи и очакванията на децата. Необходимо е то да ги изпреварва, за да изпълнява естетико-възпитателната си и развиваща функция³⁹. Не е случайно, че Нева Тузсузова работи за най-малките – от тригодишна възраст до първите класове в училище, възрастта, в която децата все още са привързани към майките си, имат нужда от

³⁷ Вж. илюстрациите към Павлова, М., Л. Захариева, И. Мартинов. *Пъстра книжка. Три приказки*. София: Български художник, 1971; Веселинов, Г. *Ручеят от планината. Стихотворения за деца*. София: Български художник, 1970; Московска, Р. *Улички бърбровки. Стихотворения за деца*. София: Български художник, 1971; Кръстев, И. *Весела година. Стихове за деца*. София: Български художник, 1976; Станчев, Л. *Зайко и гугуното петленце. Приказки. За предучилищна възраст*. София: Български художник, 1977, и др.

³⁸ Генков, Р. Пространствени стереотипи в изобразителното изкуство и в детското творчество. *Деца, изкуство, книги*, год. XXIV (1), 1989, 1, 45–46.

³⁹ Пак там, 46.

уют и семейна топлина. Именно тези теми са основни за авторката, като преобладаващите женски фигури в композициите ѝ очевидно изобразяват по-обща понятия, като „родина“, „земя“, „традиция“, „памят“. „Колкото по-голям е житейският опит на детето, толкова по-богати представи събужда у него литературният текст, толкова повече стават претенциите – картината да отразява или дори да надмогва онези образни мисли, които са извикани в съзнанието по време на четенето“ – отбелязва Ангелина Атанасова в статията, посветена на особеностите на изкуството, ориентирано към малките⁴⁰. Децата в предучилищна възраст имат най-чисто съзнание и в него значително по-лесно могат да бъдат запечатани ключови образи, които да събуждат спомени и емоции през целия живот. От значение е и специфичната стилизация, още повече че в ранното си детство малките са склонни да възприемат обобщения, тъй като техните собствени представи все още не са многопластови и сложни. Реалистичният образ би отклонил мислите в друга посока, докато строгите форми задържат вниманието значително по-категорично. Трябва да се отбележи и важното значение на контрастите и големите, сравнително равни цветни петна – доказано е, че децата виждат предметите и образите преди всичко в техния локален тон, без да обръщат внимание на нюансите⁴¹. Изображенията на Невена Тузсузова, особено в последните две десетилетия от нейната активна творческа дейност, избилстват от детайли, които представляват своеобразна „игра“ за зрителите. За най-малките движението има важна роля: когато възприемат някой нов и непознат предмет, те се стремят да го вземат в ръка, да го обърнат от всички страни, да вникнат в неговите особености. Но „опипването“ може да става и с очи⁴². Погледът непрекъснато се движи по контура на изображението. Спира се на всеки детайл, който Тузсузова заимства от българското етнографско наследство. Децата свикват с видяното и след време, когато го открият в друг контекст, ще го възприемат като нещо близко и познато. Играта на

⁴⁰ Атанасова, А. Детската рисунка и рисунката за деца. В: Александров, В., Д. Угрин, съст. *Въпроси на детската литература*. Т. 2. София: Нар. младеж, 1965, 82.

⁴¹ Пак там, 89.

⁴² Пак там, 83.

откриватели продължава и в изграждането на композициите, тъй като почти винаги те съдържат елементи от миналото и от настоящето – майката е в носия, момчето – не; момиченцето е облечено с рокличка, но в същото време носи бродирани чорапи. Малкият читател вижда себе си в изображението, в което различни детайли от различни исторически епохи съществуват заедно в равновесие.

Децата – независимо от това в кой век и в кое десетилетие живеят, имат сходни основни потребности и близки възрастови и психологически специфики. Ако образите, които създаваме и подбираме за тях, са изградени въз основа на адекватни педагогически и когнитивни подходи, то те би трябвало да въздействат по еднакъв начин както в миналото, така и днес. Наша отговорност е да познаваме и пазим онези образци, които са оставили следа у поколения подрастващи, и да намерим адекватни начини за тяхното представяне в динамичната среда, в която живеем и възпитаваме новите поколения.

Библиография

- 1951 – Ансамбъл „Филип Кутев“ – началото. *Българско национално радио* [онлайн]. 23.09.2014 [прегледан на 04.01.2022]. Достъпен на: <https://bnr.bg/radiobulgaria/post/100463308/1951-ansambal-filip-kutev-nachaloto>
- Атанасова, А. Детската рисунка и рисунката за деца. В: Александров, В., Д. Угрин, съст. *Въпроси на детската литература*. Т. 2. София: Нар. младеж, 1965, 82–91.
- Багряна, Е. *Чудната елха. Стихове за деца*. София: Хемус, 1942.
- Балчева-Божкова, М. Жените художнички и графичното оформление на детската книга в периода между двете свитовни войни. *Проблеми на изкуството*, год. LI (2), 2019, 27–33.
- Босилек, Р. *Весели очички*. София: Хемус, 1936.
- Българската комунистическа партия в резолюции и решения на конгресите, конференциите, пленумите на ЦК (1944–1955)*. Т. IV. София: БКП, 1955, 366–370.
- Вандов, Н. Венера Наследникова (19.06.1920 – 16.01.2008). *Култура* [онлайн], бр. 3 (2751), 25 ян. 2008 [прегледан на 10.01.2022]. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/13759>
- Велева, М., съст. *Български народни носии и шевици*. Худ. Нева Тузсузова и Венера Наследникова. Худ. оформление Георги Атанасов. София: Наука и изкуство, 1950.
- Велева, М. *Български народни носии. Албум*. Т. 1. *Български народни носии в Северна България през XIX и началото на XX в.* Худ. Евгения Лепавцова. София: БАН, 1960.
- Веселинов, Г. *Ручеят от планината. Стихотворения за деца*. София: Бълг. художник, 1970.
- Габе, Д. *Бронзово братче и живо сестриче. Балада за деца*. София: Ив. Коюмджиев, 1938.
- Габе, Д. *Дечица. Стихове за деца*. София: Казанлъшка долина, 1938.

- Габе, Д. *Птичи перца*. София: Лиляна Стайкова, 1947.
- Габе, Д. *През нашите очички. Разказчета за малки деца. За предучилищна възраст*. София: Нар. младеж, 1962.
- Гаджева, К. Единадесет минути „бездейтелен“ отдик на ден. *Българска етнология*, год. XLV (1), 2019, 52–68.
- Генков, Р. Пространствени стереотипи в изобразителното изкуство и в детското творчество. *Деца, изкуство, книги*, год. XXIV (1), 1989, 1, 45–46.
- Генова, И. В широкия свят: българските художници на детски книги през 1960-те години. *Проблеми на изкуството*, год. LI (2), 2019, 43–50.
- Добрев, М. Евгения Илиева-Лепавцова (1895–1981). *Художествена галерия – Стара Загора* [онлайн]. [прегледан на 12.12.2021]. Достъпен на: <https://artgallerystz.com/евгения-илиева-лепавцова-1895-1981/>
- Захариева, Л. *Малката аптека на горската пътека. Приказка в стихове*. София: Бълг. художник, 1959.
- Зеленогорев, В. *Момчето и рекичката. Разказ*. София: сп. „Славейче“, 1964.
- Йончева, Е. *Картоненият лъв. Приказка*. София: Бълг. художник, 1968.
- Касабова, Т. *Аленото гребенче. Приказка*. София: Бълг. художник, 1956.
- Кошарки. Народна песен*. София: Бълг. писател, 1955.
- Крупская, Н. К. Идеалы социалистического воспитания. (Речь на конференции пролетарских культурно-просветительных организаций). В: *Общие вопросы педагогики. Организация народного образования в СССР*. Т. 2. Москва: Институт теории и истории педагогики АПН РСФСР, 1958, 20–25.
- Кръстев, И. *Весела година. Стихове за деца*. София: Бълг. художник, 1976.
- Ленин, В. И. Критические заметки по национальному вопросу. В: Ленин, В. И. *Полное собрание сочинений*. Т. 24. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1961, 121–132.
- Марчевски, М. *Дядо и риба. Приказка за деца*. София: Бълг. художник, 1955.
- Милева, Л. *Шишарко и самолетчето. Приказка в стихове*. София: Бълг. художник, 1962.

- Милева, Л. *Влак-юнак*. София: Бълг. художник, 1967.
- Минков, С. *Снежният човек и врабчето. Приказка*. София: Бълг. писател, 1965.
- Минчева, К. Библиографски профил на Нева Тузсузова като илюстратор в българското книгоиздаване. В: *Gloria bibliospherae (Нишката на Ариадна). Изследвания в чест на акад. проф. Александра Куманова. Юбилеен сборник по случай 65 години от основаването на УниБИТ*. София: За буквите – О писменехъ, 2016, 685–695.
- Митева, М. От декоративно към приложно. Възникване, наслагване и трансформации на специализираната подготовка в приложния отдел на Държавната художествена академия от 30-те и 40-те години на XX век. *Изкуствоведски четения 2011*. София: Институт за изследване на изкуствата, 2012, 336–338.
- Митева, М. *Стефан Баджов. Биография на декоратор*. София: Институт за изследване на изкуствата, 2014.
- Москова, Р. *Улички бърбровки. Стихотворения за деца*. София: Бълг. художник, 1971.
- Ненова, Т. *Златокосото момиче. Народни приказки*. София: Ив. Коюмджиев, 1939.
- От мама и татко. Стихове за най-малките*. София: Нар. младеж, 1948.
- Павлова, М. *Слънчевото зрънце. Приказка*. София: Бълг. художник, 1965.
- Павлова, М., Л. Захариева, И. Мартинов. *Пъстра книжка. Три приказки*. София: Бълг. художник, 1971.
- Парпулова, Л. Българската социалистическа култура и фолклорът. *Български фолклор*, год. VI (4), 1980, 25–34.
- Петканов, К. *Слънчева роса. Разкази за деца*. София: Ив. Коюмджиев, 1938.
- Петров, Й. *Босилкова китка. Народни мотиви*. София: Линотип, 1946.
- Петрова, Е. *Патриотичното възпитание в детската градина*. София: Нар. просвета, 1955.
- Планински, И. *Джуджето Чик. Приказка*. София: Бълг. писател, 1958.

- Радева, М. Илюстрацията в Първата национална изложба на илюстрацията и изкуството на книгата и изложба на българската книга – 1968. *Национална художествена академия* [онлайн]. [прегледан на 06.01.2022]. Достъпен на: <https://www.nha.bg/uploads/pagefile/files/originals/6c192ab3261d7ae44f355b86140f6c4d562ac56d.pdf>
- Разцветников, А. *Хороводец Патаран. Весели стихове и гатанки за деца*. София: Ив. Коюмджиев, 1936.
- Симеонова, Г. Снимката като извор на визуална етнография. *Електронно списание Liternet* [онлайн], № 2 (182), 17.02.2015 [прегледан на 09.01.2022]. Достъпен на: <https://liternet.bg/publish26/gatia-simeonova/snimkata.htm>
- Симидов, Д. *Беладин, царският син. Приказки в стихове*. София: М-во на нар. просвещение, 1931.
- Станчев, Л. *Зайко и гуменото петленце. Приказки. За предучилищна възраст*. София: Бълг. художник, 1977.
- Стубел, Й. *Дим се дигна. Нар. песен*. София: М-во на нар. просвещение, 1931.
- Стубел, Й. *Небивало. Стихотворения за деца*. София: М-во на нар. просвещение, 1931.
- Стубел, Й. *Бабина градинка. Стихове за деца*. София: Казанлъшка долина, 1937.
- Стубел, Й. *Мама хубавица. Стихове за деца*. София: Т. Ф. Чипев, 1938.
- Трендафилова, Н. *Приказка за голямата река*. София: Бълг. писател, 1959.
- Трендафилова, Н. *Слънчо ми щипна бузките. Разказ за деца*. София: Бълг. художник, 1966.
- Чудното огледало. *Българска народна приказка*. Преразк. Ценко Цветанов. София: Никола Ив. Божинов, 1947.



Ил. 1. Невена Тузсузова. Илюстрация към книгата „Босилкова китка“ от Йосиф Петров, 1946 г.



Ил. 2. Невена Тузсузова. Илюстрация към книгата „От мама и татко. Стихове за най-малките“, 1948 г.



Ил. 3. Невена Тузсузова. Невеста от Карнобатско. Илюстрация от албума „Български народни носии и шевици“ (съст. М. Велева), 1950 г.



Ил. 4. Невена Тузсузова. Илюстрация към книгата „Кошарки“, 1955 г.



Ил. 5. Невена Тузсузова. Илюстрация към книгата „Джуджето Чик“ от Иван Планински, 1958 г.



Ил. 6. Невена Тузсузова. Корица на книгата „Приказка за голямата река“ от Надя Трендафилова, 1959 г.



Ил. 7. Невена Тузсузова. Корица на книгата „Влак-юнак“ от Леда Милева, 1967 г.



Ил. 9. Невена Тузсузова. Корица на книгата „Зайко и гуменото петленце“ от Лъчезар Станчев, 1977 г., фрагмент.



Ил. 8. Невена Тузсузова. Корица на книгата „Весела година. Стихове за деца“ от Иван Кръстев, 1976 г.



Ил. 10. Невена Тузсузова. Илюстрация към книгата „Мъдра баба“ от Дядо Благо, 1981 г.

Socialization of cultural heritage in children and adults over 60 years in modern museum life

Nia Stoycheva-Eneva

New Bulgarian University

ABSTRACT: *This report contains good practices for communication between museums and specific groups of audiences in Austria and Germany. Due to the growing public interest in museums and their popularisation as cultural and educational centres, a new approach to presenting information, adapting museum tours and exhibiting cultural heritage objects to different age groups is required. This helps to recognise the space as a place where people feel needed and wanted as an audience. In addition to being buildings where the cultural heritage of a society is preserved and exhibited, museums are increasingly creating conditions for the exchange of opinions and views, as well as the expression of critical perspectives. Programmes are being developed that seek dialogue with the audiences. Some good practices are also being established in Bulgaria in terms of attracting more and more children and families as visitors. There might come a time when programmes for children and adults over the age of 60 are not satisfactory enough for museum audiences in this age group, as programmes for children often underestimate their intelligence and elderly people are considered incapable of accepting the dynamics of modern life. The report looks at an alternative path to the ever-changing aspirations of the audiences in these two specific groups.*

Keywords: specific museum audiences, successful practices, dialogue, alternatives

Социализация на културно наследство при деца и възрастни над 60-годишна възраст в съвременния музееен живот

Ния Стойчева-Енева

Нов български университет

РЕЗЮМЕ: *Настоящият доклад описва успешни практики за комуникация между музеите и специфични групи публики в Австрия и Германия. Поради нарастващия интерес на обществото към музейните институции и популяризирането им като културни образователни центрове се изисква нов подход към представянето на информацията и адаптирането на музейните обиколки, и експонирането на предметите от културното наследство към различните възрастови групи. Това спомага за припознаването на пространството като място, в което хората се чувстват необходими и желани като публика. Освен сгради, в които се съхранява и излага културното наследство на дадено общество, музеите все по-често създават условия за обмяна на мнение и възгледи, както и формиране на критични перспективи. Разработват се програми, целящи диалогичност с публиките. В България се установяват също някои добри практики по отношение на привличане на все повече деца и семейства като посетители. Задава се моментът, когато ще се окаже, че програмите за деца и възрастни над 60-годишна възраст не са достатъчно удовлетворяващи за музейната публика от този възрастов диапазон, тъй като програмите за деца често подценяват интелигентността им, а хората в пенсионна възраст се считат за неспособни да приемат динамичността на съвременното. Докладът разглежда алтернативен път към постоянно изменящите се стремежи на публиките в тези две специфични групи.*

Ключови думи: специфични музейни публики, успешни практики, диалогичност, алтернативи

През последните две години в резултат на пандемията посещаемостта на музеите в България е спаднала драстично. В периода от 2015 до 2019 г. броят посещения се движи във възходящ ред от 4 763 000 до 5 335 000, докато за 2020 г. данните сочат, че само 2 236 000 пъти хората са прекрачили прага на музейните сгради. По демографски прогнози на Националния статистически институт към 2020 г. при население на България 6 942 142 хората над 60-годишна възраст са 1 981 101, а децата до 19-годишна възраст – 1 322 122. Към 2050 г. прогнозите сочат спад в населението на България до 5 791 137 души, като хората над 60-годишна възраст ще достигнат 2 149 324, а до 19-годишна възраст – 1 074 344. Това са две групи, които заемат немалък дял от населението, и музейните политики все по-често обръщат внимание на тези фактори. Първият е очевиден: населението на България застарява – поради ниска раждаемост и миграция на хората извън пределите на държавата. Другият фактор е, че подхранването на жаждата за знание в подрастващото поколение е пътят към запазване на културното наследство, а един от начините за постигане на тази цел са музеите като съхранители на памет. Доскоро музейните сгради бяха места, които хората възприемаха с респект, но и с голяма дистанцираност – да не се докосват експонатите, да се върви в точно определена последователност, да се говори тихо. Това отдалечаваше посетителите от стремежа да се наслаждават на посещението.

Отделните възрастови групи реагират по различен начин на изкуството. За да успеят музеите да се развиват със същото темпо, е необходимо да се направи анализ на очакванията. В настоящия доклад ще разгледаме решенията на няколко музея в Австрия и Германия за интегриране на нови методи за привличане на посетители.

Като че ли в последните години вниманието е насочено изключително и само към детската аудитория – както в държавите от Западна Европа, така и на Балканския полуостров. Въпреки че музеите имаха един много дълъг период на неактивност, след м. март 2021 г. положиха усилия да направят музейната обиколка привлекателна за най-малките си посетители.

Интересен пример е музеят „Ленбаххаус“ (Lenbachhaus) в Мюнхен, където периодично се организират събития за деца. Галерията се намира в бившата резиденция на художника Франц фон Ленбах (Franz

von Lenbach, 1836–1904). Сградата е изключително представителна, проектирана е от известния мюнхенски архитект Габриел фон Зайдл в типичен тоскански стил. Оформено е вътрешно пространство – градина, проектирана от ландшафтния архитект Макс Колб. През 1924 г. вдовицата на Ленбах Лоло фон Ленбах продава на Мюнхен сградата и дарява на държавата всички произведения на художника. Така градът се сдобива с дългоочаквания музей, посветен на мюнхенската школа от XIX в. до наши дни. С дарението през 1957 г. от Габриеле Мюнтер по случай осемдесетгодишния юбилей, последвано от други значителни покупки и дарения, като тези в чест на Бернхард Кьолер, покровител и колекционер на произведения на Франц Марк и Август Маке, колекцията на галерията се превръща в знакова за художественото движение „Синият конник“ (Der blaue Reiter) (вж. ил. 1). В периода между 2009–2013 г. архитектурното ателие „Фостър и партньори“ прави пристройка и адаптация на сградата спрямо изискванията на съвременните музеи.



Ил. 1. Франц Марк. Син кон.

Фотография: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

В сградата се помещават произведения на изкуството от периода на модернизма и по нищо не изглежда, че инсталациите на Йозеф Бойс или картините на Кандински биха били в дисонанс с очакванията за музей, комуникиращ с детската публика. Галерия „Ленбаххаус“ опровергава това предположение. Движението „Синият конник“ има атрактивно мнение по отношение на детската рисунка. В алманаха на „Синия конник“ Кандински пише, че редом до художници като Русо и Пикасо трябва да стоят и детски рисунки¹. През 1908 г. Василий Кандински и неговата партньорка Габриеле Мюнтер полагат началото на детската колекция (вж. ил. 2). Те критикуват консервативния метод на обучение на младите художници, тъй като според тях „това е най-сигурният начин да се прекършат детските възможности“². Интересно е твърдението на Албер Маке и Кандински, че децата притежават способността да репродуцират картини посредством подсъзнанието си. В алманаха на „Синия конник“ са публикувани рисунки, които са далече от представата за детски драсканици, а наблюдението над обкръжаващия свят се пресъздава от малките художници според степента на таланта (вж. ил. 3).

Именно тази нишка създава връзката между галерия „Ленбах“ и „уъркшопа“ за деца, който се организира от галерията. „Скициране и рисуване, както на вас ви допада“ е заглавието на събитието за деца и е в рамките на изложбата „Движението на Синия конник“. Резюмето към работилницата за деца дава достатъчно информация за това какво ще се случи в рамките на събитието, но в същото време изгражда и връзка между историята на колекцията и творците и детската публика.

„Знаете ли, че Габриеле Мюнтер и Василий Кандински имат голяма колекция от детски произведения на изкуството? Какво е за вас детското изкуство? Какво обичаш да рисуваш най-много? И какво общо има всичко това с картините на Синия конник?“

¹ Joos, B. Kinder- und Laienkunst. In: Salmen, Br. (Hrsg.). *Der Almanach „Der Blaue Reiter“*. Bilder und Bildwerke in Originalen. Murnau: Schlossmuseum, 1998, S. 121. Available from: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3110/1/Jooss_Kinder_und_Laienkunst_1998.pdf

² Ibid.



Ил. 2. Лидия Вийбър. Седнала. Ок. 1908 г. In: Salmen, Br. (Hrsg.).



Ил. 3. Еми Шрьотер. Портрет на Ела Мюнтер. Ок. 1909 г.

Ил. 2 и 3 публ. у Joos, B. Kinder- und Laienkunst. In: Salmen, Br. (Hrsg.). Der Almanach "Der Blaue Reiter". Bilder und Bildwerke in Originalen. Murnau: Schlossmuseum, 1998, S. 123, 126

Заедно ще открием разнообразния свят на детските рисунки по игрив начин: в търсене на цветове, форми и мотиви ние разглеждаме това, от което децата са се интересували преди 100 години. Разглеждаме и картините на групата „Синият конник“ и се пита-ме: какво е еднаквото и какво е различно в детските картини? След това оставяме собственото си творчество на свобода, слушаме най-съкровеното си съществуване и рисуваме свободно и изобретателно как виждаме света.

*Програмата се състои както от посещение на изложбата, така и от художествено-практическа работа.*³

Работилницата е организирана така, че децата да опознаят изкуството по няколко начина – чрез разглеждане на изложбата, чрез споделяне на собствените си мисли, породени от това, което са видели току-що, и най-накрая – от преживяването да изразят в рисунките си собствените си емоции. По този начин преживяването се запечатва трайно в съзнанието им и едновременно с това ги прави съпричастни към изкуството, без да има нужда галеристите да слизат на едно непрофесионално ниво, тъй като, от друга страна, това би било подценяване на интелигентността на децата, което е най-сигурният начин да изгубиш вниманието им.

Паралелно с периодичните творчески занимания в галерията са предвидени и постоянни инструменти за информация и образование на подрастващите. В сайта на галерията са поместени аудиогидове за деца от 9 до 12-годишна възраст. Записите са направени с различни методи – на места гласовете са детски и между децата се провеждат кратки разговори за творбата. Информацията за автора и историята на произведението е представена по увлекателен за децата начин, без да се използват опростени изрази, а точно обратното – въвеждат се определени понятия, с известна умереност, разбира се, които да обогатят познанията на децата за света. Изговарянето на думите е много отчетливо и позволява аудиофайловете да бъдат използвани в учебния процес дори извън сградата на галерията, което дава разширени възможности за свързване на децата със света на изкуството, който много често за тях е непонятен и е привилегия само на възрастните. Разбира се, редом с инициативите, които галерия „Ленбаххаус“ организира, на страницата ѝ са поместени съвсем обичайните идеи как децата могат да се забавляват заедно с родителите си, правейки артистично хвърчило например, подобно на Василий Кандински, или рисувайки себе си в различни седящи пози – в контекста на рисунката на Габриеле Мюнтер „Кандински и Ерма Боси на маса“. Екипът на галерията публикува в популярна видеоплатформа и на онлайн страницата си

³ Вж. повече на: <https://www.lenbachhaus.de/>

кратки филмчета, под формата на куклен театър, за едно семейство, което живее в галерия.

Галерия „Ленбаххаус“ е много добър пример за желанието на екипа от професионалисти да създаде у децата чувството за съпреживяване с изкуството. В допълнение с това инвестицията, която са вложили, е в приемливи рамки, тъй като повечето от нещата не се изразяват в материална база, а са на основата на знанията на професионално занимаващи се с изкуство.



Ил. 4. Реклама на програма „Културен салон+“. Източник: Kultursalon+

Друга основна група с необходимост от по-нестандартен подход са посетителите над 60-годишна възраст. В повечето случаи те имат интерес към изкуството и свободно време, но за съжаление, различни обстоятелства възпрепятстват свободното им посещение в музейните сгради. Причините биха могли да бъдат финансови, здравословни и много други. Много често те се нуждаят от социален контакт, от разговор за изкуство или на други теми от заобикалящия ни свят, а не от изтощителна обиколка в продължение на няколко часа. Тук подходът на галерия „Ленбаххаус“ отново е в унисон с неговите посетители. Програмата се нарича „Културен салон+“ и е напълно безплатна (вж. ил. 4). Организира се от няколко музейни институции в Мюнхен – Градската галерия „Ленбаххаус“, Националният музей за египетско изкуство, Музея за дизайна и Модерната пинакотека. В рамките на час и половина гостите се събират в малка група (4–6 души) в избрана от музея зала, в която се намират определени произведения, и се про-

веждат разговори между участниците на тема изкуство. След което в кафенето на галерията разговорът обикновено продължава на кафе, чай и торта. Осигурен е пълен комфорт за хора в неравностойно положение и чрез предварителна заявка се предвиждат инвалидни колички.

Подходът на Кунстхале (Kunsthalle) Мюнхен към малките посетители също заслужава внимание. Галерията няма постоянна експозиция, а се основава на творчески план с временни изложби. За всяка една екипът на галеристите подготвя книжка от няколко страници, която раздават на децата. В нея има задачи, свързани с изложбата, които поддържат интереса им и ги приканват да надникнат под повърхността на изложбата. През лятото в Кунстхале Мюнхен бе открита изложба на фотографа Ервин Олаф. Неговите творби бяха до голяма степен провокативни и донякъде смушаващи за децата. Но с помощта на книжката, която галерията предоставя, децата могат да разберат смисъла, който авторът иска да предаде на своята публика. В книжката е наблегнато на чувствата, изразени от фотографиите на Ервин Олаф, и по този начин те не звучат толкова скандално за децата (*вж. ил. 5*).



Ил. 5. Корица на книга за деца към изложба на Ервин Олаф, Кунстхале Мюнхен.

Фотография: Ния Енева (личен архив)

Отново с насочен поглед към детската публика са съпътстващите материали в Музея за приложно изкуство във Виена (Museum für angewandte Kunst Wien) към изложбата „Жените във виенските работилници“ (*Die Frauen der Wiener Werkstätte*). Листовката за деца е под формата на комикс плакат, формат, който присъства в ежедневието на всяко дете. Историята за еманципацията на жените е представена хронологично с исторически факти и черно-бели рисунки. По този начин музейните специалисти достигат до младата си публика, но и я запознават със социалния контекст на изложбата.



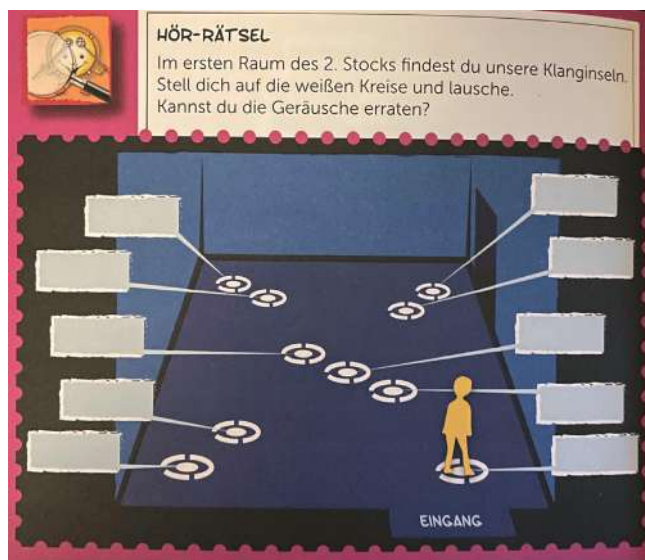
Ил. 6. Корица на книга за деца в Дома на музиката, Виена.
Фотография: Ния Енева (личен архив)

Интригуващ е и подходът на Дома на музиката (Haus der Musik), Виена. Музеят е почти изцяло интерактивен и доста голяма част от съдържанието му е под формата на дигитални устройства – екрани, визуализации и др. Всички интерактивни дейности са разработени по подходящ за деца начин (вж. ил. 6). За отделните сектори – зала, в която, заставайки на определена точка, чуваш различни звуци от ежедневието, зали „Инструментариум“, „Тръба със звукови

вълни“, „Вселена от звуци“, „Шест интерактивни места със звукови експерименти“, „Виртуален диригент“, „Игра на зарове с валс“, са предвидени книги, разработени специално за най-младата публика (вж. ил. 7, 8). Домът на музиката разполага и със зали с по-стандартен подход към представяне на историята на музиката под формата на тематични зали („Бетовен“, „Моцарт“, „Хайдн“) (вж. ил. 9). По този начин музеят е разпознаваем от разнообразни публики във възрастово отношение и нещо повече – премахва се диференцирането на различните групи. Напротив, те могат да обогатяват знанията си взаимно. В частта, в която досегът до артефакти и история на изкуството е в интерактивна форма, децата биха могли да помогнат на хората над 60-годишна възраст да преодолеят предпазливостта си по отношение на новите технологии и консервативното поведение в музеите, което не позволява да се докосват експонатите. От друга страна, в секторите, в които представянето на обектите е по-стандартно – изложени са предмети от културното наследство, свързано с определен композитор, или присъстват повече табла с текстови материал, е възможно хората в пенсионна възраст да разкажат и провокират дискусии на базата на информацията, изложена зад витрините.



Ил. 7. Зала „Инструментариум“ в Дома на музиката, Виена.
Фотография: Hanna Pribitzer (Haus der musik)



Ил. 8. Книга за деца в Дома на музиката, Виена.
Фотография: Ния Енева (личен архив)



Ил. 9. Тематична зала „Густав Малер“, Дом на музиката, Виена.
Фотография: Hanna Pribitzer (Haus der musik)

В Германия от дълги години съществува практиката да се изследват потребностите на публиката над 60-годишна възраст. Една от водещите фигури в съвременните изследвания на музейна медиация

на хората от третата възраст е д-р Естер Гайек. Тя е дългогодишен куратор на над 100 изложби и ръководител на научната група „Поколението 60 в музеите“ към Германския съюз на музейните педагози. Продължителната ѝ изследователска дейност може да се проследи в редица статии. В по-голямата част се засяга темата за хетерогенността на хората в пенсионна възраст. Много от тях не желаят само да слушат беседа в музея, след което да разговарят на кафе и сладки. Голяма част искат да са проактивни, посещенията в музея да завърши с творческа активност например. Някои имат повече нужда да разкажат нещо на околните, отколкото да придобият нови знания.

Боряна Иванова, студент в СУ „Св. Климент Охридски“, пише магистърската си дипломна работа на тема „Музеите и посетителите от третата възраст“⁴. Заинтригувана от сравнително младата българска музеология, тя избира да състави дипломната си работа именно на базата на трудовете на д-р Естер Гайек. Темата е сравнително нова за българската музеология, но въпреки това в близко бъдеще ще се появи необходимост от по-широко обсъждане поради демографските показатели в България. В работата си Б. Иванова разглежда основните проблеми, съпътстващи привличането на публика от третата възраст. Първо, наименованието на всяка една програма не би трябвало да носи изрази, съдържащи думата „възрастни“. Много често рекламните материали съдържат уточнения, които създават впечатлението, че за хората от третата възраст е важно да седнат, да чуят нещо накратко, да си поговорят и да пийнат чай. Често възможностите и желанието за нови знания остават незабелязани за служителите на музеите. Немалка част от възрастните хора, които са прекратили професионалния си път, са чести посетители на музеите. Това са добре образовани пенсионери, на високо социално равнище, които биха могли да бъдат интегрирани в различни музейни обиколки с образователна цел за деца в училищна възраст например.

Друга много интересна програма за научни изследвания и обучения в областта на педагогическото образование на музейните специалисти е платформата „Генерация 60+“, която организира ежегодни конферен-

⁴ Иванова, Б. *Музеят и посетителите от третата възраст*. Дипломна работа. СУ „Св. Климент Охридски“, Исторически факултет, МП „Музеология“, 2021.

ции и подпомага съвместната работа между различни организации, институции и музеи. Въпреки големите усилия на различни инициативи в Германия все още достигането до публиката в пенсионна възраст е трудно и недотам удовлетворяващо. Добър пример за работещ модел е Музеят на изкуството в гр. Байройт, Германия, с двугодишния пилотен проект от 2007 г. „Поколение 50+ изкуство“. Музеен педагог на свободна практика разработва към временните изложби на музея програма за хората от третата възраст в четири модула: „Открийте своите артистични умения“, завършващ с творческо ателие, „Разговор за изкуството“, посветен на един-единствен експонат, „Бабите, дядовците и внуците заедно“ и „Обиколка на изложбата“ – едночасова обиколка, която се води в дискуссионен формат. Интересното в тази инициатива е, че придобива голяма популярност не чрез медии, листовки или други методи с очакван положителен ефект, а с изложба на творбите от практическите занимания на програмата, организирана от Художествения музей в Байройт. Възрастните хора се чувстват горди от изявата си, на изложбата са поканени техни близки и приятели, много от тях в същата възрастова група, и методът на предаване на информация „от уста на уста“ се оказва много успешен.

За съжаление, не всички хора от третата възраст имат възможност да достигнат физически до музейните сгради, дори и в социално ориентирани държави като Австрия и Германия, поради фактори, независещи от институциите. За тази цел сдружение „Музей Виена“, представляващо обединение от 22 музейни и културни институции, разработва програма, наречена „Узнаване, спомняне, разказване“. В нея музеят се прожектира на живо, на голям екран, при „посетителите“. Техниката е осигурена от програмата, а на място музеен специалист води музейния тур и провежда дискусия с наблюдаващите. През 2021 г. се провеждат виртуални обиколки в къщата на Густав Климт, в музея на Пратера, в жилището на Йохан Щраус, в музея на Бетовен и в Римския музей.

Всички тези възможни сценарии за привличане на музейната публика в двете най-диаметрално противоположни възрастови групи са добра основа за последващи действия, а именно изследване на взаимодействието помежду им. Както споменах вече по-горе, голяма част от пенсионерите хора са с висока квалификация и биха могли

да предадат на децата интересна информация за някои по-специфични области от науката и изкуството именно в музейна обстановка. Също така възрастните хора над 60-годишна възраст често имат желание да комуникират с деца и подрастващи, тъй като през техните очи виждат съвременния свят. По този начин се чувстват позитивно заредени. Децата от своя страна обичат вниманието. Хората в активна възраст, поради забързаното си ежедневие, често не обръщат необходимото внимание на младото поколение. Друга интересна причина да проучваме комуникацията в музейна среда между тези две групи е и ползата, която могат да имат при общи срещи в експозиции с интерактивен характер. Често хората над 60-годишна възраст не събират смелост да посещават музеи с интерактивна експозиция. Съвременните деца притежават бърза ориентация в света на технологиите и не изпитват притеснения да извлекат всички ползи от подобен вид изложба. Те биха могли да бъдат от помощ на тези, които се затрудняват, като по този начин придобиват уменията да предават знания и се учат на толерантност и търпение, възприемайки ролята на учители. Всичко това би било възможно единствено и само ако се започне диалог с институциите и се достигне до ефективни методи за привличане на нови публики от деца и хора в пенсионна възраст заедно. Доброволчеството е един възможен метод за постигане на взаимовръзката между отделни възрастови групи по модел не само на Австрия и Германия, но и на голяма част от добре развитите в социално отношение страни. Интеракцията между две коренно различни поколения е значима не само за привличането на по-голям брой посетители, но и създава устойчиви модели на отношение към музеите и към културното наследство във всичките му форми. Само чрез диалогичност можем да предизвикаме истинско осъзнаване на значението на музеите и паметниците на културата като места за съхранение на човешката памет. Чрез даване на гласност и уважение към поколението преди нас ние даваме пример на младежите за степента на значимост на историята на света, който обитаваме.

Библиография

- Иванова, Б. *Музеят и посетителите от третата възраст*. Дипломна работа. СУ „Св. Климент Охридски“, Исторически факултет, МП „Музеология“, 2021.
- Национален статистически институт* [онлайн]. [прегледан на 29.10.2021].
Достъпен на: <https://nsi.bg>
- EGMUS – The European Group on Museum Statistics* [online]. [viewed 29.10.2021].
Available from: <https://www.egmus.eu/>
- Gajek, E. „Generation Grau“ und „Generation Schlau“ – Schlaglichter auf Seniorenprogramme deutscher Museen. *ALTERnativen im Museum. Vermittlung für und mit Senioren ALTERnativen im Museum (= Standbein, Spielbein*, № 82, Dezember 2008), 7–12. Available from: https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-47560/No_82.pdf
- Haus der musik* [online]. [viewed 12.12.2021]. Available from: <https://www.hausdermusik.com/>
- Joos, B. Kinder- und Laienkunst. In: Salmen, Br. (Hrsg.). *Der Almanach “Der Blaue Reiter”. Bilder und Bildwerke in Originalen*. Murnau: Schlossmuseum, 1998, S. 121–128. Available from: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3110/1/Jooss_Kinder_und_Laienkunst_1998.pdf
- Kultursalon+. *Kultursalon+* [online]. [viewed 12.10.2021]. Available from: <https://kultursalonplus.de/>
- Künstlerhaus* [online]. [viewed 7.09.2021]. Available from: <https://www.k-haus.at/>
- Lenbachhaus* [online]. [viewed 22.10.2021]. Available from: <https://www.lenbachhaus.de/>
- Monopol. Magazin für Kunst und Leben* [online]. [viewed 12.12.2021]. Available from: <https://www.monopol-magazin.de/>

The Role of the North Atlantic Treaty Organisation for the Protection of Cultural Heritage

Dafinka Sidova

New Bulgarian University

ABSTRACT: *Cultural property protection (CPP) in the event of armed conflict is a military task legally mandated at the international level, that is applicable in the spectrum of operational (and peacetime) activities. According to the North Atlantic Treaty, which also established the North Atlantic Treaty Organisation (NATO or the Atlantic Alliance), CPP is one of the Alliance's priorities. Moreover, it is embedded in its policies and doctrine. First of all, the present report examines the nature of CPP through NATO's legal and strategic documents, as well as international documents such as The Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict. The functions and competencies of the responsible bodies in the NATO structures engaged in the protection of the cultural heritage are analysed. In addition, this research puts the focus on the Alliance's experience and practices following the example of missions in Kosovo, Afghanistan, and Libya. Last, but not least, recommendations have been made to improve NATO's role in enhancing cultural security by protecting cultural heritage.*

Keywords: NATO, protection, cultural property, enhancing, cultural security

Ролята на Организацията на Северноатлантическия договор за опазване на културното наследство

Дафинка Сидова

Нов български университет

РЕЗЮМЕ: *В случай на военен конфликт защитата на културните ценности е законово уредена на международно ниво военна задача, която е приложима в спектъра на оперативната (и мирновременната) дейност. Съгласно Северноатлантическия договор, по силата на който се създава и Организацията на Северноатлантическия договор (НАТО или Атлантически алианс), защитата на културните ценности е една от приоритетните цели на Алианса. Нещо повече, тя е внедрена в неговите политики и доктрина. Докладът изследва същността на защитата на културните ценности през призмата на правните и стратегическите документи на НАТО, както и на ключови международни документи, каквато е Хагската конвенция за защита на културните ценности в случай на въоръжен конфликт. Анализират се функциите и компетенциите на отговорните органи в структурите на НАТО, ангажирани с опазването на културното наследство. Разработката се фокусира и върху опита и практиките на Алианса по примера на мисиите в Косово, Афганистан, Либия. Формулирани са препоръки за усъвършенстване ролята на НАТО за повишаване на културната сигурност чрез опазване на културното наследство.*

Ключови думи: НАТО, защита, културни ценности, повишаване, културна сигурност

Концепция за културните ценности

Културните ценности са жизненоважна част от идентичността на хората и от цялото човечество. Идентичността на хората често е свързана със символи, които са отразени в културни ценности, като сгради, паметници, артефакти или архитектура. Унищожаването на такива символи може да разруши връзките с миналото, като по този начин изтрие идентичността от историческата памет. От Босна и Херцеговина до Афганистан унищожаването на културни и религиозни обекти по време на конфликт има дълбоки и трайни последици.

В международното право културните ценности се определят като „движимо или недвижимо имущество от голямо значение за културното наследство на всеки народ, като паметници на архитектурата, изкуството или историята (...), сгради, чиято основна и ефективна цел е да съхраняват или излагат движимите културни ценности (...) и центрове, съдържащи голямо количество културни ценности (...)“¹. Защитата на културни ценности включва „опазването и зачитането на такава собственост“².

Концепцията за културните ценности се използва и като взаимозаменяема с концепцията за културно наследство, независимо че в международната правна уредба за въоръжените конфликти използването на термина „културни ценности“, а не „културно наследство“, е преднамерен избор за заобикаляне на сложния дебат относно връзката между двете понятия. Културните ценности се превръщат в жертва на въоръжени конфликти поради своята емоционална сила и политическа значимост, т.е. поради наследствената си стойност, а не заради правния си статут.

Хагската конвенция за защита на културните ценности в случай на въоръжен конфликт от 1954 г. и нейните протоколи, както и Римският статут на Международния наказателен съд от 1998 г. предоставят регулаторните инструменти, които са допълнени от правото на правата на човека и международното наказателно право, както и

¹ Хагска конвенция за защита на културните ценности в случай на въоръжен конфликт, 1954 г., чл. 1.

² Пак там, чл. 2.

от конвенциите на ЮНЕСКО.³ Съвкупността от правни регулации е насочена към военната дейност и въоръжените сили. Фактът, че военните са главен актьор по време на военен конфликт, а и в определени случаи и по време на граждански размирици и бунтове (по примера на събитията от т. нар. Арабска пролет и египетската „революция“), е доказателство за значимостта на тяхната роля в опазването на културното наследство. Но от друга страна, в негативен контекст, именно въоръжените сили могат да бъдат причина за разрушаване и унищожаване на културни ценности, което пък е заплаха за културната идентичност, тъй като деструктивната военна дейност води до заличаване на културната идентичност. Именно това е причината международната правна уредба да е от жизненоважно значение за опазването на световното и националното културно и историческо наследство.

Концепцията за културните ценности, дефинирана в международното право, касаещо въоръжените конфликти, е възприета и прилагана и от НАТО. Съгласно нея за културни ценности се приемат обекти, паметници, сгради и места със значителна културна, религиозна, археологическа, историческа или научна стойност, включително антични строежи, музеи, библиотеки и произведения на изкуството, както и исторически документи. Значителна част от местата за поклонение, като светилища, храмове, църкви и джамии, също се обхваща от концепцията за културните ценности.⁴

³ About the Convention on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict and its two Protocols. *UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation* [online]. [viewed 20.10.2021]. Available from: <https://en.unesco.org/protecting-heritage/about>

⁴ First NATO conference on Cultural Property Protection. NATO Fact Sheet CPP. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online]. 18.04.2019 [viewed 20.10.2021]. Available from: <https://www.heritageconflict.org/blog/2019/4/18/first-conference-in-nato-hq-on-cultural-property-protection>

Културните ценности по време на въоръжен конфликт

Културата е основен елемент и играе съществена роля в съвременния конфликт. Културните ценности може да се разглеждат като материално изразяване и укрепване на културата и колективната идентичност.

Възход на политиките за култура и идентичност, урбанизация на войната, възход на хибридната война, разрастване на транснационален пазар за незаконни антики, позволяващ на организирани престъпни групи и терористични групировки да печелят от плячкосване и трафик на антики, – всичко това разпалва въоръжени конфликти и превръща културните ценности в мишени.

От една страна, културните ценности биват използвани като оръжие за война от систематично насочени по характер културни, етнически или религиозни групи. Примери за това са Балканите през 90-те години на миналия век, ДАЕШ в Сирия, Ансар-Дайне в Мали и талибаните в Афганистан. Терористите са склонни да избират цели с културно или духовно значение: от атаката срещу Световния търговски център в Ню Йорк през 2001 г. до атаката срещу джамията в Крайстчърч в Нова Зеландия през 2019 г. Очертава се ясна тенденция, че преобладаващият брой на терористичните атаки са насочени към място, което се квалифицира като културна ценност.⁵

От друга страна, културните ценности са обект на внимание и изследване от големите военни сили в света поради потенциално уязвимия си характер във време на въоръжен конфликт, но и устойчивост в мирно време. Това е и причината защитата на културните ценности в случай на въоръжен конфликт да е законово задължителна военна задача, приложима към спектъра на оперативната (и мирновременна) дейност.

Нарастващата значимост на защитата на културните ценности във въоръжен конфликт предизвиква все по-сериозно внимание и ангажираност от страна на Съвета за сигурност на Организацията на обединените нации (ООН), Общото събрание на ООН, НАТО, ЮНЕСКО, демократичните държави, международни и национални неправителствени организации, академични среди и др.

⁵ Ibid.

Няколко ключови аргумента могат да бъдат посочени, за да се изтъкне значимостта на защитата на културни ценности по време на военна мисия:

- правна значимост – международното право задължава държавите и лицата да се въздържат от определени действия, чрез които биха унищожили културни ценности. Освен това защитата на културни ценности е формулирана като една от целите на НАТО съгласно учредителния му договор, което ще бъде изяснено по-нататък.
- стратегическа значимост – разглеждат се като елемент от успеха на военната мисия. Респективно унищожаването на културни ценности говори за провал на защитата. То може да причини нарастващо насилие и ескалация на конфликта поради гражданско негодувание и обществено възмущение. Пример са атентатите срещу джамията „Ал Аскари“ (наречена Златната джамия) в гр. Самара в Ирак през 2006 и 2007 г., след които се надига вълна от жестоко насилие между сунити и шиити. Защитата на културни ценности може също да предотврати разграбването на културни ценности, които са сериозен източник на доходи за въоръжени недържавни участници, каквито са терористичните организации. Културните ценности са и ценни и за туристическия сектор, превръщайки се в стабилен източник на доходи за приемащата държава, възстановяваща се след конфликт. Тъй като от военните мисии за следконфликтно възстановяване и мироизграждане се очаква да създадат стабилна и сигурна постконфликтна среда, защитата на културни ценности е жизненоважна част от постигането на тази цел.⁶
- значимост от етичен характер – културните ценности са част от идентичността на хората, етносите, обществата, нациите, световното население. Те са обществена памет, която не може да бъде реставрирана или възстановена в автентичния си вид, след като е била разрушена или унищожена.

⁶ Cultural Property Protection (CPP). A CCOE Fact Sheet 2020, 1–2. *Civil-Military Cooperation Centre of Excellence (CIMIC-COE)* [online]. [viewed 25.10.2021]. Available from: <https://www.cimic-coe.org/resources/fact-sheets/fact-sheet-cpp-2020.pdf>

– значимост, породена от съвременни тенденции и динамики⁷ – общественото мнение се превръща във все по-важен критерий за легитимността на даден конфликт поради засилената роля на социалните медии и глобализационните процеси. Унищожаването на културните ценности се използва от терористични групи с цел разширяване влиянието на сектантски разделения като част от терористичната политика за идентичност. Друга съвременна тенденция, която засилва значимостта на културните ценности, е нарастващият урбанизационен характер на конфликтите. Тъй като културните ценности се намират предимно в градски зони, това повишава тяхната степен на уязвимост и застрашеност от унищожаване. Негативна последица от все по-голямото внимание към защитата на културни ценности е, че те увеличават своята стратегическа/тактическа стойност, което ги превръща в оръжие за война, използвано от терористични и организирани престъпни групи.

НАТО и културните ценности

От създаването на Алианса защитата на културните ценности и общото наследство е една от основните ценности, за които той и неговите страни членки полагат усилия да защитават и съхраняват. Защитата на културните ценности е важен аспект от подхода на НАТО към човешката сигурност по време на операциите и мисиите, които провежда. Тя е съществена част от военната среда и играе специфична роля в тактическите, оперативните и стратегическите обсъждания на НАТО. Алиансът признава защитата на културните ценности като основно съображение във военната среда и критичен индикатор за сигурността, сближаването и идентичността на общността.⁸

⁷ Rosén, Fr. NATO and Cultural Property. Embracing New Challenges in the Era of Identity. Wars Report of the NATO Science for Peace and Security Project: Best Practices for Cultural Property Protection in NATO-led Military Operations. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online], 2017, 15–16 [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.academia.edu/35782118/NATO_AND_CULTURAL_PROPERTY_Embracing_New_Challenges_in_the_Era_of_Identity_Wars_Report_of_the_NATO_Science_for_Peace_and_Security_Project_Best_Practices_for_Cultural_Property_Protection_in_NATO-led_Military_Operations

⁸ Cultural property protection. *NATO* [online]. 17.03.2021 [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_166114.htm

В преамбюла на учредителния договор на НАТО категорично се подчертава, че „страните по този договор са решени да пазят свободата, общото наследство и цивилизацията на своите народи“, като по този начин се акцентира върху моралното задължение за зачитане на ценностите на другите хора и запазване на културните ценности за бъдещите поколения.

НАТО изследва понятието „културни ценности“ в по-широк аспект, като всички културни обекти и всички места за поклонение биват обединени от него. По-конкретно – културните ценности са движима или недвижима собственост, която се ползва с признаване и закрила съгласно обичайното международно право и, ако е приложимо, договорното право.⁹

Алиансът признава важността на физическите обекти с културно значение, като исторически сгради, паметници, артефакти, археологически обекти, музеи, библиотеки и произведения на изкуството, както и исторически документи, които са част от колективната идентичност. Унищожаването на такива символи може да разруши връзките с миналото, като по този начин изтрие идентичността от (местната) историческа памет. Например в конфликта в Косово една от задачите на НАТО беше и все още е да защитава и подкрепя защитата на културни обекти, свързани с културната идентичност на региона. Целта на НАТО е да допринесе за усилията за стабилизиране след конфликта и да усилва доверието и сътрудничеството с местното население.¹⁰

Концепцията за културните ценности се използва от НАТО като отличителен знак за широк кръг от практики, насочени към зачитане, опазване и справяне с различните предизвикателства и заплахи, касаещи обекти и места със значително културно значение по време на въоръжени конфликти. Някои от тези практики са задължителни по силата на международното право, докато други имат факултативен

⁹ Cultural Property Protection (CPP). A CCOE Fact Sheet 2020, 1. *Civil-Military Cooperation Centre of Excellence (CIMIC-COE)* [online]. [viewed 25.10.2021]. Available from: <https://www.cimic-coe.org/resources/fact-sheets/fact-sheet-cpp-2020.pdf>

¹⁰ First NATO conference on Cultural Property Protection. NATO Fact Sheet CPP. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online]. 18.04.2019 [viewed 20.10.2021]. Available from: <https://www.heritageconflict.org/blog/2019/4/18/first-conference-in-nato-hq-on-cultural-property-protection>

характер. Едни от тях могат да имат за цел да защитят културните ценности, докато други могат да включват тактически и стратегически съображения.¹¹

Изследването на конфликтите в Западните Балкани през 90-те години на миналия век показва, че унищожаването на културни символи може да има значителни политически измерения и да се превърне в тактика, използвана за отслабване на засегнатите общности. Признавайки връзката с по-широка програма за защита, защитата на културните ценности е важен аспект от подхода на НАТО към човешката сигурност, към операциите и мисиите и ценен компонент от усилията на НАТО за изграждане на мир и сигурност.¹²

Защитата на културните ценности в политиката и доктрината на НАТО

Обикновено защитата и стратегията вървят ръка за ръка. Увреждането на културни ценности по време на военни операции може да причини компрометиране легитимността на операцията, да предизвика избухване на насилие и по този начин да има обратен ефект върху мисията и целите, които са планирани за постигане. Затова в операция *Inherent Resolve* (OIR) срещу ДАЕШ в Ирак и Сирия концепцията за защита на културни ценности е ключова в процеса на вземане на решения за въздушни и наземни операции.¹³

НАТО признава връзката между защитата на културните ценности и защитата на цивилното население. Зверствата срещу културни ценности и цивилни често се съчетават; а атаките срещу културни ценности са атаки срещу цивилни. Политиката на НАТО за защита на цивилните от 2016 г. ясно подчертава, че защитата на цивилните, в ръководени от НАТО операции и мисии, може да включва защита не

¹¹ NATO SPS CPP ARW Sarajevo. Best Practices for CP Protection in NATO-led Missions, Sarajevo, Bosnia-Herzegovina, 15–18 June 2015. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online]. [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.heritageconflict.org/s/2016NATOSPSCPP_Turin_Conceptpaper.pdf

¹² Cultural property protection. *NATO* [online]. 17.03.2021 [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_166114.htm

¹³ *Operation Inherent Resolve* [online]. [viewed 25.10.2021]. Available from: <https://www.inherentresolve.mil/>

само на лица, но и на имущество и услуги. НАТО остава ангажирана да продължи многобройните си усилия в областта на защитата на културните ценности като част от механизма за защита на цивилното население и цялостния подход към кризата.¹⁴

През 2017 г. се създава Северният център за културно наследство и въоръжени конфликти¹⁵, за да поддържа проекти и мрежи, развивани от проекта „Най-добри практики за опазване на културните ценности във водените от НАТО военни операции“. Този проект, финансиран от Програмата на НАТО „Наука за мир и сигурност“¹⁶, изследва, анализира и оценява:

- ролята на културните ценности през XXI в;
- досегашната работа на НАТО по защита на културните ценности;
- извлечените поуки от водените от НАТО и други военни операции, като предоставя и набор от препоръки за разглеждане и обсъждане от стратегическите органи на НАТО.

Военните органи на НАТО разработват през 2019 г. Директивата за прилагане на защитата на културните ценности в операциите и мисиите на НАТО. Документът очертава правните принципи, роли и отговорности във връзка със защитата на културни ценности от НАТО, включително за споделяне на информация, докладване и обучение.

Обучението относно концепцията за защита на културните ценности и нейната приложимост в оперативен контекст е разработено от акредитирания от НАТО Център за върхови постижения за гражданско-военно сътрудничество в Хага, Нидерландия.¹⁷

На 15 и 16 април 2019 г. се провежда първата конференция на НАТО за защита на културни ценности.¹⁸

¹⁴ Protection of civilians. *NATO* [online]. 13.07.2021 [viewed 30.10.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_135998.htm

¹⁵ *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online]. [viewed 30.10.2021]. Available from: <https://www.heritageconflict.org/>

¹⁶ Science for Peace and Security. *NATO* [онлайн]. 4.11.2021 [viewed 10.11.2021]. Available from: <https://www.nato.int/cps/en/natohq/78209.htm>

¹⁷ *Civil-Military Cooperation Centre of Excellence (CIMIC-COE)* [online]. [viewed 10.11.2021]. Available from: <https://www.cimic-coe.org/>

¹⁸ First NATO conference on Cultural Property Protection. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict CHAC* [online]. 18.04.2019 [viewed

Защитата на културни ценности в практическо измерение

Част от мандата на НАТО в Косово е да защитава и подкрепя защитата на културни обекти и по-конкретно на манастири. В началото, при разполагането на силите на НАТО в Косово (КФОР/ KFOR) през 1999 г., защитата на културни ценности не е обект на дневния ред на мироподдържащата операция. Тогава приоритетна е защитата на населението.¹⁹

Последващ анализ потвърждава връзката между зверствата срещу населението и унищожаването на културни ценности. Унищожаването на културни ценности започва да привлича вниманието едва след разполагането на силите на НАТО в Косово, като това се случва по искане от страна на Сръбската православна църква. В резултат, като част от задачите на КФОР, се добавя и защитата на патримониални обекти. В периода октомври 2002 – май 2003 г. италиански карабинери са поставени да наблюдават църкви и джамии, за да се избегнат по-нататъшни грабежи и повреди и да се предотврати разрушаването на архитектурните елементи и стенописите.²⁰

До 2013 г. КФОР охранява девет обекта със специален статут: мемориалния комплекс с паметник Газиместан, манастира Грачаница, манастира „Св. св. Козма и Дамян“ в Зочище, манастира Будисавци, манастира Гориоч, манастира „Свети архангели Гавраил и Михаил“ до крепостта Призренец, манастира на св. Йоан Девички, Печката патриаршия и манастира Дечани. На 19 август 2015 г. КФОР извършва съвместно учение за борба с противообществените прояви и масовите безредици в региона на лагер Спарта, близо до манастира

20.11.2021]. Available from: <https://www.heritageconflict.org/blog/2019/4/18/first-conference-in-nato-hq-on-cultural-property-protection>

¹⁹ NATO's role in Kosovo. *NATO* [online]. 03.12.2021 [viewed 10.12.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_48818.htm

²⁰ Rosén, Fr. NATO and Cultural Property. Embracing New Challenges in the Era of Identity. Wars Report of the NATO Science for Peace and Security Project. Best Practices for Cultural Property Protection in NATO-led Military Operations. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online], 2017, 22 [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.academia.edu/35782118/NATO_AND_CULTURAL_PROPERTY_Embracing_New_Challenges_in_the_Era_of_Identity_Wars_Report_of_the_NATO_Science_for_Peace_and_Security_Project_Best_Practices_for_Cultural_Property_Protection_in_NATO-led_Military_Operations

Дечани. Симулираният сценарий демонстрира ангажираността на силите на НАТО да защитят манастира Дечани, който е обект на световното наследство на ЮНЕСКО.²¹

От 2014 г. в Афганистан силите на НАТО участват в инициативи и проекти на ad hoc основа, като предлагане на курсове за защита на културното наследство, изграждане на временни съоръжения за съхранение на археологически находки, възстановяване на Националния музей на Афганистан и опазване на културното наследство в Газни.²²

Грабежът и продажбата на антики играят ключова роля във финансирането на дейностите на талибаните. Експертите оценяват, че почти всички известни големи обекти в Афганистан са разграбени, въпреки че множество малки обекти изглеждат непокътнати и защитени на местно ниво. Обикновено местни жители извършват действителното разкопаване, но търговията се осъществява чрез престъпни групировки, бивши военачалници и талибаните. През 2009 г. Обединеното кралство връща над 1500 артефакта в Афганистан с тегло 3,4 тона, които са заловени на „Хийтроу“ в периода от 2003 г. и които най-вероятно идват от незаконни разкопки в Афганистан. Действителната стойност на тази незаконна търговия остава неизвестна, както и негативното въздействие на „плячкосването“ върху икономиката на афганистанския конфликт, но ефектът му върху културното наследство на Афганистан е очевиден.²³

²¹ Ibid.

²² Cultural property protection. *NATO* [online]. 17.03.2021 [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_166114.htm; NATO and Afghanistan. *NATO* [online]. 07.12.2021 [viewed 10.12.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_8189.htm

²³ Rosén, Fr. NATO and Cultural Property. Embracing New Challenges in the Era of Identity. Wars Report of the NATO Science for Peace and Security Project. Best Practices for Cultural Property Protection in NATO-led Military Operations. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online], 2017, p. 24 [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.academia.edu/35782118/NATO_AND_CULTURAL_PROPERTY_Embracing_New_Challenges_in_the_Era_of_Identity_Wars_Report_of_the_NATO_Science_for_Peace_and_Security_Project_Best_Practices_for_Cultural_Property_Protection_in_NATO-led_Military_Operations; Peters, G. More than 1 500 stolen Afghan artifacts return to Kabul. *U.S. Committee of the Blue Shield*

По време на операция *Unified Protector* в Либия НАТО използва данните, предоставени от няколко източника, като ЮНЕСКО и заинтересовани академични среди, за да интегрира защитата на културните ценности в планирането на въздушните удари на НАТО. Мисията на НАТО в Либия приключва на 31 октомври 2011 г., завършвайки една от най-успешните въздушни кампании в историята на Алианса.²⁴ Примерът за сътрудничество между НАТО и други ключови участници, като ЮНЕСКО, е от ключово значение за гарантиране на защитата на културни и исторически ценности по време на въоръжени конфликти, като по този начин се спазват международните правни задължения. Това, че кампанията в Либия е проведена и без сериозни щети в зоните с обекти на древното наследство на либийската държава, се оценява от експерти като голямо постижение.

Вместо заключение

Опитът на НАТО в защитата на културни ценности притежава доказана добавена стойност, което от своя страна придава на ролята на Алианса за опазване на културното наследство и за гарантиране на културната сигурност висока степен на важност.

Въпреки позитивите следва да бъдат формулирани препоръки за усъвършенстване функциите и компетенциите на НАТО, ефективността на провежданите от Алианса мисии и операции по отношение защитата на културни ценности.

[online]. 06.03.2009 [viewed 05.12.2021]. Available from: <https://uscbs.org/news/more-than-1500-stolen-afghan-artifacts-return-to-kabul/>

²⁴ Rosén, Fr. NATO and Cultural Property. Embracing New Challenges in the Era of Identity. Wars Report of the NATO Science for Peace and Security Project. Best Practices for Cultural Property Protection in NATO-led Military Operations. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online], 2017, p. 24–25 [viewed 25.10.2021]. Available from: [https://www.academia.edu/35782118/NATO_AND_CULTURAL_PROPERTY_Embracing_New_Challenges_in_the_Era_of_Identity_Wars_Report_of_the_NATO_Science_for_Peace_and_Security_Project_Best_Practices_for_Cultural_Property_Protection_in_NATO-led_Military_Operations; Protecting Libya's heritage. NATO](https://www.academia.edu/35782118/NATO_AND_CULTURAL_PROPERTY_Embracing_New_Challenges_in_the_Era_of_Identity_Wars_Report_of_the_NATO_Science_for_Peace_and_Security_Project_Best_Practices_for_Cultural_Property_Protection_in_NATO-led_Military_Operations; Protecting_Libya's_heritage._NATO) [online]. 04.01.2012 [viewed 10.12.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/news_82441.htm

Първата от препоръките е свързана с поставяне във фокуса на мисиите и операциите на НАТО обезпечаването на човешката сигурност, особено по отношение гарантиране на основните културни права. Културните права са елемент от правната рамка на правата на човека – по силата на Международния пакт за икономически, социални и културни права на ООН от 1966 г. Основно човешко право от културен характер е правото на всеки човек да участва в културния живот, да живее и изразява своята култура и предпочитания, като същевременно зачита други основни човешки права. Други културни права са: правото на културна идентичност; правото на идентифициране с културната общност; правото на културно наследство; правото на участие във формулирането, прилагането и оценката на културните политики и т.н.²⁵ Важно е Алиансът да обвърже концепцията за човешката сигурност с концепцията за защита на културни ценности и да придаде стратегически характер на тази синергия от концепции.

Втората препоръка е насочена към усъвършенстване ролята на кризисния мениджмънт в контекста на защитата на културните ценности. Безспорен е фактът, че НАТО е организация, в чиято основа е управлението на кризи и конфликти, но в подходите и инструментите за реализиране на кризисния мениджмънт следва да бъде интегрирана и концепцията за защита на културните ценности. Кризисният мениджмънт на НАТО прилага политически и военен инструментариум, като част от кризите могат да бъдат предотвратявани чрез дипломация или други „меки“ мерки, докато други изискват по-твърда намеса, включително използването на военна сила. Именно прилагането на „мека“ сила е жизненоважна за защитата на културните ценности, като използването на военна сила трябва да се случва само след гарантиране на ефективна защита на културните ценности.

На следващо място, НАТО следва да преосмисли функциите си на военен и политически съюз, като продължи по-интензивно да развива и граждански характер. Това е обвързано и с намирането на баланс между реалистичния и идеалистичния подход по отношение на организация, мисия, цели и приоритети на Алианса.

²⁵ Symonides, J. Cultural rights: A neglected category of human rights. *International Social Science Journal* [online], Dec. 1998, Issue 158, p. 559–573 [viewed 12.12.2021]. Available from: <https://anthkb.sitehost.iu.edu/a104/humanrights/cultrights.htm>

Последната, но не и по важност, препоръка касае засилването на международното и междуинституционалното сътрудничество. Заплахите срещу културните ценности, културното и историческото наследство и културната сигурност като цяло имат неконвенционален характер. Това ги прави заплахи, чието негативно влияние не се ограничава само в рамките на един град, общност, държава, регион, но рефлектира върху цялата световна общност. Последиците имат пагубно въздействие върху световното културно и историческо наследство и върху културната идентичност на цялото човечество. Следователно НАТО е неспособна да се справи самостоятелно и еднолично с тези заплахи, но е изключително важно да развива тесни партньорски отношения с водещи международни организации – междуправителствени и неправителствени, имащи компетенции в сферата на защитата на културните ценности. Заедно с тях НАТО трябва да сключва и да поддържа отношения на сътрудничество, вкл. реализиране на съвместни проектни инициативи, и с трети държави (нечленки), в чиито национални политики защитата на културните ценности е висш приоритет.

Библиография

Хагска конвенция за защита на културните ценности в случай на въоръжен конфликт, 1954 г.

About the Convention on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict and its two Protocols. *UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation* [online]. [viewed 20.10.2021]. Available from: <https://en.unesco.org/protecting-heritage/about>

Civil-Military Cooperation Centre of Excellence (CIMIC-COE) [online]. [viewed 10.11.2021]. Available from: <https://www.cimic-coe.org/>

Cultural Property Protection (CPP). A CCOE Fact Sheet 2020, 1–2. *Civil-Military Cooperation Centre of Excellence (CIMIC-COE)* [online]. [viewed 25.10.2021]. Available from: <https://www.cimic-coe.org/resources/fact-sheets/fact-sheet-cpp-2020.pdf>

Cultural property protection. *NATO* [online]. 17.03.2021 [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_166114.htm

First NATO conference on Cultural Property Protection. NATO Fact Sheet CPP. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online]. 18.04.2019 [viewed 20.10.2021]. Available from: <https://www.heritageconflict.org/blog/2019/4/18/first-conference-in-nato-hq-on-cultural-property-protection>

First NATO conference on Cultural Property Protection. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict CHAC* [online]. 18.04.2019 [viewed 20.11.2021]. Available from: <https://www.heritageconflict.org/blog/2019/4/18/first-conference-in-nato-hq-on-cultural-property-protection>

NATO and Afghanistan. *NATO* [online]. 07.12.2021 [viewed 10.12.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_8189.htm

NATO SPS CPPARW Sarajevo. Best Practices for CP Protection in NATO-led Missions, Sarajevo, Bosnia-Herzegovina, 15–18 June 2015. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online]. [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.heritageconflict.org/s/2016NATOSPSCPP_Turin_Conceptpaper.pdf

- NATO's role in Kosovo. *NATO* [online]. 03.12.2021 [viewed 10.12.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_48818.htm
- Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online]. [viewed 30.10.2021]. Available from: <https://www.heritageconflict.org/>
- Operation Inherent Resolve* [online]. [viewed 25.10.2021]. Available from: <https://www.inherentresolve.mil/>
- Peters, G. More than 1 500 stolen Afghan artifacts return to Kabul. *U.S. Committee of the Blue Shield* [online]. 06.03.2009 [viewed 05.12.2021]. Available from: <https://uscbs.org/news/more-than-1500-stolen-afghan-artifacts-return-to-kabul/>
- Protecting Libya's heritage. *NATO* [online]. 04.01.2012 [viewed 10.12.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/news_82441.htm
- Protection of civilians. *NATO* [online]. 13.07.2021 [viewed 30.10.2021]. Available from: https://www.nato.int/cps/en/natohq/topics_135998.htm
- Rosén, Fr. NATO and Cultural Property. Embracing New Challenges in the Era of Identity. Wars Report of the NATO Science for Peace and Security Project: Best Practices for Cultural Property Protection in NATO-led Military Operations. *Nordic Centre for Cultural Heritage and Armed Conflict (CHAC)* [online], 2017 [viewed 25.10.2021]. Available from: https://www.academia.edu/35782118/NATO_AND_CULTURAL_PROPERTY_Embracing_New_Challenges_in_the_Era_of_Identity_Wars_Report_of_the_NATO_Science_for_Peace_and_Security_Project_Best_Practices_for_Cultural_Property_Protection_in_NATO-led_Military_Operations
- Science for Peace and Security. *NATO* [онлайн]. 4.11.2021 [viewed 10.11.2021]. Available from: <https://www.nato.int/cps/en/natohq/78209.htm>
- Symonides, J. Cultural rights: A neglected category of human rights. *International Social Science Journal* [online], Dec. 1998, Issue 158, p. 559–573 [viewed 12.12.2021]. Available from: <https://anthkb.sitethost.iu.edu/a104/humanrights/cultrights.htm>

The Power of Archaeological Museums to Break the Vicious Circle of Cultural Heritage

Bogdan Athanassov

Abstract: *The text deals with the so called vicious circle of cultural heritage which can be defined as follows: underfunded historical and archaeological museums offer boring exhibitions. Underpaid and overburdened museum directors and curators fail to attract as exhibition co-authors and team members partners from universities, schools businesses and people from the diaspora. The result are boring exhibitions which rarely evoke public interest and usually don't bring enough financial revenues. Boring exhibitions are also one of the main reasons for the absence of cultural heritage in the agendas of politics and society in many countries worldwide.*

This text does not aim to offer a manual for interesting exhibitions. What are successful solutions today will be soon outdated if applied tomorrow in a formal manner. My paper is rather a call to museum directors and curators to realise the huge power their museums could accumulate if these directors manage to give some power away and invite as exhibition curators and co-authors people from other fields such as design, arts, IT, film-making, pedagogics, cuisine, and many others.

Keywords: cultural heritage, archaeological exhibitions, boredom, interdisciplinary teams

Как археологическите музеи могат да излезат извън омагьосания кръг на културно-историческото наследство

Богдан Атанасов

РЕЗЮМЕ: *Текстът разглежда т.нар. омагьосан кръг на културно-историческото наследство. Липсата на достатъчно средства за историческите и археологическите музеи води до това изложбите в тях да са скучни. Зле платени и претоварени музейни директори и сътрудници не съумяват да привлекат в работата си партньори от училищата, университетите в страната и чужбина, бизнеса и диаспората. Скучните музеи водят до намален обществен интерес, който основателно се отразява на изпадането на културно-историческото наследство от приоритетите на политиката и обществения живот. Целта на този текст не е да постави началото на наръчник за правене на интересни изложби, тъй като и най-добрите решения днес бързо ще остаряят, ако се прилагат формално. Принципно и по-важна стъпка към промяната е музейните директори и сътрудници да осъзнаят огромната власт, с която ще разполагат, ако съумеят да привлекат широки интердисциплинарни екипи в съавторството и реализацията на археологически изложби.*

Ключови думи: културно-историческо наследство, археологически изложби, скука, интердисциплинарни екипи

Prologue: *Tristes tropiques* in Mediterranean Europe¹

It was one of those sunny and cold April mornings when the air in the Mediterranean mountains is extremely clear, and gives you the impression that if you raise your hand you will touch the snowy peaks at the horizons. The mountains of Pirin, fringing from the east the Struma/Strymon river valley in southwestern Bulgaria, still had a lot of snow. I could not decide whether it was actually so much, or if it was an optical illusion due to the contrast of white peaks to the green grass in the valley, this intense green color, only seen in early spring, which delights all the herds of sheep, goats and cattle we encountered during our field walks (Fig. 1).



Fig. 1. Geomagnetic scanning of an archaeological site during archaeological field survey in the area of Sandanski, Middle Struma/Strymon river area, SW Bulgaria

¹ I would like to express my gratitude to the editors of the present conference volume. I am grateful as well to Stoyan Athanassov for our discussions on the topic of boredom in modern literature and to Jasmin Braun from the Kelten-Römer Museum in Manching, for sharing her passion for archaeological exhibitions and her impressions from various innovative museums in the world. Phil Watson from whom I have learned a lot about archaeology considerably improved the English language and style of most of this text. An early version of this text emerged as a comment to papers presented by participants to a meeting entitled “Cultural heritage of Bulgaria and its economic sustainability”, organized in 2020 in Veliko Tarnovo, Bulgaria by Martin Zaimov. Finally, I would like to express my deep respect for those people working in museums who dedicate incredible amount of energy, their family time and private funds to the rescue, preservation, research and the presentation of the archaeological past.

Every morning the archaeological field survey team met after breakfast in front of the small hotel. As co-director, I checked whether everybody was here, and whether people had their GPS receivers and other equipment, with batteries fully charged. Despite the splendid weather and the energetic morning greetings by people from the small town of Sandanski who were leaving for work, the team members were overly silent and staring in the void – as you do when you daydream or when you have a hangover. But there was no party the previous evening. It was the 10th day of my and my students' first archaeological field survey, carried out together with experienced colleagues from the museum in Blagoevgrad. I had seen many looted burrow mounds elsewhere in the country, but I did not expect the extent of destruction of flat burial sites and settlements. Our beginner's enthusiasm at finding another archaeological site was overshadowed by the fact that 9 out of 10 sites were affected by looters. Nearly all burial grounds from historical times (especially Roman) were almost completely destroyed (Fig. 2). Scattered over the landscape were stone slabs from cist graves, pottery and bones, reminiscent of album covers for heavy metal music. What I could read on the silent faces of my students was the same question: how many sites are we going to find today that have been completely lost to looting?



Fig. 2. Damaged archaeological sites documented during the Middle Struma/Strymon field surveys in 2009–2012

Boring Museums and the Vicious Circle of Cultural Heritage

The starting point of this text is a well-known fact: Cultural heritage in many countries is underfinanced and underprotected. Looting by criminals or hobby-amateurs, and destruction by human or natural agents, causes irreversible damage to major monuments (Atwood 2004; Bailey 1993; Brodie, Gill 2003; Brodie, Renfrew 2005; Proulx 2013). Politicians and institutions are blamed with good reason for their passivity and inadequate responses, but we must admit that when financial and other resources are short, as they often are in poorer countries, politicians have no choice but to prioritize these resources in ways which follow public agendas. Therefore, it is precisely the low public interest for the past which considerably contributes to insufficient funding and low remuneration of overtasked or poorly motivated and underqualified personnel in museums and archaeological services. In my attempt to better describe this combination of interrelated factors I resort to the scheme of the vicious circle (Fig. 3). One of the advantages of this image is the emphasis on the complexity of the phenomenon composed of many interrelated components, rather than only one accidentally neglected aspect of public life: Low funding appears at the same time as the result of low public interest, but since it leads to boring exhibitions it is also the cause for low public interest. Boring museums, with few elements of their exhibitions that can attract schoolchildren or their teachers and parents, are one of the main reasons for this lack of public interest.

One of the main advantages of the arrangement of these interrelated factors in a vicious circle, is that it makes clear that not only politicians, but also we – archaeologists and museum curators – are part of the problem. On the other hand, a downside of the vicious circle is that it can create the impression that the elements of the circle eventually come to a sort of equilibrium in which change can only be introduced from the outside. A closer look at Fig. 3 shows that many other connecting lines could be drawn between the elements of the circle. It is also a matter of perspective whether the emphasis should fall on boring museums or on poor public interest. I prefer to consider boring museums as the key element because this is precisely the component of the vicious circle which people involved in the entire chain – from the very discovery of artefacts to their display in exhibitions – can change.

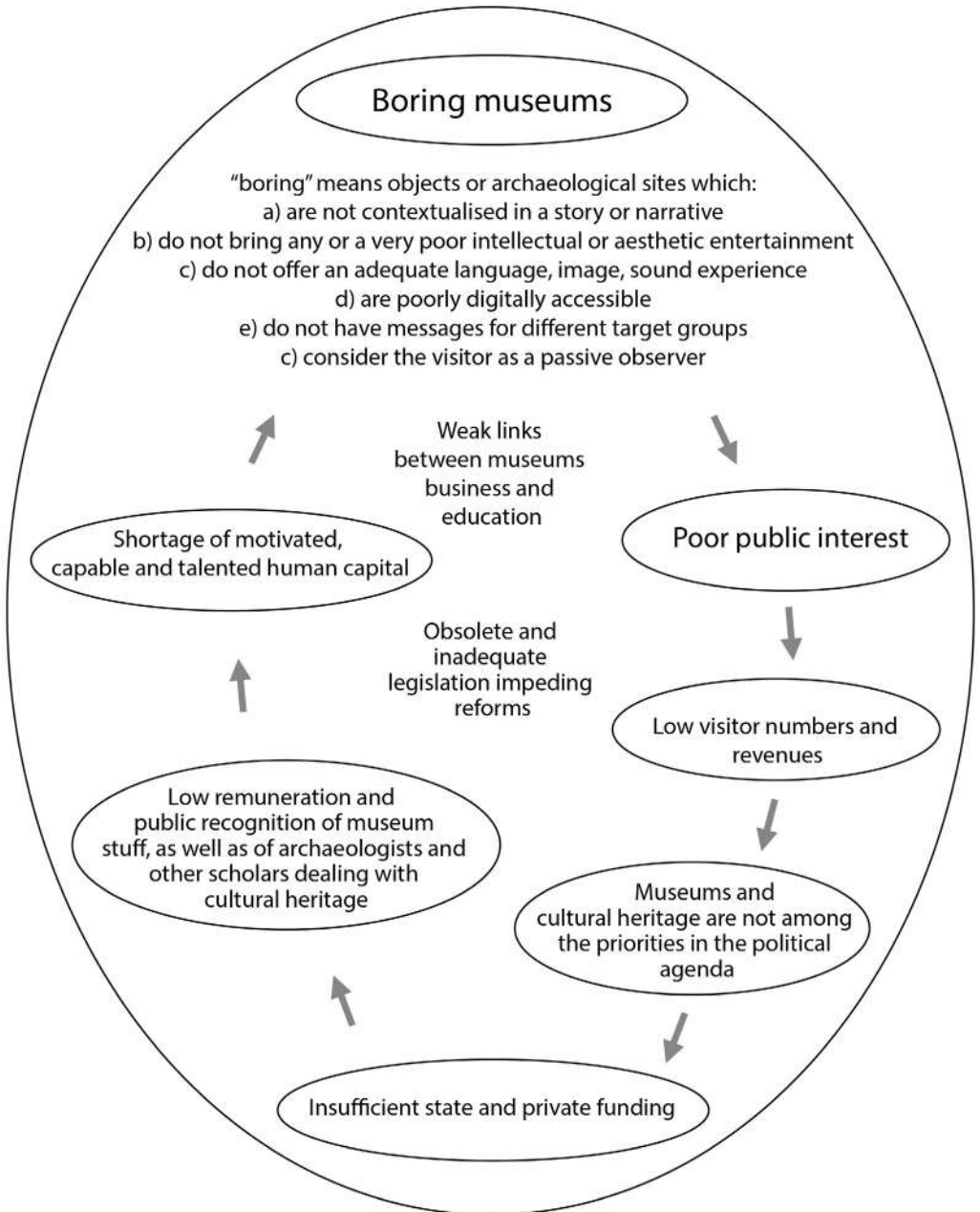


Fig. 3. The vicious circle of cultural heritage

But what does “boring” mean when we speak about museums? How is it possible for an archaeologist (the author of the present text) to call museums boring despite the fact that they treasure thousands of valuable objects from the past, excavated and documented with so much endeavor and enthusiasm? By “boring museums” I mean archaeological exhibitions all over the world which are limited to a display of objects without connecting at least some of them in narratives; exhibitions with bare or no contextual information about the artefacts in their showcases; exhibitions with no clear educational and entertainment elements. Of course, museums are much more than exhibitions, and at the same time there are historic, ethnographic, natural history and other exhibitions which could also be considered boring according to the above criteria. However, the present text will remain focused on archaeological exhibitions only.

The term “boring” seems unclear since what is boring for a person, could be considered quite interesting by another person. This subjective meaning of “boring” requires a glimpse at the ways philosophers, psychologists and others have scrutinized the notion of boredom. It appears in modern Western thought with the earliest documented use of the French word ‘*ennuie*’ in the 13th century and a more or less contemporaneous appearance of the English ‘boredom’ and German ‘*Langeweile*’ in the 18th century (Svendsen 2008, 24). We read about boredom in François de La Rochefoucauld’s *Maxims* (17th cent.) and see it becoming an important topic in the literary works of the 19th cent. like Gustave Flaubert’s *Madame Bovary* or Anton Chekhov’s *The Steppe*, *The Lady with the Dog*, or *The Party*. Boredom is usually considered innate to people who can’t engage with something that they, or those around them, consider meaningful. The lack of meaning in life becomes one of the big existential problems of literary personages from the 19th century and might be linked with a growing individualism and decreasing faith in God (Svendsen 2008). Unlike melancholy which is connected to wisdom, sensitivity and beauty, boredom appears to be a much less attractive phenomenon (Svendsen 2008, 19–20).

In the early 20th century, the topic of boredom appears in quite distinct contexts such as discussions about efficiency in the workplace (Ros Velasco 2019 with literature). Psychologists began to elaborate on the differentiation between external boredom caused by repetitive environments, such as monotonous work, and boredom going back to the internal in-

ability of a person to find meaning and stimulation in what they are doing. It is precisely these external factors such as repetitiveness, monotony and lack of challenge (van Tilburg, Ingou 2019, 16) which are of immediate importance to our quest for interesting exhibits. Too much of the same thing – like another Greek vase or Roman sculpture – will inevitably live to satiety (Svendsen 2008, 41). However, we should consider also the concentration deficits from which many people suffer today, and include a psychologist in the exhibition team in order to better tackle deeper problems of endogenous boredom such as the inability to clarify desires and lack of self-awareness (Ros Velasco 2019, ix).

One of the common definitions of boredom as “the aversive feeling of wanting but being unable to engage in satisfying activity” (Eastwood, Corelik 2019, 56) reflects the widespread perception of boredom as a negative phenomenon. In its enhanced form, it is considered by medical scientists to be related to depression, aggression, poor health and diet, even school dropout (Van Tillburg, Igou 2019, 12, 16). A completely different point of view sees boredom as a positive phenomenon, as a state in which a person enjoys free time for creativity and daydreaming (Toohey 2012, 2019 for further literature and critique). A notable case in which positive boredom appears is related to so-called ‘helicopter parents’ who, in their desire to better prepare their children for successful careers, overload their sprout with too many extra scholarly activities, annihilating precious time for play, spontaneity and eventually creativity. This is definitely a justified critique of overly ambitious parents and pedagogues, but I doubt that a healthy kid left to play alone can really get bored. The proponents of positive boredom remind us that adults usually experience creative moments in the shower, but as Toohey correctly asks, is taking a shower really boring? Is it not rather about a relaxing pause from smart phones, social media, TV and other information flows (Toohey 2019, 2)? This could be translated into our language of archaeological exhibitions as a hint for the importance of pauses and the interchange of intensive, highly informative sections with relaxing parts of the exhibition, which provide the visitor the chance to take a break and reflect on what they have previously seen and experienced. It could be a physical “halt”: for example, an invitation for the visitor to take a seat in a canoe or chariot, or to play a game or draw something (Fig. 4).



Fig. 4. A strategic game including the placement of Roman legions over the empire. Temporary exhibition „Im Dienste Roms – Legionen und Hilfstruppen“ in the Kelten-Römer Museum in Manching, Germany. Photo: Jasmin Braun. Source: FB account of the KR Museum, with permission

The definitions of boredom exist along a wide spectrum between a painful pathological condition and a state of rest. Despite the divergence of scholarly opinions on what exactly boredom is, there is an amazing consensus about the relationship between boredom and meaning which is laconically expressed by Lars Svendsen’s conclusion “meaninglessness is boring” (Svendsen 2008, 30). Philosophy and psychology consider it very important that people perceive their lives and actions meaningful (Van Tilburg, Igou 2019, 14 and literature). Psychology teaches us that meaning is what “connects things to other things in expected ways” and “shared mental representation of possible relationships among things, events and relationships” (Van Tilburg, Igou 2019, 14–15 and literature). This is one more reason for authors of archaeological exhibitions to describe the relationships between objects we are showing and to find relationships between the stories our exhibitions tell and the interests of our visitors.

The Power of Museums to Break the Vicious Circle of Cultural Heritage

There is a lot of literature on new trends in museology where one could find examples of useful solutions. Sources of inspiration can be found on the webpages of many museums, NGOs, educational institutions, artists and many others, in addition to their Instagram and Facebook accounts. However, I would prefer to avoid presenting or even listing the examples I find interesting, because the aim of this text is not to become a formal self-help book in archaeological exhibitions, but to encourage museum teams to realize the huge social importance of their work and to be able to see with completely new eyes the creation and realization of an archaeological exhibitions. Given that the problems of traditional archaeological exhibitions are fairly basic – in most cases, it is simply a matter of moving away from the concept (or the lack of concept) of fantastic, but decontextualized objects accompanied only by date and provenance tags – I would prefer to keep things as simple as possible and follow several steps which seem to me useful for the creation of low-budget and economically sustainable installations. More demanding projects require good funding from private sources or state programs. A notable example is the recently inaugurated Bishop's Basilica Museum in Plovdiv, Bulgaria, which can compete with the best Roman mosaics museums (Boneva 2021). One can learn a lot from the way the Bishop's Basilica is presented, but it can hardly serve as a business prototype for museums in smaller places, because the mode and the amount of funding of the Bishop's Basilica Museum in Plovdiv was exceptional for this part of Europe. The challenge is to establish a process and principles that can lead to the creation of low budget and economically sustainable archaeological exhibitions, with the main impetus and coordination not coming from outside as in the case of the Bishop's Basilica in Plovdiv, but stemming from the local museum. The idea may appear unrealistic and romantic, but if it works, smaller exhibitions will offer different experiences centering on local diversity, reflecting the creativity, values and esthetics of local people (like dialects in the field of language) and will not consist of attempts to copy elements of one or the other famous museum. Another important outcome of a bottom-up model for a low-budget and economically sustainable exhibition would be an increase in

the self-confidence and prestige of the team involved and the museum which coordinates and hosts the process.

1. Exhibition title

The choice of exhibition topic and title are fundamental and will set the tone for the entire process. However, an interesting archaeological exhibition could be made for any topic, as long as it is done by the right people. A glimpse at the archaeological literature suffices to show the abundance of papers on themes which could easily attract visitors such as hunting, sports, food and feasts, family and household, mobility, travel, migration, borders and cultural identities (especially for places such as modern-day Bulgaria, whose lands were part of the Roman, Byzantine, Ottoman and Soviet empires and are now part of the European Union), time, changing human and natural landscapes, fragmentation, social ties, power relationships, and many others. Of course, impressive finds or the location of the museum – on a sea harbor, important road, next to a rare archaeological site such as mines for example – are important sources for inspiration and for the choice of one or the other exhibition topic.

2. Expert ‘Underlay’

I was a bit confused when I first read about an ‘underlay’ in a text about public archaeology by the filmmakers, photographers and installation artists Boris Missirkov and Georgi Bogdanov (Богданов, Мисирков 2020). But when I understood that they mean the expert information, provided by archaeologists, historians and other scholars competent in the topic, I immediately liked the term because it implies that the text in question, or fragments of it, will not be directly ‘served’ to the visitors, but will be adapted by ‘people with more imagination,’ to again quote Bogdanov and Missirkov. This ‘underlay’ is extremely important, because it is the source for information, knowledge and ideas to be adapted by the exhibition team. In order to avoid one-sidedness, this script should be written by several archaeologists and historians with different opinions on the topic, as well as specialists in archaeobotany, archaeozoology, archaeometallurgy and representatives from other fields dealing with the past. A generation ago in places such as Central and Eastern Europe, one would

encounter severe problems in escaping the rather poor narratives in archaeological writings, because of the post-WW2 positivism in this part of the world, which restricted archaeological publications to topics such as chronology, typology, population movements, development and decline of political formations. Today, in the age of open access publications and endless sources of information such as ResearchGate, Academia and many high-quality academic lectures available online (ARWA, BEMA Online Seminars), it is much easier to access good examples of interpretative archaeology. Moreover, there is a rich bouquet of different theoretical approaches for the understanding of the past, which can serve every taste and audience (Harris-Cipolla 2017; Hofmann, Stockhammer 2017). It is in the responsibility of all the people involved in the long process of discovering, excavating, publishing and presenting archaeological data, to do it in a way which makes sense for a wider circle of people and can be easily used as an ‘underlay’ by authors of expositions, and documentaries. This does not mean vulgarization of research but its enrichment, which without any doubt will make both authors and ‘readers’ of this research happier.

3. Exposition team

A good team is with no doubt the most important component of the recipe for interesting expositions. A good team can do an incredible exhibition in modest museum facilities and with quite unspectacular finds and restricted budget. Precisely the team-composition is that element of current museum exhibition concepts which needs to be considerably improved.

The “underlay”, or our scientific text about the archaeological exhibition, with its research questions, discussions and problems provides – together with the finds to be exhibited – the framework of the exposition and the ground for discussions and attraction of members of the team. Museum curators and authors of the scientific ‘underlay’ need collaboration with psychologists, pedagogues, film-makers, poets, and other artists, lighting, sound and IT specialists, designers, experimental archaeologists, local historians, ethnographers, restorers, cooks, economists, architects, designers and many others. This long list inevitably leads to two fundamental questions: a) where should a small town museum find all these people, and b) how can he afford them? Would not their payment

push the fixed costs of the exhibition too high? It might sound like a tautology, but the necessary condition for the assembling of a good team is that the assembling of a good team with representatives from different fields is defined as the most important element of the preparation of the exhibition. Capable, creative and motivated people can make a fantastic exhibition out of less spectacular finds and on an apparently boring-looking topic. This is reminiscent of Thucydides' famous words "*for men are the polis (the city-state) and not fortification walls or ships empty of men*".² A considerable obstacle for assembling a multi-faceted and creative team lies in the museums themselves, in the form of the mentality one often encounters in ministries and commissions, which often suffer from elitist thinking and are unable to imagine that an outsider, for example a street artist, can be a leading figure in an exhibition team. Obviously it is much safer for responsible functionaries to entrust an 'established scholar' with the project and to liberate themselves from responsibilities for possible failures. If museums want to present something really new, they should embrace a start-up mentality and share power with 'outsiders'. It is precisely the start-up mentality and flat hierarchies that can attract interesting and unconventional people. There are no doubts that a museum curator or director should bear the responsibility and coordinate the project, but for most of the decisions the council of the exhibition team must have the last word, otherwise the interesting people will simply leave the project. Such people could be found in universities, provided that students looking for topics for their BA, MA and PhD theses in archaeology, history, cultural tourism, museology, cultural anthropology, sociology, pedagogics, design, fine arts, art history, applied arts, architecture and many other fields feel that they are recognized by museum curators as equal team members. Simple things like public lectures co-organized by universities and museums (usually perfectly located on pedestrian streets in town centers) could contribute to fruitful partnerships.

Schools and private educational workshops are also hotspots where people with precious experience could be encountered and won for the project (Fig. 5).

² Thuc. VII.77.7: ἄνδρες γὰρ πόλις, καὶ οὐ τείχη οὐδὲ νῆες ἀνδρῶν κεναί.

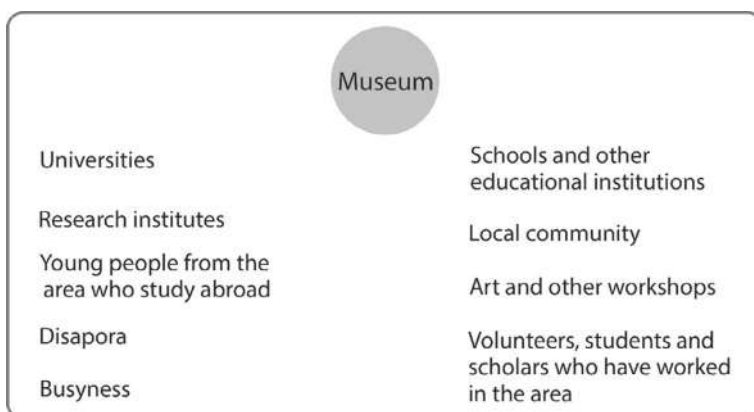


Fig. 5. Possible places of origin of extra-museum exhibition team members

The rich experience of the Balkan Heritage Foundation (<https://www.bhfieldschool.org/>) in a plethora of field schools in various countries on the Balkan peninsula and the Eastern Mediterranean has shown that many volunteers, students and scholars from all over the world who have participated to one or the other archaeological or conservation project in the area, would love to take part to the realization of innovative, meaningful, well organized and well-presented endeavors. Another important pool of talented and qualified professionals are people from the diaspora of smaller towns, who live and work in artistic, economic and scientific metropolises, but would love to contribute to the social life of their native home towns. All the people mentioned above in this section and on Fig. 5 – school and university students, volunteers and foreign scholars with experience in the region, local community and people from the diaspora – need a fair invitation as co-authors of archaeological exhibitions. However, only museum employees can manage and transparently coordinate the process.

4. Structuring of the information in archaeological exhibitions

If the problem of most of the permanent archaeological exhibitions is that they tell us too little, one should not go in the other extreme and try to tell too much. Providing different visitor groups with the appropriate amount of information is an obligatory condition if we want to attract people who usually don't visit museums. One could learn from ski areas which offer zones for kids, easy green runs for beginners, than more difficult

blue, red and black runs. A simple solution would be explanatory texts with different colors and font sizes. Audio guides, which still have the significant advantage of leaving the eyes free to observe the objects discussed, can offer more in the structuration of information for different visitor groups. Visitor's smart phones can be used as audio and video guide devices, so museums no longer need to provide and take care of the hardware.³

Four levels of information seem to me useful:

| | |
|-------------------------|--|
| Level: "School" | For kids between 6 and 14 years old, and therefore the most important out of all the levels, because: <ul style="list-style-type: none"> - Children are much more open to learning than adults. - Parents are more willing to invest time and money in their children's education than in their own. - As good children's books contain important messages for adults, children's exhibitions have the potential to reach people who usually don't visit museums. |
| Level: "Twitter" | The most accessible and condensed information for uninterested adults and tired or oversaturated visitors. |
| Level: "Curious adults" | Synthesis of the most important scientific information in comprehensive language with pro and contra arguments, comparisons, parallels and reference to broader contexts and processes. |
| Level: "Science" | Provides the most curious, well-educated visitors the chance to access a selection of sections of scientific texts, primary written sources and others. |

³ For example, in Stonehenge: <https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/stonehenge/plan-your-visit/stonehenge-audio-guides/>

Such a structuring of the information in different levels will not only make the exhibition more accessible (Fig. 6), but could also give the key for differentiated ticket price policy with most affordable tickets for the first levels and more expensive tickets for the level “Science” for example.

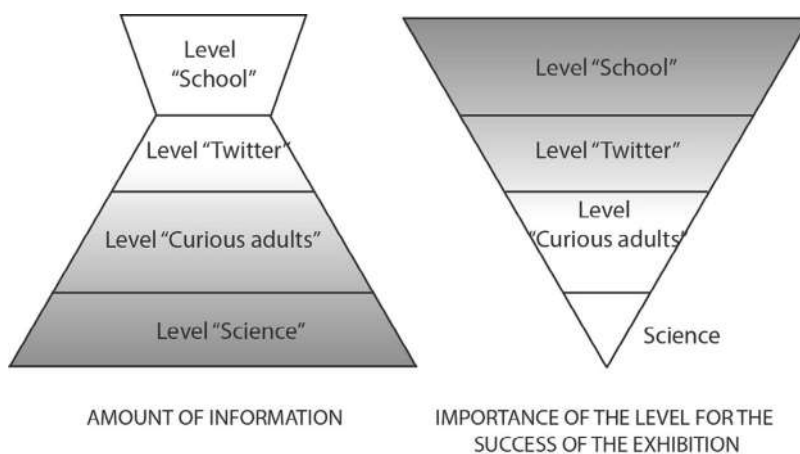


Fig. 6. Amount (left) and importance of information (right) for the success of an archaeological exhibition

SUMMARY AND CONCLUSIONS

Museum showcases not only house and protect precious artefacts, but also play a crucial role in the shaping of the public opinion. In a sense the way they look is responsible for the place of archaeology in priorities-list of politics. Many museums have boring exhibitions, because of non-existent concept, or because of the lack of motivated and talented personnel, scarcity of funds, absence of collaborations with universities, schools and businesses. It cannot be a coincidence that theory of boredom and interpretative archaeology share similar tenets: people feel bored when they fail to connect things or actions with what they consider meaningful (Van Tilburg, Igou 2019); archaeology finds the meaning of objects from the past when it connects them to other objects (Hodder 1986) or to objects and humans (Hodder 2012). Our mission is to find attractive ways to tell about the links between the objects we show but also about the links between them and what we consider important in our

lives. Therefore together with artifacts, we should start to observe and study also our visitors, carefully record what they like and what make them bored.

The topics of power and agency enjoy a decent amount of attention and elaboration in archaeological texts (Miller, Tilley 1984; Dobres, Robb 2000; Barrett 2001; Robb 2010; Lund, Furholt & Austvoll 2022). It was Hannah Arendt who, in the late 1950s and 1960s, revolutionized the way power was thought of while paving the road for the French post-structuralists such as Pierre Bourdieu and Michel Foucault (Arendt 1958, 1970). Arendt added a new and fundamentally different aspect of power relationships to the classical dimension of power, the means to impose one's will on others (Weber 1922, 28) – namely, Arendt considered power as a capacity of people to organize themselves and act together. “*Power corresponds to the human ability not just to act but to act in concert. Power is never the property of an individual: it belongs to a group and remains in existence only so long as the group keeps together*” wrote Arendt in 1970, elaborating on a previous definition (Arendt 1958, 244, Arendt 1970, 44). Arendt has been criticized a great deal for removing force out of politics and power (Habermas 1977) and for replacing the conflict with consent (Bowring 2011), among other things. Nevertheless, it is beyond any doubt that she is correct in defining power as much more than one-sided control and domination. That is why I see the power of archaeological museums in their huge potential to mobilize, integrate and coordinate a broad range of people who can contribute to a better understanding and presentation of the objects exhibited in our museums. Counterintuitively, in order to increase their power, museums should first give power away, while inviting and motivating “outsiders” to actively participate in the authorship of exhibitions.

References

- Arendt, H., 1958. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Arendt, H., 1970. *On Violence*. San Diego: Hacourt Brace Jovanovich Publishers.
- Atwood, R., 2004. *Stealing History: Tomb Raiders, Smugglers, and the Looting of the Ancient World*. New York: St. Martin's Press, 2004.
- Bailey, D., 1993. The Looting of Bulgaria. *Archaeology*, 46, 2, 26–27.
- Barrett, J., 2001. Agency, the duality of structure, and the problem of the archaeological record. In: I. Hodder, ed. *Archaeological Theory Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 141–164.
- Boneva, V., 2021. The bishop's basilica in Philippopolis: a generation in-situ museum. *Academia Letters*, Article 4249. <https://doi.org/10.20935/AL4249>.
- Bowring, F., 2011. *Hannah Arendt: A Critical Introduction*. London: Pluto Press.
- Brodie, N., D. Gill, 2003. Looting: An International View. In: Zimmermann, L. et al., ed. *Ethical Issues in Archaeology*. Walnut Creek: AltaMira Press, 31–44.
- Brodie, N., C. Renfrew, 2005. Looting and the world's archaeological heritage: The inadequate response. *Annual Review of Anthropology* 34, 343–361.
- Dobres, M.-A., J. Robb, eds. 2000. *Agency in Archaeology*. London and New York: Routledge.
- Eastwood, J., D. Corelik, 2019. Boredom is a Feeling of Thinking and a Double-Edged Sword. In: J. Ros Velasco, ed. *Boredom is in Your Mind: A Shared Psychological-Philosophical Approach*. Cham: Springer, 55–70.
- Habermas, J., 1977. Hannah Arendt's communications concept of power. *Social Research* 44, Spring, 3–24.
- Harris, O., C. Cipolla 2017. *Archaeological Theory in the New Millennium. Introducing Current Perspectives*. London and New York: Routledge.
- Hodder, I., 1986, *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Hodder, I., 2012, *Entangled: An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hofmann K., Ph. W. Stockhammer, 2017. Beyond Antiquarianism: Current Theoretical Issues in German-speaking Archaeology (with comments by U. Veit, T. Meier, R. Bernbeck and K. Kristiansen and a response by the authors). *Archaeological Dialogues* 24, 1, 1–87.
- Lund, J., M. Furholt & K. Austvoll, 2022. Reassessing power in the archaeological discourse. How collective, cooperative and affective perspectives may impact our understanding of social relations and organization in prehistory. *Archaeological Dialogues*, 1–18.
- Miller, D., C. Tilley, 1984. Ideology, Power and Prehistory. In: Miller, D., C. Tilley, eds. *Ideology, Power and Prehistory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–15.
- Neil, B., J. Doole & C. Renfrew, eds., 2001. *Trade in Illicit Antiquities: The Destruction of the World's Archaeological Heritage*. University of Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- Proulx, B., 2013. Archaeological Site Looting in “Glocal” Perspective: Nature, Scope, and Frequency. *American Journal of Archaeology* 117, 1, 111–125.
- Robb, J., 2010. Beyond agency. *World Archaeology* 42, 4, 493–520.
- Ros Velasco, J., 2013. Preface. In: J. Ros Velasco, ed. *Boredom is in Your Mind: A Shared Psychological-Philosophical Approach*. Cham: Springer, vii–xix.
- Svendsten, L., 2008. *A Philosophy of Boredom*. London: Reaktion Books Ltd.
- Weber, M., 1922. *Grundriss der Sozialökonomie*. III. Abteilung. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Verlag Von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Van Tilburg, W., E. Igou 2019. The Unreliable Lightness of Boredom: A Pragmatic Meaning-Regulation Hypothesis. In: J. Ros Velasco, ed. *Boredom is in Your Mind: A Shared Psychological-Philosophical Approach*. Cham: Springer, 11–35.
- Toohey, P., 2012. *Boredom: A Lively History*. New Haven and London: Yale University Press.

Toohey, P., 2019. Is It a Good Thing to Be Bored? In: J. Ros Velasco, ed. *Boredom is in Your Mind: A Shared Psychological-Philosophical Approach*. Cham: Springer, 1–10.

Богданов, Г., Б. Мисирков, 2020. „Уау“-ефект. (Текст, представен на симпозиум „Историческото наследство на България и неговата икономическа устойчивост“, състоял се във Велико Търново през май 2020 г.)

Авторите по азбучен ред

Богдан Атанасов, гл. ас. д-р, Нов български университет, департамент „Археология“, e-mail: bo.atana@nbu.bg

Владимир Димитров, гл. ас. д-р, Нов български университет, департамент „Изящни изкуства“, e-mail: vdimitrov@nbu.bg

Дафинка Сидова, гл. ас. д-р, Нов български университет, департамент „Национална и международна сигурност“, e-mail: dsidova@nbu.bg

Катерина Гаджева, гл. ас. д-р, Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките, e-mail: katigad@yahoo.com

Любен Домозетски, д-р, Софийска градска художествена галерия/Национална художествена академия, e-mail: l.domozetsky@abv.bg

Майя Захариева, гл. ас. д-р, Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките, e-mail: mmaia_zaharieva@mail.bg

Мария Колушева, гл. ас. д-р, Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките, e-mail: m.kolusheva@gmail.com

Мария Митева, гл. ас. д-р, Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките, e-mail: miteva_maria_ias@abv.bg

Мария Спиридонова, д-р, Регионален исторически музей – Кърджали, художествен отдел „Станка Димитрова“, e-mail: mariaspiridonova@abv.bg

Миглена Прашкова, проф. д-р, Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, Православен богословски факултет, e-mail: mprashkova@abv.bg

Мирослав Маджаров, Археологически музей – Хисаря/докторант в Югозападен университет „Неофит Рилски“, e-mail: miroslav_madjarov@abv.bg

Нина Хаджиева, д-р, Регионален исторически музей – Благоевград, e-mail: ninadamhad@gmail.com

Ния Стойчева-Енева, Нов български университет, алумна, e-mail: nia_stoicheva@mail.bg

Нона Петкова, гл. ас. д-р, Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките, e-mail: nonapetkova@gmail.com

Пламен Събев, гл. ас. д-р, Регионален исторически музей – Велико Търново, отдел „Християнско изкуство“, e-mail: plam121@yahoo.com

Росица Манова, д-р, Институт за балканистика с Център по тракология – Българска академия на науките, e-mail: rosi_artist@abv.bg

Силвия Бориславова-Живанкин, Нов български университет, алумна, e-mail: silviaborislavova@yahoo.com

Силвия Варадинова-Пападаки, гл. ас. д-р, Национална художествена академия, e-mail: s.varadinova@yahoo.com

Стефан Белишки, доц. д-р, Национална художествена академия, e-mail: st.belishki@nha.bg

Татяна Иванова, гл. ас. д-р, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Богословски факултет, e-mail: tatyanaivanova@theo.uni-sofia.bg

Теодор Караколев, Фондация „Български архитектурен модернизъм“, e-mail: karakolev.teodor@gmail.com

Цвета Кунева, гл. ас. д-р, Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките, e-mail: tsvetakuneva@abv.bg

Сборникът е посветен на 90-годишнината от рождението на проф. д-р Любен Прашков, забележителен преподавател, реставратор и изкуствовед, специалист със значителни приноси в областта на българската средновековна и възрожденска живопис и на опазването на културното наследство у нас.

Авторите на текстовете в сборника са изтъкнати учени и преподаватели, част от тях ученици на проф. Прашков. Тематичният спектър на техните статии е широк, каквито бяха и интересите на проф. Прашков. Текстовете са четени като доклади на организираната през ноември 2021 г. в Нов български университет конференция.

Сборникът ще търси своята читателска аудитория както сред специалистите, така и сред по-широка публика с интереси в областта на историята на изкуството и опазването на културното наследство.

ISBN 978-619-233-229-7



9 786192 332297

www.nbu.bg
bookshop.nbu.bg